kinofenster.de

bpb: Bundeszentrale für politische Bildung

Film des Monats

März 2019

Beale Street

Tish und Fonny sind ein junges Liebespaar aus Harlem in New York. Als Fonny zu Unrecht ins Gefängnis kommt, setzen Tish und ihre Familie alles daran, seine Unschuld zu beweisen. Beale Street erzählt vom afroamerikanischen Alltag der 1970er-Jahre. Unsere Ausgabe zum **Film des Monats März** blickt auf den lyrischen Stil von Regisseur Barry Jenkins, das Werk des Schriftstellers James Baldwin und die Diskriminierung im US-Strafrecht. Zu Beale Street sowie zum thematisch verwandten Essayfilm I Am Not Your Negro gibt es Aufgaben für den Unterricht ab Klasse 10 auf Deutsch und Englisch.

Inhalt

FILMBESPRECHUNG

03 **Beale Street**

FILM REVIEW IN ENGLISH

05 **If Beale Street Could Talk**

INTERVIEW

07 **„Es gibt einen Mangel an schwarzen Geschichten“**

INTERVIEW IN ENGLISH

09 **„There Is a Lack of Black Stories“**

STIL-ANALYSE

11 **Sichtbare Menschen – Die Close-Ups in Beale Street**

HINTERGRUND

13 **Im Kino mit James Baldwin**

BACKGROUND IN ENGLISH

15 **At the Movies with James Baldwin**

HINTERGRUND

17 **Systemisches Unrecht im Strafrecht der USA**

ANREGUNGEN

19 **Außerschulische Filmarbeit mit Beale Street**

UNTERRICHTSMATERIAL

21 **Arbeitsblatt / Worksheet: Beale Street**

- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE (DEUTSCH)
- DREI AUFGABEN ZUM FILM AB KLASSE 10 (DEUTSCH/ENGLISCH)

ERGÄNZENDES UNTERRICHTSMATERIAL

32 **Arbeitsblatt / Worksheet: I Am Not Your Negro**

- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE (DEUTSCH)
- EINE AUFGABE ZUM FILM AB OBERSTUFE (DEUTSCH/ENGLISCH)

35 **Filmsprachliches Glossar**

44 **Links und Literatur**

47 **Impressum**

Filmbesprechung: Beale Street (1/2)

Beale Street

New York, Anfang der 1970er-Jahre: Tish und Fonny sind ein junges Paar aus Harlem. Als Fonny zu Unrecht ins Gefängnis kommt, gerät ihre gemeinsame Zukunft in Gefahr. Beale Street erzählt von Erfahrungen aus dem afroamerikanischen Alltag.

Sie gehen langsam durch die Straßen von Harlem, Seite an Seite, Hand in Hand. Ihr Gehen ist mehr ein gemeinsames Gleiten, leicht, fast schwerelos. Die Welt um sie herum verschwindet, es gibt nur noch sie: Tish und Fonny.

Wie ein Refrain ziehen sich die schwebenden Szenen des vorwiegend durch Blicke und Berührungen kommunizierenden Liebespaars durch Barry Jenkins Beale Street. Es sind Bilder inniger Verbundenheit – „Ich wünsche niemandem, dass er den, den er liebt, durch eine Scheibe anschauen muss“, sagt Tish am Anfang des Films aus dem Off. Doch schon kurz darauf trennt die Glasscheibe im Besucherraum eines Gefängnisses den 22-jährigen Bildhauer Fonny (Stephan James) und die 19-jährige Verkäuferin Tish (KiKi Layne).

Eine afroamerikanische Erfahrung

„Die Beale Street ist eine Straße in New Orleans, wo mein Vater, wo Louis Armstrong und der Jazz geboren wurden. Jeder in Amerika geborene Schwarze ist in der Beale Street, ist im Schwarzenviertel irgendeiner amerikanischen Stadt geboren [...]. Die Beale Street ist unser Erbe.“ So schrieb der US-amerikanische Schriftsteller James Baldwin in einer privaten Notiz über den Titel seines 1974 veröffentlichten Romans „If Beale Street Could Talk“ (deutsch: „Beale Street Blues“). Die Notiz wurde der deutschen Neuübersetzung als „Vorbemerkung“ hinzugefügt. Und auch Barry Jenkins stellt seiner filmischen Adaption dieses Zitat voran, in dem sich eine afroamerikanische Erfahrung formuliert. Für Baldwin ist die Straße eine Allegorie, keine konkre- 〉

USA 2018
Drama, Literaturverfilmung

Kinostart: 07.03.2019
Verleih: DCM Film Distribution
Regie: Barry Jenkins
Drehbuch: Barry Jenkins nach einem Roman von James Baldwin
Darsteller/innen: Stephan James, KiKi Layne, Regina King, Colman Domingo, Teyonah Parris u.a.
Kamera: James Laxton
Laufzeit: 117 min, Deutsche Fassung, OmU, OV
Format: Digital, Farbe
Barrierefreie Fassung: nein
Filmpreise (Auswahl): Oscar-Verleihung 2019: Beste Nebendarstellerin (Regina King); Golden Globes 2019: Beste Nebendarstellerin (Regina King); Critics‘ Choice Movie Award 2018: Bestes Adaptiertes Drehbuch (Barry Jenkins)
FSK: ohne Altersbeschränkung
Altersempfehlung: ab 15 J.
Klassenstufen: ab 10. Klasse
Themen: Liebe, Rassismus, Recht, Familie, USA
Unterrichtsfächer: Englisch, Deutsch, Ethik, Politik, Geschichte, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst

Filmbesprechung: Beale Street (2/2)

te Ortsangabe. Denn tatsächlich liegt die Beale Street in Memphis, Tennessee, einem afroamerikanischen Viertel, das in einem Blues von W. C. Handy besungen wird, dem „Beale Street Blues".

Beale Street ist die Geschichte von Tish und Fonny, Freunde und Vertraute seit Kindheitstagen, als junge Erwachsene ein Liebespaar. Voller Hoffnung sehen sie zu Beginn der 1970er-Jahre einer gemeinsamen Zukunft entgegen – bis Fonny durch die Willkür eines weißen Polizisten der Vergewaltigung angeklagt wird. Tish, die schwanger ist, muss das gemeinsame Kind alleine großziehen, ihr Verlobter droht in der Untersuchungshaft zu zerbrechen.

Systemisches Unrecht, das bis heute andauert

Barry Jenkins gelingt das Kunststück, sowohl eine intime, zärtliche Liebesgeschichte zu erzählen als auch ein archetypisches Drama über strukturellen Rassismus. Denn so wie „jede/r Schwarze" in der Beale Street geboren ist, so ist auch die Geschichte von Tish und Fonny in ihrer Beschreibung von Alltagserfahrungen wie Unterdrückung und Diskriminierung die Geschichte „aller" Afroamerikaner/-innen. Dieser – auch institutionelle – Rassismus spiegelt sich nicht zuletzt in den Gefängnisstatistiken wieder: Noch im Jahr 2016 waren 33 Prozent der Insassen in US-amerikanischen Gefängnissen schwarz (bei einem Bevölkerungsanteil von etwa 12 Prozent). Baldwin nannte das amerikanische Gefängnissystem die Fortsetzung der Sklaverei mit anderen Mitteln – in einem Brief an die Bürgerrechtlerin Angela Davis sprach er über die lange Geschichte der „Ketten auf schwarzem Fleisch".

Auch wenn Jenkins die Geschichte in einen gesellschaftlichen Zusammenhang bringt, richtet sich sein Blick im Konkreten auf die zwischenmenschlichen Beziehungen: die Liebesbeziehung, die Familie. Starken Rückhalt erfährt Tish von ihrer Mutter Sharon, dem Vater Joseph und ihrer älteren Schwester Ernestine. Sie alle heißen ihr ungeborenes Baby sofort willkommen, anders als Fonnys tiefreligiöse Mutter. Sie verflucht das in „Sünde" entstandene Kind.

