

Abkehr vom schwarzen "Getto-Film"

Autor(en): **Everschor, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 12

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931712>

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.

Abkehr vom schwarzen «Getto-Film»

Nach Jahrzehnten der Ignoranz des kommerziellen Hollywood-Films gegenüber farbigen Minderheiten findet nun eine Art Integration statt. Grössere Budgets, Trend zu Komödien und Mittelklasse-Dramen und nicht zuletzt Kinos in innerstädtischen Gettos stehen für das Interesse Hollywoods am «schwarzen Markt».

Franz Everschor

«*Independence Day*» (ZOOM 9/96) war nicht nur ein Ereignis an der Kinokasse, sondern auch für die schwarze Bevölkerung Amerikas. Zum ersten Mal erlaubte Hollywood, dass ein Farbiger der Retter der Welt sein durfte. Will Smiths Kampf gegen ausserirdische Eindringlinge und sein Sieg über die Bedrohung menschlicher Existenz sind ein neuer Höhepunkt der Integration farbiger Minderheiten in das Erfolgskonzept des amerikanischen Kommerzfilms. Er steht nicht mehr vereinzelt da, und die Tatsache, dass er überhaupt möglich war, mag im Ausland kaum sensationell erscheinen, besitzt für die schwarze Bevölkerung der USA jedoch mehr als nur periphere Bedeutung.

Bis vor einem Jahrzehnt hatten schwarze Filmschaffende kaum Chancen, in Hollywood Beschäftigung zu finden – es sei denn als Exponenten eines von rassistischen Vorurteilen geprägten Gesellschaftsbildes. Mit Spike Lees «*She's Gotta Have It*» (1986) begann das Pendel erstmals in eine andere Richtung auszuweichen. Zögernd liessen Hollywood-Studios die Produktion von Filmen zu, die ihr Publikum hauptsächlich unter der farbigen Minorität des Landes zu finden hofften. Der Bevölkerungsanteil von Afro-Amerikanerinnen und -Amerikanern macht nicht mehr als 12 Prozent aus, doch an der Kinokasse sind sie für nahezu ein Viertel des Gesamtumsatzes gut.

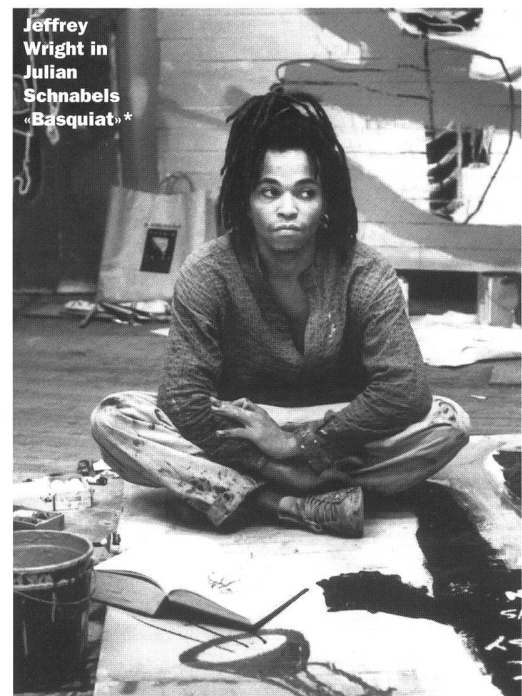
Geringer Erfolg bei Weissen

Es waren die im äusseren Erscheinungsbild urbanen Lebens während der achtziger Jahre immer deutlicher in Erscheinung tretenden sozialen Miss-

stände, die das zentrale Thema jener ersten Welle schwarzer Filme abgaben. Die Unterprivilegiertheit der Menschen in innerstädtischen Gettos, der aus Kriminalität und Drogenkonsum resultierende Konfliktstoff, schliesslich die Artikulation eines überall in die Öffentlichkeit drängenden Selbstbewusstseins der schwarzen Bevölkerung (*black is beautiful*) motivieren die Filme von John Singleton, Matty Rich und Keenan Wayans. Obwohl die Studios solche Filme ermöglichten und unterstützten, blieben sie doch zurückhaltend bei der Investition in Vorhaben schwarzer Regisseure und Autoren.

Das *crossover*-Potential der Filme erwies sich als zu gering, d.h. zu wenig weisse Kinogängerinnen und -gänger waren für die Filme zu gewinnen, und ihre Durchsetzbarkeit im Ausland blieb schwierig bis unmöglich. Obwohl während der achtziger und beginnenden neunziger Jahre die Durchschnittskosten eines Hollywood-Films auf 35 Millionen Dollar stiegen, galt deshalb für schwarze Filme ein ungeschriebenes Limit von bloss 15 Millionen Dollar.

