

Erinnerungen in der Gegenwart : Raoul Peck

Autor(en): **Foerster. Lukas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 362

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863202>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Lumumba (2000)

Erinnerungen in der Gegenwart

Lukas Foerster

Lukas Foerster lebt in Zürich
und arbeitet als freier Filmkritiker und Kurator
für verschiedene Auftraggeber.

Raoul Peck



I Am Not Your Negro (2016) Two Minute Warning, © Spider Martin, 1965

Gleich zwei Filme des haitianischen Regisseurs kommen zurzeit ins Kino. Und sie könnten nicht unterschiedlicher sein. Nicht nur deshalb lohnt es sich, Pecks Werk zu entdecken: postkolonialgesellschaftskritisch, teilweise von radikaler Ästhetik, aber durchaus auch formal opportunistisch – immer mit dem Ziel, ganz unterschiedliche Publika zu erreichen und politische und historische Konflikte in einen internationalistischen Zusammenhang zu stellen.

Patrice Lumumba war erst 34 Jahre alt, als er 1960 zum ersten Ministerpräsidenten der gerade im Zug der antikolonialen Kämpfe gegründeten Demokratischen Republik Kongo gewählt wurde. Der ehemaligen Kolonialmacht Belgien und auch deren amerikanischem Verbündeten war der ehrgeizige Idealist, der panafrikanischer Selbstorganisation das Wort redete und mit den alten Eliten möglichst komplett brechen wollte, von Anfang an suspekt. Bereits nach wenigen Monaten zog er in regierungsinternen Machtkämpfen den Kürzeren, er wurde inhaftiert und im Januar 1961, inzwischen 35 Jahre alt, von Söldnern hingerichtet. Ein paar Jahre später putschte sich sein einstiger Verbündeter und späterer Kontrahent Joseph Mobutu an die Macht und regierte das Land anschließend jahrzehntelang mit eiserner Faust.

«Ein Prophet sagt die Zukunft voraus. Aber diese Zukunft ist mit dem Propheten gestorben.» So spricht am Anfang von [Lumumba: La mort du prophète](#), einem dokumentarischen Essayfilm Raoul Pecks aus dem Jahr 1990, eine jener tiefen, dabei aber stets eher nachdenklich-kontemplativen als mystifizierend-raunenden Voice-over-Stimmen, die im Werk des haitianischen Regisseurs wieder und wieder auftauchen und die über die Jahre fast zu einer Art auditiver Signatur geworden sind. Das ist, was Peck an Lumumba fasziniert: dass da eine einzelne Biografie und auch ein einzelner – auf fragile Art fotogener – Körper sowohl für die Hoffnungen und Utopien der postkolonialistischen Aufbruchphase als auch für deren



Lumumba (2000) Eriq Ebouaney als Lumumba und Alex Descas als Mobutu

rasche und weitgehende Enttäuschung einzustehen vermag. Lumumba ist für Peck keine historische Figur unter vielen, sondern eine Chiffre für eine unmögliche Zukunft, der es höchstens im und durch das Kino gelingen kann, ihren eigenen Tod zu überleben.

Kosmopolit seit der Jugend

Lumumba: La mort du prophète ist nicht nur der wahrscheinlich beste Film Pecks, sondern auch der perfekte Einstieg in sein Werk, weil er gleichzeitig eine biografische und eine künstlerische Standortbestimmung darstellt; in beider Hinsicht geht es um Nachzeitigkeit und um alles, was aus ihr folgt. Die autobiografische Pointe des Films besteht darin, dass Peck selbst einen grossen Teil seiner Jugend im Kongo verbracht hat. Die haitianische Heimat hatte er bereits im Alter von acht Jahren verlassen. Seine Familie wanderte 1962 in den Kongo aus, der Vater arbeitete dort bereits etwas länger für die Unesco, die Mutter für die Stadtverwaltung von Kinshasa (damals: Leopoldville). Das heisst, dass Peck um ein Haar selbst direkt in Kontakt mit der Geschichte gekommen wäre, die er in **Lumumba: La mort du prophète** im Modus der melancholischen Introspektion wiederkehren lässt. Aber eben nur um ein Haar. Als der junge Raoul im Kongo ankommt, ist Lumumba bereits tot, die Hoffnung auf eine umfassende Demokratisierung bereits weitgehend dahin. Für den politisch ambitionierten

Künstler Peck bleibt nur eine Option: die Erinnerung – und damit die Geschichte selbst – in der Gegenwart wachzuhalten.