Rückblenden, Ellipsen, Zeitsprünge

Wie die Romanvorlage folgt auch der Film Tishs Perspektive. Ihre weiche Off-Stimme führt durch eine Geschichte voller Ellipsen und Zeitsprünge, in der verschiedene Ebenen virtuos miteinander verwoben werden: Tishs Gefängnisbesuche und die familiären Bemühungen, mit einem Anwalt und eigenen Ermittlungen den Geliebten freizubekommen gehen fließend über in Rückblenden. Diese erzählen von der behutsamen Annäherung des Paars, dem ersten Sex und, nach einer Reihe von demütigenden Erfahrungen, der schließlich glücklich endenden Wohnungssuche. Auch der rassistische Vorfall, der zu Fonnys Verhaftung führte, wird in der Rückschau gezeigt. In diesen Szenen konturiert Jenkins die Liebe und Freundschaft des Paars, aber auch ihre traditionellen Geschlechterrollen. Als Tish ihren Verlobten gegen den weißen Polizisten verteidigt, sieht er sich in seiner Männlichkeit schwer gekränkt – er will ihr Beschützer sein! Tish wiederum identifiziert sich mit der Rolle der Mutter und Hausfrau, wenn sie sich auf der Wohnungssuche „ihre" imaginäre Küche einrichtet.

Liebe ist in Beale Street ein Überlebensmechanismus

Zweimal montiert Jenkins schwarz-weiße Archivfotos von Polizei- und Justizgewalt in die Erzählung. Sie rufen wach, wie sehr die Geschichte in einer konkreten zeithistorischen Realität verankert ist. Sonst aber bricht Jenkins lyrischer Stil wie schon in Moonlight mit den Konventionen des Realismus. Die traumähnlichen, mitunter hypnotischen – und in ihrer Farbigkeit ausgesprochen kräftigen – Bilder modulieren intime Atmosphären, in denen sich die Gefühlswelt der Figuren entfaltet. Immer wieder trennt die Kamera das Paar von seiner Umgebung und isoliert sie in Close-Ups vor unscharfem Hintergrund. Unterstrichen wird die emotionale Textur des Films von dem dichten Soundtrack des Filmkomponisten Nicholas Britell, der Streicher und Bläser zu eindringlichen, anschwellenden Klängen fusioniert und Jazzelemente miteinbaut. Ekstatische Gefühle vermag die Musik ebenso zum Ausdruck zu bringen wie Melancholie und Angst.

Die Liebe ist in Beale Street ein Überlebensmechanismus und Barry Jenkins feiert und ehrt sie in all ihren Formen. Warum er ausgerechnet ihnen, dem schwarzen Paar, das Loft vermieten würde, möchte Fonny von dem jungen jüdischen Vermieter wissen. Seine einfache Antwort steht für den spirit des Films: „Ich mag Menschen, die sich lieben".

Autorin:
Esther Buss, freie Filmkritikerin und Redakteurin, 04.03.2019

Film Review in English: If Beale Street Could Talk (1/2)

Beale Street

New York, early 1970s: Tish and Fonny are a young couple from Harlem. When Fonny is wrongly indicted, their common future seems to be in danger. If Beale Street Could Talk tells a story about the African-American experience.

They walk slowly through the streets of Harlem, side by side, hand in hand. They appear to float together, as if weightless. The world around them disappears and they are the only two left in it: Tish and Fonny.

This scene of a floating couple that communicates largely by sight and touch runs through Barry Jenkins' If Beale Street Could Talk like a refrain. These are images of an intimate bond – „I hope that nobody has ever had to look at anybody they love through glass," says Tish off-camera at the beginning of the movie. But soon, the security glass in the visitors' area of a prison separates the 22-year-old sculptor Fonny (Stephan James) and 19-year-old sales assistant Tish (KiKi Layne).

An African-American Experience

„Beale Street is a street in New Orleans, where my father, where Louis Armstrong and the jazz were born. Every black person born in America was born on Beale Street, born in the Black neighborhood of some American city [...]. Beale Street is our legacy." This is what the American writer James Baldwin wrote in a private note about the title of his 1974 novel „If Beale Street Could Talk". The quote is used as a foreword to the new German translation entitled „Beale Street Blues" (2018). Barry Jenkins, too, leads his film adaptation with the same quote, which articulates an African-American experience. For Baldwin, the street is an allegory and not a concrete location. For indeed, Beale Street is a street in Memphis, Tennessee, located in an African-American district and described in the blues song „Beale Street Blues" by W. C. Handy.

If Beale Street Could Talk is the story of Tish and Fonny, friends and confidants since childhood who have become a couple in their early adulthood. It is the early 〉

USA 2018
Drama, Literary Adaptation

Cinema release date: 07.03.2019
Distribution: DCM Film Distribution
Director: Barry Jenkins
Screenplay: Barry Jenkins, based on a novel by James Baldwin
Cast: Stephan James, KiKi Layne, Regina King, Colman Domingo, Teyonah Parris, and others
Camera: James Laxton
Duration: 117 min, Digital, Color
Awards (Selection): Academy Awards 2019: Best Supporting Actress (Regina King); Golden Globes 2019: Best Supporting Actress (Regina King); Critics' Choice Movie Award 2018: Best Adapted Screenplay (Barry Jenkins), Best Supporting Actress (Regina King)
Topics: Love, Racism, Criminal Justice, Family, USA
School subjects: English, German, Ethics, Politics, Social Studies, Religion, Art

Film Review in English: If Beale Street Could Talk (2/2)

1970s and they are looking forward, full of hope, and expectation, to a future together – until Fonny is wrongly charged with rape due to the arbitrary actions of a white police officer. Tish, who is pregnant, has to raise the child herself and her fiancé is driven to desperation by his incarceration.

Systemic Injustice to This Day

Barry Jenkins succeeds in the delicate task of narrating an intimate, tender love story and an archetypical drama about structural racism at the same time. For, just like „every black person" is born on Beale Street, Tish und Fonny's story to this day reflects the discrimination and oppression experienced by „every" African-American. Racism has institutional implications, too, not least to be seen in the prison statistics: in 2016, 33 percent of inmates in US prisons were black (the average proportion of inmates in the population is about 12 percent). Baldwin called the American penal system the continuation of slavery by other means – in a letter to the civil rights activist Angela Davis, he spoke of a long history of „chains on black flesh."

Although Jenkins tells the story in a social context, his concrete focus is on interpersonal relations: the love relationship, the family. Tish gets strong support from her mother Sharon, her father Joseph and her older sister Ernestine. They all immediately embrace the unborn child – in contrast to Fonny's devout mother. She curses the child born out of „sin."

Flashbacks – Ellipses – Time Lapses

Like the novel it is based on, the film adopts Tish's perspective. Her soft off-camera voice leads us through a story full of ellipses and time lapses in which different levels are masterfully interwoven: Tish's prison visit and her family's efforts to secure the release of their loved on with a lawyer and their own investigations, transition loosely into flashbacks. These flashbacks tell of how the couple slowly becomes closer, of the first time they sleep together, of a series of humiliating experiences and their search, ultimately successful, for living quarters. The racist incident that leads to Fonny's arrest is also depicted as a flashback. In these scenes, Jenkins adds contours not just to the love and friendship of the couple, but also to their traditional gender roles. When Tish defends her fiancé against the white police officer, the man and his sense of masculinity are offended – after all, he wants to be the one protecting her! Tish, on the other hand, identifies with the role of mother and housewife, when she tries to picture „her" imaginary kitchen during their search for an apartment.