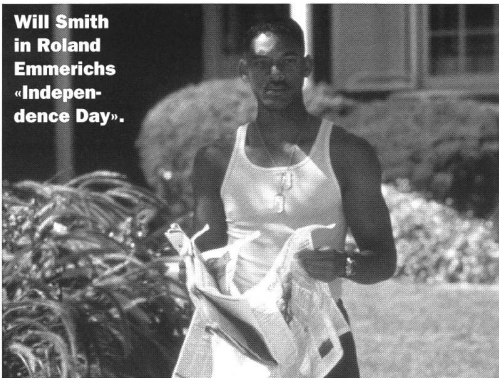
Weil die Studios keine Erfahrung in der gezielten Auswertung schwarzer Filme für schwarzes Publikum besaßen, verfehlten viele von ihnen die Adressaten, die sie eigentlich erreichen wollten. Noch immer müssen die Farbigen –



Jeffrey Wright in Julian Schnabels «Basquiat»*
*Im Dezember Premiere in den Schweizer Kinos

gleichgültig, welcher ethnischen Minderheit sie angehören – ihre Wohnbezirke verlassen, um ins Kino zu gehen, weil niemand in den Gettos Filmtheater bauen wollte. Erst das von Sony initiierte Experiment des Multiplex-Kinos «*Magic Johnson Theatres*» im dichtbevölkerten Los-Angeles-Bezirk Baldwin Hills weckte Aufmerksamkeit für diese Art von gezielter Filmauswertung. In kaum mehr als einem Jahr seit der Eröffnung des Komplexes mit zwölf Kinosälen verkaufte das «*Magic Johnson*» mehr als eine Million Eintrittskarten und rangierte konstant in der Spitzengruppe von Sonys umsatzstärksten Filmtheatern. Noch in diesem Jahr wird Sony nun ähnlich platzierte Multiplexe in Atlanta und Hou-

Will Smith
in Roland
Emmerichs
«Independence Day».



ston eröffnen und sieht sich nach Möglichkeiten in anderen amerikanischen Grossstädten um.

«Out of the Hood»

Gleichzeitig mit dem Vordringen der Kinos in die innerstädtischen Gettos vollzieht sich aber auch ein Wandel in der inhaltlichen Natur der von Hollywood produzierten schwarzen Filme. Forest Whitakers «*Waiting to Exhale*» markiert den Beginn einer Abkehr vom sozialkritisch motivierten «Getto-Film» und die Öffnung für schwarze Komödien und Mittelklasse-Dramen, die sich an ein breiteres Publikum wenden. «Out of the Hood» heisst die klare Zielvorstellung der Autoren dieser Filme, die in deutlichem Gegensatz zu den aufklärerischen Tendenzen der von Spike Lees Filmen

angeführten ersten Welle schwarzer Kinoproduktionen steht.

Der Produzent Cleveland O'Neal («Phat Beach») definiert den neuen Ansatz als ein Abstandnehmen von innerstädtischen Konflikten und eine Hinwendung zu «dem hohen Prozentsatz von Afro-Amerikanern, die der gesellschaftlichen Mittelklasse angehören, die an

den Strand und zum Skilaufen gehen.» Die schwarzen Filme des nächsten Jahres, von denen sich ihre Hersteller auch mehr Resonanz bei weissem Publikum versprechen, sehen aus wie «*BAPS*», eine Komödie über zwei Mädchen, die auf der Suche nach dem richtigen Mann Harlem gegen Beverly Hills vertauschen, oder «*Good Hair*», die Verfilmung von Benilde Littles Roman, der im Milieu der afro-amerikanischen Oberklasse spielt.

Parallel zu dieser Entwicklung, die sich mit Gewissheit viel Kritik von schwarzen Intellektuellen einhandeln wird, vollzieht sich eine bemerkenswerte Aufwertung schwarzer Filmschauspielerinnen und -schauspieler. Innerhalb weniger Monate trat in jüngster Zeit eine Vielzahl von ihnen in führenden Rollen teurer und weitverbreiteter Produktio-

nen in Erscheinung: Denzel Washington in «*Courage Under Fire*», Eddie Murphy in «*The Nutty Professor*», Samuel L. Jackson in «*A Time to Kill*» (ZOOM 10/96), Wesley Snipes in «*The Fan*» (ZOOM 10/96), Jeffrey Wright in «*Basquiat*», Harry Belafonte in «*Kansas City*» (ZOOM 9/96) und natürlich Will Smith in «*Independence Day*». Noch reklamieren sie nicht die gleichen Gagen wie weisse Spitzenstars, doch Washington bringt es immerhin schon auf zwölf Millionen Dollar und Snipes auf zehn Millionen. Oft genug vertraut man ihnen nicht den ganzen Film an, sondern setzt sie als Partner eines weissen Stars ein. Doch das Gewicht ihrer Rollen und das Profil ihrer Leistung garantieren ihnen eine Präsenz beim Publikum, die ausser dem legendären Sidney Poitier früher kein schwarzer Schauspieler für sich in Anspruch nehmen konnte.

Warum dieser Sinneswandel der Hollywood-Studios? Die Antwort ist ebenso einfach wie einleuchtend, wenn man sich darauf besinnt, dass alles, was in Hollywood zählt, das Geschäft ist. Um es mit Whitney Houstons Produzentin Debra Martin Chase zu sagen: «Die Denzels, die Whitneys und die Wesleys haben bewiesen, dass sie einen Film tragen können. Deshalb sind die Studios bereit, auf sie zu setzen.» ■