Raoul Peck war schon in seiner Jugend ein Kosmopolit, Teile seiner schulischen Ausbildung absolvierte er in Frankreich und in den USA. Von 1982 bis 1988 studierte er an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (dffb) Film – und besuchte parallel, wie er unlängst in einem Interview mit der «taz» erzählte, an der Freien Universität Kurse zu Marx' «Kapital». Auch seinen ersten Langfilm, **Haitian Corner**, ein Drama über einen haitianischen Exilanten, der in New York seinen ehemaligen Folterer zur Rechenschaft stellen möchte; mithin eine weitere Studie über Nachzeitigkeit, konnte er noch im Rahmen seines Studiums auf die Beine stellen; als ein Nachfolgeprojekt über den Mord an einem Asylbewerber von den Gremien abgewiesen wurde, kehrte er Deutschland den Rücken. Heute lebt er abwechselnd in Paris, New Jersey und Port-au-Prince.

Die Zeit in Berlin ist auch deshalb erwähnenswert, weil die dffb ihrerseits über eine wechselvolle Geschichte verfügt. Die Filmschule war in den Achtzigern noch weit entfernt vom streng durchgetakteten, eng mit dem deutschen Filmfördersystem und den Fernsehanstalten kooperierenden Ausbildungsbetrieb, der sie heute noch immer nicht ganz ist (aber zumindest dem Selbstverständnis der Direktion nach sein sollte). Ausserdem herrschte damals an der Schule eine Art Aufbruchstimmung, die weniger mit der



Meurtre à Pacot (2014)

Leitung und den Lehrkräften als mit den Studierenden zu tun hatte: Nachdem die dffb in den siebziger Jahren eine Phase der unbedingten, bisweilen beengend dogmatischen Politisierung durchgemacht hatte, rückte in den Achtzigern eine neue Generation von Studentinnen und Studenten nach, die kein Interesse an gutgemeinten Dokumentationen über die Möglichkeiten des Arbeitskampfs in mittelständigen Betrieben mehr hatte; stattdessen suchte sie Anschluss an die internationalen Kinoavantgarden oder auch an die blühenden Subkulturen Westberlins.

Durchdrungen vom postkolonial- gesellschaftskritischen Furor

Peck ist das beste Beispiel dafür, dass das «Modell des bohemistisch-künstlerisch-intellektuellen Filmmachers» (kolik.film), das damals in der dffb ein paar Jahre lang zumindest toleriert wurde (und das massgeblich dafür verantwortlich war, dass ein wenig später drei dffb-Absolventen die sogenannte Berliner Schule begründeten), nicht mit einem Abschied von der Politik oder gar einem Rückzug ins Private verwechselt werden sollte. Pecks Studentenfilme sind durchdrungen von einem postkolonial-gesellschaftskritischen Furor. Aber gleichzeitig ist in ihnen eine stilistische Lebendigkeit und formale Experimentierfreude spürbar, die erst politische Theorie in radikale Ästhetik verwandelt.

Die von Peck massgeblich mitverantwortete Kollektivarbeit *Der Innensenator steht gewissermassen hinter uns* (1983), ein kurzer Agitpropfilm über eine Demonstration neurechter Gruppierungen in Westberlin, evoziert fast automatisch auch die diversen «identitären» Gruppierungen der europäischen Gegenwart und enthält ausserdem erstaunliche Aufnahmen aus dem migrantisch geprägten Berliner Bezirk Kreuzberg. Pecks eigener Kurzfilm *Merry Christmas Deutschland oder Vorlesung zur Geschichtstheorie II* (1985) gehört zu den originellsten politischen dffb-Filmen seiner Zeit: eine Art kritische Stadtsinfonie, die Alltagsaufnahmen aus dem betongrauen Westberlin, Ausschnitte aus Fernseh- und Radiosendungen sowie lakonische, an Godard geschulte Texteinblendungen zu einer Collage der spätbundesrepublikanischen Paranoia zusammenfügt.