In If Beale Street Could Talk Love is a Means of Survival

Twice in the film, Jenkins depicts a montage of black-and-white photographs of police and judicial brutality. They wake the viewer up to how firmly the story is based on a concrete contemporary-historical reality. However, Jenkins' lyrical style, as it did in his previous film Moonlight (2016), breaks with the conventions of realism. The dreamlike, at times hypnotic – and powerfully vivid – images, express intimate atmospheres in which the emotions of the protagonists unfold. Time and again, the camera separates the couple from their environment and isolates them in close-ups with an out-of-focus background. The emotional texture of the movie is underscored by the dense soundtrack by composer Nicholas Britell, who fuses strings and brass instruments to create haunting sounds and pulsating crescendos and also adds elements of jazz. The music succeeds in transporting both feelings of ecstasy and melancholy and fear.

In If Beale Street Could Talk love is a means of survival that Barry Jenkins salutes and celebrates in all its forms. Why he was willing to rent out the loft to them, the black couple, of all people, Fonny asks the young, Jewish landlord. His simple answer stands for the spirit of the film: „I dig people who love each other."

Author:
Esther Buss, freelance film critic and journalist; translation: Don Mac Coitir, 04.03.2019

Interview: Barry Jenkins (1/2)

„ES GIBT EINEN MANGEL AN SCHWARZEN GESCHICHTEN“

Regisseur Barry Jenkins im Gespräch über den Schriftsteller James Baldwin, seinen stilistischen Ansatz bei der Romanverfilmung BEALE STREET und die Bedeutung afroamerikanischer Perspektiven in den Medien.

Barry Jenkins

wurde 1979 im US-Bundesstaat Florida geboren und studierte an der Florida State University. Mit seinem zweiten Film MOONLIGHT (2016), der Geschichte eines schwarzen schwulen Jungen in seiner Heimatstadt Miami, gewann er den Oscar® und wurde zu einer führenden Figur des Black Cinema. Sein neuer Film BEALE STREET basiert auf dem Buch „Beale Street Blues“ (Originaltitel: „If Beale Street Could Talk“) von James Baldwin (1924–1987). Es ist die erste Adaption eines Romans des afroamerikanischen Schriftstellers und Bürgerrechtlers.

Mister Jenkins, der Name James Baldwin erfährt gerade ein Revival. Warum gerade jetzt?
Nun, das Buch erschien vor 45 Jahren, und doch ist vieles darin weiterhin aktuell. Vor allem in Amerika mit dem derzeitigen Slogan „Make America great again!“ (von Donald Trumps Präsidentschaftskampagne; Anm. d. Red.). Man schlägt nach bei jemandem wie James Baldwin oder Toni Morrison, bei all diesen brillanten Denkerinnen und Denkern, die buchstäblich dokumentiert haben, wie es damals war, und man sieht: Okay, es war gar nicht so großartig.

Sie haben gesagt, durch Baldwin hätten sie begriffen, was es heißt, ein schwarzer Mann zu sein. Können Sie das ausführen?
Vor Baldwin hatte ich nicht viel gelesen. Die meisten Erzählungen, die ich kannte, handelten von schwarzen Berühmtheiten. Die Geschichten von Martin Luther King oder Jesse Owens kennt jeder. Baldwin schrieb über ganz normale Leute, dicht und reichhaltig. Was für mich bedeutete: Oh, schwarze Leben zählen (black lives matter). Jemand, der aufwächst wie Chiron (der Protagonist aus Jenkins‘ Film MOONLIGHT; Anm. d. Red.), ist es wert, mit seiner inneren Stimme gehört zu werden. Mit dieser Kraft hat Baldwin mich erwischt.

Ihre Filmadaption Beale Street wird wie der Roman aus der Perspektive der Protagonistin erzählt. Wie haben Sie sich Tishs Erzählstimme genähert?
Nichts war wichtiger als die Übersetzung dieser inneren Stimme. Im Buch habe ich den Eindruck, dass Baldwin gelegentlich etwas verrutscht und aus Tishs Worten eigentlich er selbst spricht. Im Film allerdings musste es Tish sein. Wenn also Baldwin wie Baldwin über die Welt redet, wie zum Beispiel in der Sequenz über die Parfümabteilung im Kaufhaus, muss die Erzählung immer noch die Erfahrung eines 19-jährigen schwarzen Mädchens wiedergeben.

Wie Moonlight hat auch Ihr neuer Film einen sehr besonderen Look. Wie haben Sie ihn entwickelt?
Für uns spiegeln beide Filme das jeweilige Bewusstsein der Hauptfigur. Der Look von MOONLIGHT wird folglich bestimmt von Chiron, der von BEALE STREET von Tish. Sie befindet sich in einer Art Fegefeuer und erinnert sich an die lebendigsten und schönsten Augenblicke ihres Lebens, aber auch an die dunkelsten Erfahrungen. Der Film ist praktisch komponiert aus Erinnerungen. Daher entschieden wir uns für die sehr gesättigten, hellen Farbtöne für Tish, wenn sie ganz ungetrübt an Dinge zurückdenkt, sowie für eine gedämpfte Farbgebung und düstere Schatten in der Sequenz, in der Fonnys Freund Daniel Carty zu Besuch kommt.

Wie kam es zur Verwendung der Schwarzweiß-Fotografien?
Unsere visuelle Recherche zum Film bezog sich zum großen Teil nicht auf Kinofilme, sondern auf Fotografien: etwa die Werke von Gordon Parks und Roy DeCarava. In einer Fotoserie von Gordon Parks für das Magazin LIFE, in der er eine Familie in Harlem porträtierte, gibt es ein Foto namens „Ellen Crying“ („Ellen weint“). Beim Schreiben der ersten Drehbuchfassung kam ich zu der Szene, in der Tish von den „Kindern unserer Zeit“ erzählt, und ich wollte diese Kin- 〉

Interview: Barry Jenkins (2/2)

der zeigen, auf eine dokumentarische Art. So kam „Ellen Crying“ ins Drehbuch zusammen mit anderen Bildern, die dazu passten. Die zweite Fotostrecke im Film soll andeuten, was mit diesen Kindern geschehen ist. Sie wurden zu den Männern und Frauen, die jetzt gegen das System kämpfen.

Warum haben Sie dieses von Baldwins Büchern ausgewählt?
Es ist nicht mein Lieblingsbuch von Baldwin, das wäre „Giovanni‘s Zimmer“. Aber ich liebe „Beale Street Blues“, weil Baldwin mit mehreren Stimmen schrieb. Auf der einen Seite gibt es den Essayisten, der die Ungerechtigkeiten der amerikanischen Gesellschaft aufzeigt sowie die Rolle des Systems bei der Entrechtung und Entmutigung schwarzer Menschen. Aber seine andere Seite war ihm genauso wichtig: die Sinnlichkeit, die Romantik, seine persönlichen Beziehungen. Und dieses Buch habe ich ausgewählt, weil darin diese zwei Seiten organisch zusammenfinden.

Wenn Baldwin also diese zwei Seiten hat, wo sehen Sie sich selbst?
Nun, ich denke, das Buch ist wesentlich bitterer und wütender als der Film. Folglich bin ich wohl mehr auf der Seite der Liebe, der Familie, der Romantik. Aber aus dem Buch lernt man, dass diese zwei Seiten zusammenhängen. Man kann als schwarzer Mensch nicht in Amerika leben und nicht vom Gesellschaftssystem betroffen sein. Der Punkt des Buchs ist für mich, dass dieses schreckliche Leiden immer Teil schwarzen Lebens in den USA war, von Anfang an, seit der Sklaverei. Und dann waren da immer auch Familie, Liebe und Gemeinschaft. Das ist die Idee hinter der Beale Street als einem Ort in Memphis, New Orleans, Los Angeles oder Harlem. Baldwin sagt damit letztlich, dass es eben diese Liebe ist, die Schwarzen in Amerika den Aufbau von Gemeinschaften ermöglicht hat.

Können Sie sich vorstellen, auch Filme über Weiße zu machen?
Absolut! Vor Moonlight hatte ich ein Drehbuch ohne schwarze Protagonisten. Es war nur über weiße Leute. Aus dem Projekt wurde nichts, vielleicht weil ich weiße Figuren doch nicht so gut schreiben kann wie schwarze. Wer weiß! Aber um ehrlich zu sein, fühle ich mich eventuell sogar besser geeignet, über Weiße zu schreiben, als der Durchschnittsweiße über Schwarze. Ein Teil der Erklärung wäre, dass wir mit Fernsehen und Filmen aufwachsen, die immer von weißer Erfahrung handeln. In den Medien herrscht die weiße Perspektive vor. Und eine weiße Person trifft nicht jeden Tag jemanden wie Chiron oder Tish. Es gibt einen Mangel an schwarzen Geschichten. Deshalb fühle ich mich verpflichtet, sie zu erzählen.

Interview:
Philipp Bühler, Filmjournalist und Redakteur, 04.03.2019

Interview in English: Barry Jenkins (1/2)

„THERE IS A LACK OF BLACK STORIES“

Director Barry Jenkins talks about the writer James Baldwin, his stylistic approach to the film adaptation IF BEALE STREET COULD TALK, and the importance of African-American perspectives in the media.

Barry Jenkins

born 1979 in Miami, Florida, earned a Bachelor of Fine Arts in film at Florida State University. His second film MOONLIGHT (2016), the story of a black gay youth in his hometown of Miami, won an Oscar® for Best Picture and made him a leading figure of Black Cinema. IF BEALE STREET COULD TALK, his third feature film, is based on the novel of the same name by James Baldwin (1924–1987). It is the first adaptation of a work by the African-American writer and Civil Rights Activist.

Mister Jenkins, James Baldwin‘s legacy is experiencing a revival. Why now?
Well, the book was published 45 years ago, and yet so much of what happens in this film is still relevant today. Especially in America where we have this slogan „Make America great again!“ (from Donald Trump‘s presidential campaign; editor‘s note). And you go back to someone whether it‘s James Baldwin or Toni Morrison, any of these really amazing thinkers, who were literally documenting what was happening and you see: well, this actually wasn‘t so great.

You said that reading Baldwin made you realize what it was like to be a black man. Can you elaborate on that?
When I discovered James Baldwin I hadn‘t read very much. Most of the narratives that I was receiving at the time were about really famous black people. Everybody knows the story of Martin Luther King or Jesse Owens. Baldwin was writing about everyday people in a very dense rich way. Which to me meant: Oh, black lives matter. Someone who‘s growing up like Chiron (the main character from Jenkin‘s film MOONLIGHT; editor‘s note) is worthy having his inner voice being translated in a very rich way. To me that was the power of discovering James Baldwin.

Your film adaptation IF BEALE STREET COULD TALK is told from the perspective of the female protagonist Tish. How did you approach finding Tish‘s voice?
For me the biggest thing was to translate the interior voice. I think, in the book sometimes Mister Baldwin slips and he‘s meant to be writing through Tish but he‘s actually writing through himself. But in the film it had all to be through Tish. So even when Baldwin is doing Baldwin talking about the world like in the perfume counter sequence, it‘s still talking about the world as experienced by a 19-year-old black girl.

This movie has, like Moonlight, a very special look. How did you develop that look?
Both of these films are reflections of the main character‘s consciousness. So the look of MOONLIGHT is dictated by Chiron, IF BEALE STREET COULD TALK is dictated by Tish. You know, this is a girl who is in a purgatory in some way, and she is remembering both the most vibrant, the most beautiful moments of her life, but also the darkest experiences. It‘s almost a film composed of memories. For me, that was the very saturated, bright gaze for Tish, when she’s thinking about things in a very pure way, and then a muted palette, very dark, lots of shadows, in the sequence with Fonny and his friend Daniel Carty.

How did you decide to put the black and white photos in?
A lot of the visual research for this film was not through cinema, it was through still photography: the work of Gordon Parks and Roy DeCarava. In a photo gallery that Gordon Parks did about a family in Harlem for LIFE magazine there‘s a photo called „Ellen Crying“. As I was writing the first draft of the script, I remember coming to the sequence where Tish describes through narration the „children of our age“, and I wanted to show what these children looked like, in a documentary fashion, and so this picture „Ellen Crying“ was written into the screenplay, and we found other photos to support it. The second photo series is 〉

Interview in English: Barry Jenkins (2/2)

to be rhymed with what happens to these children. They now become the men who are fighting the system.

Why did you choose this one of Baldwin's books?
This is not my most favorite Baldwin novel. That would be „Giovanni's Room". But I love „If Beale Street Could Talk" because James Baldwin had a few different voices he wrote with. On the one hand, the essayist who's concerned with stating against injustice of American society and the role this system plays in disenfranchising the souls of black folks. But he was also just as obsessed with this other voice: the sensuality, romanticism, his personal relationships. And I chose this book because I thought these two things were organically fused.

So if there are these two sides to Baldwin – where do you see yourself?
I think the book is much more bitter and angry than the film is. So I guess I come down on the side of the love, the family, the romance. But what you learn as you read the book is that those two sides, they are intertwined. You can never quite possibly live a life in America as a black person and not be affected by the system, by society. To me the thesis of the book was this idea that this bare suffering terror has always been a part of black life in America from the very beginning, going back to slavery. And it has always been family, love, community. That's the idea of Beale Street being a place in Memphis, in New Orleans, in Los Angeles, in Harlem. I think, because of that, Mister Baldwin is saying that this love is the thing that has somehow allowed black people to build communities in America.

Could you imagine doing films about white people as well?
I could! The script before I did MOONLIGHT had no black people. It was all white people. Now, the project fell apart, and so maybe that's because I can't write white people as well as I can write black people. Who knows! To be honest, I feel like I might be better prepared to write a story about white people than the average white person is prepared to write about black people. Part of that is because we grow up watching television, movies that are all about the white experience. The media are dominated by the white perspective. And a white person doesn't encounter a person like Chiron or Tish every day. There is a lack of black stories. So I feel a responsibility to tell.

Interview:
Philipp Bühler, freelance film critic and journalist, 04.03.2019

Stil-Analyse: Die Close-ups in Beale Street (1/2)

Sichtbare Menschen – Die Close-ups in Beale Street

Barry Jenkins variiert in seinem Film immer wieder eines der genuinen Stilmittel des Kinos: die Großaufnahme eines Gesichts. So wie hier wurden afroamerikanische Darsteller/-innen in Hollywood nur selten gefilmt.

Bei Großaufnahmen im Kino kommen einem „magische Momente“ mit Stars wie Scarlett Johansson oder George Clooney in den Sinn, romantische oder actionreiche Höhepunkte. Ein Blick zurück in die Filmgeschichte zeigt jedoch, dass Großaufnahmen einst auch Konzepte inspiriert haben, die nicht primär auf Glamour und große Emotionen ausgerichtet waren. Tatsächlich war die Großaufnahme (englisch: close-up) während der Stummfilmära zentraler Gegenstand der frühen Filmtheorie.