Die filmästhetische Energie, die in Arbeiten wie *Merry Christmas Deutschland* spürbar ist, prägt auch die Filme von Pecks künstlerisch produktivster Werkphase in den frühen Neunzigern. Neben *Lumumba: La mort du prophète* sind in diesem Zusammenhang unbedingt zwei Filme zu nennen, in denen sich Peck mit seinem Geburtsland Haiti auseinandersetzt. Der dokumentarische *Desouven: Dialogue with Death* (1994) ist im Kern ein Rückkehrerfilm, eine Wiederbegegnung des Regisseurs mit dem Land, das er in der Kindheit verlassen und nachher nur noch sporadisch besucht hatte. Peck interessiert sich dabei weniger für die Städte als für abgelegene Landstriche,



L'homme sur les quais (1993)

in denen er eine Reihe von Menschen porträtiert, die über ihre Lebenswege und ihr Verhältnis zum Tod nachdenken.

Ein Film im Konjunktiv

Ein Jahr zuvor entstand der Spielfilm *L'homme sur les quais*, den man als eine Art Komplementärwerk zu *Lumumba: La mort du prophète* betrachten kann: Wo die dokumentarische Studie (auch) die Geschichte einer haitianischen Familie im Exil entwirft, erzählt der Spielfilm von einer anderen, fiktionalen Familie, die während der Duvalier-Diktatur (1957–1986) versucht, irgendwie über die Runden zu kommen. Gewissermassen ein Film im Konjunktiv: Was wäre uns passiert, wie hätte unser Leben ausgesehen, wenn wir das Land nicht verlassen hätten? Pecks Alter Ego wäre dann die zehnjährige Sarah, die Hauptfigur des Films. Dem Mädchen mit dem schmalen, ausgesprochen charismatischen Gesicht gelingt es, zu dem Schrecken um sie herum eine gewisse Distanz zu bewahren: Sie blickt die Welt stumm, mit grossen Augen an, ohne ihr ganz anzugehören. Sie selbst bleibt unlesbar, als ginge ihr ganzes Wesen in der Wahrnehmung, in der Zeugenschaft auf.

L'homme sur les quais entzieht sich konsequent den Erwartungen, die man an einen Historienfilm über ein nationales Trauma stellt. Duvalier zum Beispiel bleibt unsichtbar, und selbst seine Schergen tauchen nur gelegentlich im Bild auf. Anstatt den Bildraum

mit reinszenierter Vergangenheit zu füllen, geht es eher um eine Form der Entleerung: Die Wunden der Geschichte erkennt man gerade an den Menschen, Dingen und Orten, die nicht mehr sind, an Abwesenheiten, die oft nicht einmal ohne weiteres benannt werden können. Als eine Art Gegenmodell zum leidenden Volkskörper, den zahllose andere Historienfilme konstruieren, entwirft Peck eine hochgradig prekäre Gemeinschaft von Aussenseitern, bestehend aus Sarah, ihrer Grossmutter und einem Onkel, der nach Folter und Vergewaltigung verrückt geworden ist und allein Militärparaden auf der Hauptstrasse veranstaltet.

Herausrücken aus dem Mainstream

Kaum einer der Filme, die Peck seit Mitte der Neunziger gedreht hat, schliesst in vollem Umfang an die melancholische Poesie von *Desouen* oder an den ästhetisch-historiografischen Eigensinn von *L'homme sur les quais* an. Wenn Peck mit seinen neueren Filmen zum Teil sehr dezidiert an den filmsprachlichen Mainstream heranrückt, so dürfte das vor allem taktische Gründe haben. Das 2000 nachgelieferte Biopic *Lumumba* zum Beispiel ist einerseits ein fast schon überflüssiges Projekt, weil er dem älteren dokumentarischen Werk, das er teilweise eins zu eins nachzubauen versucht, kaum etwas hinzufügen kann; andererseits aber darf man davon ausgehen, dass diese



Haitian Corner (1987)

multinationale Koproduktion, die mit Alex Descas als Mobutu immerhin einen veritablen Besetzungscoup landen konnte, ein um ein Vielfaches grösseres Publikum erreicht hat als [La mort du prophète](#). Ein ähnliches werkinernes doku-fiktionales Double Feature stellen, nebenbei bemerkt, [Assistance mortelle](#) (2013) und [Meurtre à Pacot](#) (2014) dar. Zwei Filme über das haitianische Erdbeben von 2010, einer eine dokumentarische Anklage gegen die Mechanismen der internationalen Entwicklungshilfe, der andere ein abgründiges Psychodrama, das die physische Verwüstung des Inselstaats um einen Klassenkonflikt und ein erotisches Minenfeld erweitert.

Der nach wie vor vielbeschäftigte Regisseur dreht inzwischen, man darf annehmen sehr bewusst, unterschiedliche Filme für unterschiedliche mediale Kanäle und damit auch für unterschiedliche Zielgruppen. In einer medialen Landschaft, die eine Vielzahl meist kleiner, sich gegenseitig oft kaum noch wahrnehmender Teilöffentlichkeiten hervorgebracht hat, bleibt einem Regisseur, der sich einer politisch-aufklärerischen Mission verpflichtet fühlt, wohl kaum etwas anderes übrig. Daraus folgt aber eben auch, dass man Pecks neuem Werk [Le jeune Karl Marx](#) und in geringerem Ausmass auch [Meurtre à Pacot](#) die (allerdings nicht allzu grosszügig bemessenen) europäischen Fördergelder, die in die Produktionen geflossen sind, durchaus ansieht; und analog ist kaum von der Hand zu weisen, dass sich der HBO-Spielfilm [Sometimes in April](#) (2005) und der letztjährige Erfolgsfilm [I Am Not Your Negro](#)

an den stilistischen Konventionen des US-amerikanischen Fernsehmarkts orientieren. Man kann sich, das sollte nicht verschwiegen werden, durchaus wünschen, dass Peck in Zukunft wenigstens gelegentlich zu jenem persönlicheren, nachdenklicheren Filmschaffen zurückfinden wird, das sein Werk bis 1994 prägte.

Ein grosses internationalistisches Werk

Aber gleichzeitig bleibt festzuhalten, dass auch die formal konventionelleren Filme der letzten zwei Jahrzehnte keine politischen Kompromisse eingehen. Und dass sie in ihrer Gesamtheit eines der letzten grossen internationalistischen Werke im Gegenwarts kino darstellen. Denn das vielleicht Erstaunlichste an Pecks Filmschaffen ist dessen thematische und geografische Spannbreite. Er hat nicht nur Filme über sein Geburtsland Haiti und seine temporären Wahlheimatländer Kongo und Deutschland gedreht, sondern auch Filme über Rassismus in den USA ([I Am Not Your Negro](#)), über den Völkermord in Ruanda im Jahr 1994 ([Sometimes in April](#)) sowie über die Ausbildung einer neuen Generation der politischen Elite Frankreichs ([L'école du pouvoir](#), 2009); und natürlich mit [Le jeune Karl Marx](#) ausserdem einen Film über die internationalistische Bewegung schlechthin, den Kommunismus.

Pecks Internationalismus sollte man nicht verwechseln mit dem, was manchmal «globalisiertes Kino» oder auch «Weltkino» genannt wird. Die



Lumumba (2000)

Differenz ist schon eine begriffliche: Globalisierung beschreibt einen Prozess ohne Subjekt, etwas, das die Welt überkommt wie eine Naturgewalt, Internationalismus benötigt dagegen, um wirkmächtig zu werden, konkrete politische oder in diesem Fall künstlerische Anstrengungen. Wenn Peck sich in seinen Filmen ganz unterschiedlichen Regionen und inzwischen auch ganz unterschiedlichen historischen Epochen zuwendet, dann vollzieht er damit nicht einfach nur die Integrationsbewegungen einer global vernetzten Kulturszene nach, vielmehr besteht er darauf, dass die einzelnen politischen und historischen Konflikte, denen er sich widmet, tatsächlich in einem Zusammenhang stehen – und dass sie auch nur von diesem internationalistischen Zusammenhang her begriffen und durchgearbeitet werden können.