Die Großaufnahme als Wesen der Filmkunst

Der ungarische Filmtheoretiker und Autor Béla Balázs nannte sie sogar „das eigenste Gebiet des Films“. Im Theater, schrieb er in „Der sichtbare Mensch“ (1924), sei das Gesicht nur ein Element im Ganzen des Dramas. „Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird […] das Gesicht das Ganze, in dem das Drama enthalten ist.“ Das Entscheidende gehe im Film nicht aus der Totalen hervor, sondern aus dem Detail, dem Mienenspiel, das wie mit der Lupe sichtbar gemacht werde. Carl Theodor Dreyers Stummfilm Die Passion der Jungfrau von Orléans (La passion de Jeanne d'Arc, F 1928), der fast nur Close-ups enthält und in dem Gesichter die eigentlichen Träger der Handlung sind, erscheint wie eine Visualisierung von Balázs' Gedanken.

Mit Einführung des Tonfilms setzten sich die Prinzipien des Hollywoodkinos für den Einsatz von Close-ups nahezu weltweit durch. Großaufnahmen wurden Teil einer Montagekonvention, die auf einen „unsichtbaren Schnitt“ zielt: Nach ei- 〉

Stil-Analyse: Die Close-ups in Beale Street (2/2)

nem Establishing Shot, der meist einen neuen Schauplatz einführt, werden die handlungsrelevanten Figuren einer Szene anschließend aus größerer Nähe gezeigt; der Schnitt folgt dabei kontinuierlich der Aktion im Bild und sorgt für den Fluss der Erzählung. In diesem in Grundzügen noch heute angewendeten „continuity system" markierten die Close-ups die emotionalen Höhepunkte – privilegierte Momente, die den Stars vorbehalten waren. Einige Vertreter/-innen des sich ab den 1950er-Jahren formierenden europäischen Autorenkinos kritisierten diesen Einsatz von Großaufnahmen als manipulativ; außerhalb des klassischen Erzählkinos setzten sie Großaufnahmen lange Jahre eher selten und oft selbstreflexiv ein. In der Zeit des digitalen Filmschaffens, in der allein die menschliche Mimik für CGI noch eine echte Herausforderung zu bedeuten scheint, stößt das Close-up jedoch bei künstlerisch ambitionierten Filmschaffenden offenbar wieder stärker auf Interesse. Der US-amerikanische Regisseur Barry Jenkins ist ein Beispiel dafür.

Close-ups in Beale Street: Intimität und Gegenwärtigkeit

In seiner James-Baldwin-Verfilmung Beale Street (USA 2018) über ein junges afroamerikanisches Paar in den 1970er-Jahren etabliert Jenkins das Close-up nach wenigen Augenblicken als zentrales Gestaltungsmittel: Eine Großaufnahme zeigt Fonny, bevor Tish und er sich küssen – eine recht typische Situation für ein Close-up. Ungewöhnlich jedoch ist die zeitliche Platzierung in der Exposition des Films. Wir sehen Fonny recht unvermittelt ins Gesicht, das die Kamera frontal und auf Augenhöhe einfängt. Als Betrachtende werden wir in die Position der Geliebten und Ich-Erzählerin Tish versetzt – ein intimer Blickwinkel, der es erlaubt, in Fonnys Gesichtszügen „zu lesen", und der sich für die weiteren Close-ups des Paares im Film als charakteristisch erweist. Augenscheinlich dient die Großaufnahme hier nicht nur einer emotionalen „Beteiligung" des Publikums. Jenkins nutzt sie auch, um gleich zu Beginn die Nähe des Liebespaares und dessen unbedingtes Vertrauen zueinander zu visualisieren, vor allem aber, um uns von Fonnys Sensibilität und Ernsthaftigkeit zu überzeugen. Tatsächlich erscheint außer Frage, dass der junge Mann die Vergewaltigung, der er beschuldigt wird, begangen haben könnte, auch wenn der Tathergang nicht aufgelöst wird.

Vor allem den Szenen der Liebenden verleihen die Großaufnahmen eine enorme Gegenwärtigkeit. Das gilt besonders für Tishs Gefängnisbesuche, bei denen Fonny und sie durch eine Glasscheibe getrennt sind. Jenkins inszeniert dies klassisch als Schuss-Gegenschuss-Montage, wobei er durch die Nähe der Kamera, die frontale Perspektive und die geringe Schärfentiefe den räumlichen Kontext der Figuren nahezu aufhebt. Der Fokus der Szenen liegt auf den Emotionen, die sich in den Gesichtern schmerzlich niederschlagen. Die Inszenierung zielt auch darauf ab, bei den Zuschauenden Emotionen zu wecken. Die Tragik des Paares und die rassistische Willkür der Justiz, der die beiden als Schwarze ausgesetzt sind, teilen sich mit großer Eindringlichkeit mit.

Gesichter, die selten so repräsentiert wurden

Eine Zuspitzung findet diese Inszenierung in einer Rückblende, die das vergangene Glück des Liebespaars wachruft: Erneut fängt Jenkins die beiden Schauspieler/-innen, Stephan James und KiKi Layne, in einer Schuss-Gegenschuss-Montage ein, diesmal aber taucht er die Szene in warmes Licht und lässt beide direkt in die Kamera schauen. In dem Moment, als sich ihre Blicke auf uns richten, durchbricht der Film die illusionistische Konvention des Kinos, die „vierte Wand", und wendet sich direkt an uns. Jenkins schafft so nicht nur einen berührenden Moment, sondern gibt auch ein humanistisches Statement ab: Dadurch, dass er uns, das Publikum, in die Liebesgeschichte miteinbezieht, verleiht er ihr eine Universalität, die über identitätspolitische Zuschreibungen hinausgeht.

Die Bedeutung der Großaufnahmen ist auch deshalb bemerkenswert, weil Jenkins' Film die Lebenssituation der jungen Schwarzen so aus nächster Nähe und sogar aus der Innensicht zeigt. Er thematisiert weniger den Rassismus der Weißen als die Konsequenzen des systemischen Unrechts für Schwarze in den USA. Zugleich repräsentiert das Ensemble des Films die afroamerikanische Community auf der Leinwand, wie sie im US-Kino lange Zeit nur selten zu sehen war.

Autor:
Jörn Hetebrügge, Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Kunst und Film, 04.03.2019

Hintergrund: Im Kino mit James Baldwin (1/2)

IM KINO MIT JAMES BALDWIN

Der Schriftsteller und Bürgerrechtler James Baldwin schrieb über den Rassismus in der US-Gesellschaft und im Hollywood-Kino. Beale Street, die erste Verfilmung eines Baldwin-Romans, steht ganz in der Tradition seiner Werke.

Im Alter von etwa 13 Jahren geht James Baldwin regelmäßig ins Kino. Es sind die 1930er-Jahre, der Tonfilm hat sich gerade etabliert und es beginnt die „Goldene Ära" des klassischen Hollywood, seine kommerziell erfolgreichste Phase. Wie man im Essayfilm I Am Not Your Negro (2017) über Baldwin erfährt, wird er meist von seiner weißen Lehrerin Orilla Miller (genannt „Bill") ins Theater und Kino mitgenommen. Sie will den interessierten Jungen fördern. Doch die Welt seiner Familie erkennt Baldwin auf der Leinwand nicht wieder: Afroamerikaner/-innen gibt es in diesen Filmen nicht – oder wenn doch, dann höchstens in kleinen Nebenrollen, als Dienstpersonal der Hauptfiguren. „Heldinnen und Helden, soweit ich das damals sehen konnte, waren weiß", schreibt er später in seinem Kino-Essay „The Devil Finds Work" (1976). „Und zwar nicht bloß wegen der Filme, sondern wegen des Landes, in dem ich lebte und das die Filme nur widerspiegelten."

Hollywood-Filme im Blick eines schwarzen Kritikers

Baldwin wird 1924 in New York geboren. Als ältestes von neun Kindern und in ärmlichen Verhältnissen wächst er im afroamerikanischen Stadtteil Harlem auf, damals, auch in der Sprache seiner Bewohner/-innen, ein „Ghetto". Die einzige (weiße) Schauspielerin jener Zeit, die ihn an eine schwarze Frau und damit auch an ein Stück Realität erinnert habe, sei Sylvia Sidney gewesen. Sidney spielt etwa in Filmen des deutschen Regisseurs Fritz Lang wie Blinde Wut (Fury, USA 1936) oder Gehetzt (You Only Live Once, USA 1937) Frauen mit tragischen Leidensgeschichten: „Sie wurde immer verprügelt, schikaniert, weinte ständig." In dem Buch „The Devil Finds Work", das in I am Not Your Negro mehrfach zitiert wird, nimmt Baldwin vor mehr als 40 Jahren heutige Debatten über Rassismus im Film vorweg. Er weist nach, wie die Machtordnung der Gesellschaft den Filmerzählungen eingeschrieben ist; wie eine diskriminie- 〉

Hintergrund: Im Kino mit James Baldwin (2/2)

rende oder klischeehafte Repräsentation schwarzer Menschen auch in Bildern steckt, die vermeintlich harmlose Liebes-, Kriminal- oder Abenteuergeschichten erzählen.

Besonders kritisch blickt er auch auf einige der ersten Hollywood-Filme, in denen afroamerikanische Schauspieler/-innen wie Sidney Poitier mitwirken und die „in guter Absicht" (Baldwin) im Konflikt zwischen Weißen und Schwarzen vermitteln sollen. Gedreht wurden solche Filme wie Flucht in Ketten (The Defiant Ones, USA 1958) oder In der Hitze der Nacht (In The Heat Of The Night, USA 1967) zunächst ausschließlich von weißen, politisch liberalen Regisseuren. In Poitier, dem ersten afroamerikanischen Oscar-Preisträger für die beste Hauptrolle (Lilien auf dem Felde, USA 1963), sieht Baldwin einen Performer der „black experience" – der allerdings meist gegen naive, unglaubwürdige Storys „anspiele". Ein Beispiel: In Flucht in Ketten überwinden ein weißer und ein schwarzer Häftling ihren gegenseitigen Hass, als wäre der Hass eines weißen Rassisten, vor dem Hintergrund der Sklaverei und fortdauernder Ungleichheit, so einfach zu verzeihen. Am Ende springt Poitiers Figur auf der Flucht vom rettenden Zug herunter, um seinen Kameraden nicht allein der Polizei zu überlassen. Das weiße Publikum, schreibt Baldwin, applaudierte; Zuschauer/-innen in Harlem schrien hingegen die Leinwand an: „Spring zurück auf den Zug, du Idiot!"

Vermittelnde Stimme des Civil Rights Movement

Baldwin selbst verkehrt zeit seines Lebens zwischen diesen Welten. In der Bronx macht er seinen Highschool-Abschluss auf einer mehrheitlich weißen Schule, lebt danach weiter in Harlem, bevor er 1948 nach Frankreich auswandert; auch dort schreibt er über die Situation der Schwarzen in den USA. Nach seiner zeitweiligen Rückkehr wird er in den 1960er-Jahren ein prägender Intellektueller des Civil Rights Movement, tritt in TV-Talkshows auf, trifft Politiker. 1963 plädiert er mit einer afroamerikanischen Delegation beim Justizminister Robert Kennedy für Bürgerrechte; der lässt seine Gäste anschließend vom FBI überwachen. Baldwin ist mit schwarzen Aktivisten und Künstlerinnen wie Nina Simone befreundet, aber auch mit weißen Prominenten wie Marlon Brando.

Als Schriftsteller bleibt er eine individuelle Stimme, schreibt, egal ob fiktional oder nicht-fiktional, stets aus einer subjektiven, beteiligten Perspektive. In „The Fire Next Time" (1963; deutsch: „Nach der Flut das Feuer") adressiert er in einem Essay seinen jugendlichen Neffen mit der Erkenntnis, dass „du in eine Gesellschaft hineingeboren wurdest, die dich, […] auf so vielen Wegen wie möglich, zu einem wertlosen Menschen erklärt hat." Die Form des autobiografischen Essays hat viele Nachfolger/-innen gefunden, nicht zuletzt den aktuellen US-Autoren Ta-Nehisi Coates. Trotz des düsteren Blicks auf Rechte, Chancen und Lebensbedingungen für die schwarze Minderheit, sieht Baldwin einen Ausweg nur im Dialog. Eine separate „black nation" auf dem Staatsgebiet der USA, wie es sein Zeitgenosse Malcolm X und die militante Nation of Islam fordern, lehnt er ab. Genauso kehrt er aber auch die Idee, dass man als Afroamerikaner/-in für gesellschaftliche Teilhabe integriert werden müsse, ins Gegenteil. Nicht das schwarze, sondern das weiße Amerika müsse akzeptiert und integriert werden, damit es endlich seine tiefsitzende Angst und seine gewaltsame Vergangenheit konfrontieren könne.

Im Geiste Baldwins: Die Romanadaption Beale Street

Mit Beale Street (2018) hat Barry Jenkins nach seinem Oscar-Erfolg Moonlight (2016) nun die erste Adaption eines Romans von James Baldwin realisiert. Die Geschichte des jungen Paars Tish und Fonny im New York der 1970er handelt zu gleichen Teilen von Polizeiwillkür und strukturellem Rassismus sowie von Liebe und Solidarität in der afroamerikanischen Community. Jenkins fühlt sich dem Erbe des Schriftstellers verpflichtet, er bleibt nah an der Vorlage „If Beale Street Could Talk" (1974; deutsch: „Beale Street Blues"): Auch der Film erzählt per Voice-Over aus Tishs Perspektive, viele Passagen sind wörtlich übernommen, das Figurenensemble und die verschachtelte Rückblenden-Struktur bleiben erhalten. Kleine, aber bedeutsame Änderungen in der ersten und letzten Szene sowie die immer etwas schwelgerische Inszenierung des Liebespaars geben dem Film eine hoffnungsvollere Note.

„Es gibt einen Mangel an schwarzen Geschichten", findet Jenkins noch immer. Beale Street zeigt deshalb auch in seiner Form ein Bewusstsein für die von Baldwin kritisierte Bildpolitik Hollywoods. Jazz, Soul und Blues auf dem Soundtrack, stilisierte Großaufnahmen der Gesichter, Blicke der Schauspieler/-innen in die Kamera – als würde der Film sagen wollen: Dies ist eine schwarze Geschichte über Amerika. Oder in Baldwins Worten: „Die Geschichte der Schwarzen in Amerika ist die Geschichte Amerikas."

Autor:
Jan-Philipp Kohlmann, Filmjournalist und Redakteur von kinofenster.de, 04.03.2019

Background in English: At the Movies with James Baldwin (1/2)

AT THE MOVIES WITH JAMES BALDWIN

The writer and civil rights activist James Baldwin wrote about racism in US society and the movies. If Beale Street Could Talk, the first adaptation of a Baldwin novel, is heavily influenced by his legacy.

By the age of about 13, James Baldwin was already a regular visitor to the movie theater. That was in the 1930s, when talkies had established themselves and the „golden era" of Hollywood's commercial success was beginning. As we learn about Baldwin in the essay film I Am Not Your Negro (2017), he was usually taken to the theater or cinema by his white teacher Orilla Miller (known as „Bill"). She wanted to promote and encourage this inquisitive boy. But on the screen, Baldwin could not see the life led by himself and his family: African-Americans did not exist in these films – or when they did, merely in small supporting roles, as servants of the main characters. „Heroes, as I far as I could then see, were white," he would later write in his cinematic essay „The Devil Finds Work" (1976), „and not merely because of the movies but because of the land in which I lived, of which movies were simply a reflection."