Zeigende Gesten in Plansequenzen

Mit einer solchen immer ein wenig – und ganz besonders im Fall von Ideenfilmen wie *Le jeune Karl Marx* und *I Am Not Your Negro* – zur Abstraktion und Verallgemeinerung neigenden Vorgehensweise schliesst Peck an die Tradition des historischen Dritten Kinos an, das in den sechziger und siebziger Jahren im Zuge der Dekolonisierungsbewegungen entstanden war. Freilich schliesst Peck an Vorgänger wie Glauber Rocha oder Pino Solanas eben nur unter der Bedingung der Nachzeitigkeit an. Das heisst:

Pecks Filmschaffen bezieht sich nicht nur auf politische Kämpfe, die (zumindest zu einem grossen Teil) schon geschlagen waren, bevor es auf den Plan trat; es bezieht sich auch auf eine Form des politischen Kinos, das unwiderruflich historisch geworden ist, weil sowohl seine ideologischen als auch seine institutionellen Grundlagen nicht mehr ohne weiteres verfügbar sind.

Die internationalistische Synthese, die für die Protagonisten des Dritten Kinos noch eine Selbstverständlichkeit oder sogar eine Vorbedingung der eigenen filmischen Arbeit war, muss von Peck Film für Film neu erarbeitet werden. Vielleicht hat Pecks Vorliebe für die Plansequenz hier ihren Ursprung. Insbesondere in seinen fiktionalen Filmen finden sich immer wieder lange Einstellungen, die von einer agilen Kamera dynamisiert werden. Es geht dabei für gewöhnlich nicht darum, eine gegebene Bewegung nachzuzeichnen (oder gar darum, visuelle Opulenz auszustellen). Stattdessen stellt die Kamera in einer zeigenden Bewegung gedankliche Verbindungen her. In *Sometimes in April* wird der Übergang von der Rahmenhandlung – die die juristische Aufarbeitung des Genozids thematisiert – zur eigentlichen historischen Rekonstruktion durch eine Plansequenz markiert: Peck filmt zunächst ein Maisfeld, dann setzt sich die Kamera in Bewegung und fährt an zwei stillgelegten Bussen entlang auf eine Gruppe Paramilitärs zu, die sich auf das kurz bevorstehende grosse Morden vorbereiten. Die Natur weicht der Zivilisation, diese ihrerseits der Barbarei.

In *L'homme sur les quais* wiederum gleitet die Kamera während der Titelsequenz zunächst gemächlich an einer Hausfront entlang, vor der einige Menschen sitzen und sich mit diesem oder jenem beschäftigen; plötzlich aber erhebt sich der schwebende Blick in die Luft und nähert sich einem Fenster mit verschlossenen Läden, hinter denen sich, wie sich gleich darauf herausstellen wird, die junge Sarah ihre Privatwelt errichtet hat. Das scheint mir die entscheidende Geste des Films, wenn nicht des gesamten Werks Pecks zu sein: Die Kamera löst sich vom vorgefundenen Zusammenhang und transzendiert damit auch die Beschränkungen des menschlichen Sensoriums; statt, im Sinne André Bazins, aus einem offenen Fenster auf die sich selbst entbergende Welt hinauszublicken, wendet es sich dem zu, was gerade nicht sichtbar ist: den Blockaden und Leerstellen, die unsere nur scheinbar bildgesättigte Gegenwart offenbart, sobald man sich ihren Rändern oder gar ihrer historischen Bedingtheit zuwendet. ×

«Das ist die Geschichte meines Lebens.»



Gespräch mit Raoul Peck

Filmbulletin Herr Peck, Ihre Filmografie ist die eines engagierten Filmemachers ... Akzeptieren Sie diese Bezeichnung?

Raoul Peck Ja, das ist die Geschichte meines Lebens. Ich habe relativ spät, mit knapp dreissig, das Filmstudium wiederaufgenommen, und es war schon da für mich sehr klar, dass ich nicht nur einfach Geschichten erzählen, sondern mit meinen Filmen Türen öffnen und Kämpfe austragen will. Engagement

ist mir wichtig, sei es politisch, künstlerisch oder beides. Einen Film über Karl Marx oder James Baldwin zu machen, erlaubt mir, aufs Wesentliche zu kommen. Ich denke, die beiden geben uns Werkzeuge in die Hand, um unsere modernen Gesellschaften zu analysieren und sie zu verändern, wenn wir dies wirklich wollen.

Die Rechteinhaber am Werk von James Baldwin haben Ihnen jeden Zugang ermöglicht. Es muss schwierig gewesen sein, aus dieser Fülle den richtigen Zugang für den Film zu finden.

Das war eine grosse Verantwortung, gerade weil man sehr selten, eigentlich nie so viel Freiheiten bekommt. Meistens kriegt man mit Mühe und Not die Rechte für ein einzelnes Werk, und dann beginnt der Wettlauf gegen die Zeit. Wenn Sie nach zwei Jahren den Film nicht im Kasten haben, verlieren Sie die Rechte.

In diesem Fall, ab dem Moment, als ich Zugang zu Baldwins Werk in seiner ganzen Breite erhielt – einschliesslich dem, was nicht publiziert worden ist, etwa den familiären und persönlichen Briefen, hatte ich die Verantwortung, einen diesem Privileg angemessenen Film zu machen. Glücklicherweise habe ich

vor mehr als dreissig Jahren begonnen, Baldwin zu lesen, und während dieser Zeit habe ich alles gelesen und wieder-gelesen. Als ich von den Notizen zu «Remember this House» Kenntnis genommen habe, seinem nicht vollendeten Buch, worin er sich an seine ermordeten Freunde Medgar Evers, Martin Luther King Jr. und Malcolm X erinnert, war ich frappiert, wie darin die Spuren seines Gesamtwerks wiederzufinden sind. In der Tat, er hat mich nie verlassen.

In diesem unabgeschlossenen Manuskript, aus dem im Film Samuel L. Jackson liest, stellt Baldwin mehrmals die amerikanische Gesellschaft dem Hollywoodkino jener Epoche gegenüber, um daraus eine bitter-süsse Analyse zu ziehen. Als Sie jung waren, haben Sie da die gleichen Filme gesehen?

Ja, absolut. Ich habe damals vor allem amerikanische Filme der grossen Studios gesehen. Das war damals, stärker noch als heute, das dominante Kino. Ob auf Haiti oder im Kongo, wo ich aufwuchs, waren wir von den Western mit John Wayne und Gary Cooper hingerissen.

Auch wenn ich nicht zur gleichen Zeit wie Baldwin gelebt habe, verstehe ich sein Identifizierungsproblem mit den meist weissen Helden nur zu gut. Er sagt es im Film: «Es ist ein Schock, wenn man mit sechs oder sieben Jahren beim Kampf von Gary Cooper gegen die Indianer sich auf die Seite von Cary Cooper stellt, aber dann entdeckt, dass man selbst eigentlich Indianer ist.» Er beschreibt, wie Hollywood das, was ein Massaker war, in eine Heldentat verwandelt hat, und analysiert, wie das Bild vom «Anderen» entsteht. Deshalb sage ich des Öftern, dass Kino nicht nur Unterhaltung ist. Es ist der Vektor von Codes, von Lebensweisen, von Konsumgewohnheiten und gar von Ideologien. Ich bin mit diesen Mythen aufgewachsen, also erkenne ich mich vollständig in der Ikonografie von Baldwin wieder. Wie er habe ich sozusagen nie meine eigene Geschichte auf der Leinwand gesehen. Es ist schwierig, Jahre danach davon zu reden, aber das Kind, das ich in Haiti war, hat sich sein Bild von Afrika aus Tarzanverfilmungen konstruiert.

Nicht nur, dass Baldwin den brutalen Rassismus analysiert, der in der Filmindustrie herrscht, er analysiert auch das sogenannte progressive Kino. Filme wie *Guess Who's Coming to Dinner* von 1967 zählen zu den Filmen dieses Typs, Filme, die optimistisch von der Fähigkeit der Amerikaner erzählen, den Rassismus eindämmen zu können. Auch wenn *Guess Who's Coming to Dinner* versucht, ein positives Bild der Schwarzen zu zeichnen, unterschwellig