Hollywood Movies in the Eyes of a Black Critic

Baldwin was born in 1924 in New York. As the eldest of nine children born into poverty, he grew up in the African-American district of Harlem, known back then as a „ghetto" even by its residents. He said the only (white) actress at the time who reminded him of a black woman and hence a piece of reality was Sylvia Sidney. Among the films Sidney acted in were movies made by the German director Fritz Lang, such as Fury (USA 1936) or You Only Live Once (USA 1937), in which she played women with tragic stories of suffering: „She was always being beaten up, victimized, weeping." In the book „The Devil Finds Work", which is frequently quoted in I Am Not Your Negro, Baldwin anticipated today's debate about racism in film more than 40 years ago. He demonstrates how the power structures of society are inscribed in cinematic narratives; how images contain discriminating or clichéd representations of black people, even when they are supposed to 〉

Background in English: At the Movies with James Baldwin (2/2)

portray harmless love, crime or adventure stories.

He is especially critical of some of the first Hollywood movies, which feature African-American actors such as Sidney Poitier and which portray the conflict between blacks and whites in a „well-meaning" (Baldwin) way. The first of these films, such as The Defiant Ones (USA 1958) or In the Heat of the Night (USA 1967), were shot exclusively by white, politically liberal directors. Baldwin sees Poitier, the first African-American Oscar-winner for best actor (Lilies of the Field, USA 1963), as a performer of the „black experience" – who usually struggled with being cast in naive, non-credible stories. One example: in The Defiant Ones, a white and a black prisoner overcome their mutual hatred – as if the hatred of a white racist, against a background of slavery and ongoing injustice, could simply be forgiven. In the end, Poitier's character jumps off a train that would have rescued him, so as not to leave his comrade alone at the mercy of police. According to Baldwin, white people in the audience applauded while black people in Harlem shouted at the screen: „Get back on the train, you fool!"

The Mediating Voice of the Civil Rights Movement

Baldwin himself spent his entire life moving between these two worlds. He graduated from a largely white high school in the Bronx and continued to live in Harlem, before he moved to France in 1948; while there, he continued to write about the situation of black people in the US. After a temporary return in the 1960s, he became one of the leading intellectuals of the Civil Rights Movement, appearing on chat shows and meeting politicians. In 1963 he was part of an African-American delegation that lobbied attorney general Robert Kennedy for civil rights; Kennedy subsequently ordered the FBI to keep an eye on his guests. Baldwin was friends with prominent black activists and artists such as Nina Simone but he also made friends with white celebrities such as Marlon Brando.

He remained very much an individual voice as an author, always writing from a subjective, highly-involved perspective, whether fiction or non-fiction. In „The Fire Next Time" (1963) he addressed a young nephew with the observation: „You were born into a society which spelled out with brutal clarity, and in as many ways as possible, that you were a worthless human being." This form of autobiographical essay influenced many writers, not least the current American intellectual Ta-Nehisi Coates. Despite his dark view of the chances, rights, and living conditions of the black minority, Baldwin still sees a way out through dialogue. He rejects a separate „black nation" on US territory, as propagated by his contemporary Malcolm X and his militant „Nation of Islam." At the same time, however, he upends the notion that African-Americans must be integrated into society in order to partake in it, arguing that it is not black America but white America that needed to be accepted and integrated, so that it could face up to its deep-seated fears and history of violence.

In the Spirit of Baldwin: The Adaptation If Beale Street Could Talk

Following his Oscar-winning Moonlight (2016), Barry Jenkins has directed the first adaptation of a novel by James Baldwin, If Beale Street Could Talk (2018). This story of a young couple, Tish and Fonny, in 1970s New York, tells in equal parts of arbitrary police actions and structural racism, and of love and solidarity in the African-American community. Jenkins shows great respect for the original and stays true to the novel „If Beale Street Could Talk" (1974): the film, too, features a voice-over narrative from Tish's perspective and many passages are taken over word for word. The cast of characters and the complicated interweaving of flashbacks are also replicated. Small but significant changes in the opening and closing scenes and the always somewhat extravagant portrayal of the two lovers give the film a more optimistic tone.

„There is a lack of black stories," according to Jenkins. If Beale Street Could Talk therefore also shows an awareness of Hollywood's style of pictures, so bitterly criticized by Baldwin. Jazz, soul and blues on the soundtrack, stylized close-ups of faces, actors looking straight into the camera – it is almost as if the film were saying: this is a black story about America. Or in Baldwin's own words: „The story of the Negro in America is the story of America."

Author:
Jan-Philipp Kohlmann, film journalist and editor of kinofenster.de; translation: Don Mac Coitir, 04.03.2019

Hintergrund: Systemisches Unrecht im Strafrecht der USA (1/2)

SYSTEMISCHES UNRECHT IM STRAFRECHT DER USA

In den USA werden afroamerikanische Menschen noch immer häufiger verhaftet, inhaftiert und zum Tode verurteilt als andere Bürger/-innen. Eine Einführung zum komplexen Zusammenhang zwischen Rechtssystem und Rassenordnung.

Dieser Text ist eine gekürzte Version des Artikels „Rassenordnung als Machtordnung. Diskriminierung im Bildungs- und Rechtssystem der USA“ von Prof. Dr. Astrid Franke. Er ist im März 2018 im bpb-Magazin „Aus Politik und Zeitgeschichte“ erschienen. Den vollständigen Artikel inklusive der Quellennachweise kann man hier auf bpb.de nachlesen.

Die Komplizenschaft des US-Rechtssystems mit der Rassenordnung – sowohl im engeren Sinne der Gerichtsbarkeit als auch im weiteren Sinne unter Einschluss von Polizei und Gefängnissen –, gerät immer wieder in den Blick einer breiten Öffentlichkeit: Amnesty International etwa wies 2003 anlässlich der 300. Hinrichtung eines Afroamerikaners seit Wiedereinführung der Todesstrafe 1977 darauf hin, dass Schwarze überproportional häufig zum Tode verurteilt werden. Zwischen 1977 und 2003 wurden in den USA etwa eine halbe Million Menschen Opfer eines Mordes – zu fast gleichen Teilen handelte es sich um schwarze und weiße Amerikaner. Dennoch waren 80 Prozent der Hingerichteten wegen eines Mordes an Weißen verurteilt worden.

Das Wirken der Rassenordnung im Rechtssystem

Die Rechtswissenschaftlerin Michelle Alexander erregte 2010 mit dem Buch „The New Jim Crow“ Aufsehen: Alexander sieht im war on drugs ein Bündel an Maßnahmen, mit denen über das Strafrecht vor allem junge afroamerikanische Männer unter rigide soziale Kontrolle durch die Polizei und ins Gefängnis gebracht werden. Sie sieht die Masseninhaftierung von Afroamerikanern in einer funktionalen Analogie zur Sklaverei, in denen eine rigide Kontrolle der Afroamerikaner über ihre rechtliche Definition als Eigentum ermöglicht wurde, wie auch in Analogie zur „alten“ Jim-Crow-Ära, also der Zeit, in der die Segregation durch Gesetze festgelegt war. 2009 machten Afroamerikaner 39,4 Prozent der Gefangenenpopulation in den USA aus. Signifikant sind diese Zahlen auch deshalb, weil in fast allen Bundesstaaten der USA strafrechtlich verurteilte Gefängnisinsassen das Wahlrecht verlieren, was entsprechend wieder überproportional viele Afroamerikaner trifft.

Es überrascht nicht, dass eine wichtige neue soziale Bewegung, die gegen die Rassenordnung und das damit verbundene Unrecht mobilisiert, Black Lives Matter, aus der Reaktion auf ein Gerichtsurteil entsprungen ist, nämlich dem Freispruch für den Nachbarschaftswächter George Zimmerman, der im Februar 2012 den Jugendlichen Trayvon Martin erschossen hatte. Der Eindruck, dass schwarze Leben weniger zählen, wurde im August 2014 durch den Tod Michael Browns in Ferguson bestärkt – ein weiterer junger schwarzer Mann, der in diesem Fall von einem Polizisten erschossen wurde, der wiederum freigesprochen wurde. Die Verstrickungen der Rassenordnung mit dem Rechtssystem ist so komplex, dass systemisches Unrecht oft nicht direkt aus dem individuellen Handeln Einzelner herausgelesen werden kann. Zur Annäherung an die Komplexität der Verstrickungen eignet sich ein literarisches Werk aus den 1960er Jahren.

Literarisches Fallbeispiel: „Wer die Nachtigall stört“

1960 erschien in den USA Harper Lees Roman „Wer die Nachtigall stört“. Die Handlung spielt im US-amerikanischen Süden der 1930er Jahre, in dem Atticus Finch, ein weißer Anwalt, sein Leben riskiert, um einen schwarzen Mann zu verteidigen, der eine weiße Frau vergewaltigt haben soll. Lange Zeit wurde der Roman als Darstellung eines vorbildhaften Rechtsanwaltes gelesen. Heute stören sich viele an der Idealisierung des weißen Mannes und der Passivität der schwarzen Charaktere. Man kann den Roman aber auch als Beispiel lesen für die Stabilität der Rassenordnung und für das Scheitern einer weißen Elite, die dem Mann ein gerechtes Verfahren gewähren will: Zwar kann diese Elite ein Verfahren erkämpfen und zunächst verhindern, dass der Beschuldigte, Tom Robinson, gelyncht wird. In diesem Verfahren aber spricht die weiße Jury allen Indizien zum Trotz den Angeklagten schuldig: Er kommt ins Gefängnis und wird dann bei einem Fluchtversuch erschossen.

In „Wer die Nachtigall stört“ gibt es einen entscheidenden Dialog zwischen Atticus Finch und seiner Tochter: Der Rechtsanwalt legt nahe, dass es die weiße männliche Jury war, die ihre Ressentiments unzulässigerweise ins Spiel gebracht hatte. Eine solche Diagnose ist vorhersehbar nicht nur, weil sie so plausibel ist, sondern auch weil die Jurymitglieder als Laien das schwächste Element in dem ansonsten von ausgebildeten Juristen dominierten Gerichtsverfahren sind. Laien kann man am leichtesten die Schuld zuschieben. Richter und Staatsanwälte hingegen sind im 〉

Hintergrund: Systemisches Unrecht im Strafrecht der USA (2/2)

Roman von der Kritik am Gerichtsverfahren noch ausgeschlossen.

Die Rolle von Richtern und Staatsanwälten im US-Strafrecht

Darin äußert sich eine auf schrittweise Verbesserung setzende Haltung, die die tiefe Verstrickung der scheinbar unabhängigen Experten in die Rassenordnung verkennt. Symbolisch zentral sind die Richter. An ihnen hängt die Fiktion einer unabhängigen Gerichtsbarkeit, in der Menschen mit Robe quasi entkörperlichte Wesen sind: Ihrer Sozialisation und allem, was sie zu Menschen macht, enthoben, sollen sie zu Repräsentanten des Gesetzes werden. Tatsächlich sind es in den Südstaaten häufig die Richter, die sich bei der Entscheidung über das Strafmaß – oft auch gegen die Empfehlung der Jury – für die Todesstrafe aussprechen. Während man bei Jurymitgliedern durchaus den Verdacht der Voreingenommenheit haben kann und sie entsprechend genau befragt und belehrt, ist dies bei Richtern anders: Obwohl auch Richter in eine Machtordnung hineinsozialisiert worden sind und sich in der Regel der entsprechenden Haltungen und Einstellungen kaum bewusst sind, gilt die Fiktion ihrer Unvoreingenommenheit oft als notwendig für das Funktionieren der Justiz.

Eine Schlüsselposition in US-amerikanischen Strafrechtsverfahren kommt den Staatsanwälten zu. Sie können etwa Menschen von der Liste der Juroren streichen – wenngleich der Oberste Gerichtshof 1986 entschied, dass es nicht verfassungsgemäß ist, eine identifizierbare Menschengruppe systematisch von der Jury auszuschließen. Staatsanwälte entscheiden über die Art der Anklage und führen vor Beginn des eigentlichen Verfahrens eine Reihe von Gesprächen hinter verschlossenen Türen, in denen sie dem Angeklagten verschiedene Optionen eröffnen können, aber nicht müssen, darunter etwa den Verzicht auf ein Verfahren vor einer Jury, ein Schuldgeständnis gegen verringertes Strafmaß. Da etwa 95 Prozent der Strafrechtsverfahren über Schuldgeständnisse abgeschlossen werden, haben die Staatsanwälte eine außergewöhnliche Macht – zumal sie bei ihren Verhandlungen niemandem Rechenschaft schuldig sind und ihre Entscheidungen kaum transparent machen müssen.

Die Rassenordnung reproduziert sich auch durch Wandel

Die Rassenordnung ist mit leichten, aber nicht unwichtigen Modifizierungen erhalten geblieben: Mit hohem Einkommen und Vermögen können sich heute auch Afroamerikaner Bildung und Gerechtigkeit leisten. Tatsächlich gibt es, stärker noch als vor 50 Jahren, eine schwarze Elite an Ärzten, Wissenschaftlern, Juristen, Geschäftsleuten, Sportlern, Politikern oder Schauspielern, die mit den Ghettos der Innenstädte, mit Gewalt, schlecht ausgestatteten Schulen oder gar Drogen und Beschaffungskriminalität kaum in Berührung kommen. Wenn sie sich nicht aus Überzeugung dennoch gegen Armut und Diskriminierung engagieren, bedeutet eine solche Differenzierung in der Erfahrung von Afroamerikanern auch eine Spaltung der Gruppe der Unterdrückten und dies wiederum einen relativen Machtverlust.

So verdeutlicht die Langlebigkeit dieser ungerechten Ordnung, dass Stabilität und Wandel, verstanden als gerichtete Veränderungen, nicht notwendig Gegensätze sind. Die Rassenordnung reproduziert sich auch durch Wandel. Die vielen Reformen, zum Beispiel die Erfolge der Bürgerrechtsbewegung, sind sicher Verbesserungen, aber sie ließen die darunterliegende Machtordnung weitgehend unangetastet: Sie kleideten sie in ein neues, feineres Gewand – nicht so hässlich wie das des 19. Jahrhunderts mit seinen Lynchmorden oder das der 1950er Jahre, in denen Diskriminierung noch explizit in Gesetzen festgeschrieben war. Nachhaltig zu erschüttern wäre die Machtordnung nur durch tiefgreifende Veränderungen und Umverteilungen: nicht nur im Rechts- und Bildungswesen, sondern in den ökonomischen Bedingungen, die ihnen zugrunde liegen. Dies war der Grund, warum Martin Luther King 1968 erneut nach Washington marschieren wollte.

Autorin:
Astrid Franke, Professorin für Amerikanistik an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 04.03.2019

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit Beale Street (1/2)

AUSSERSCHULISCHE FILMARBEIT MIT BEALE STREET

Vorschläge für die freie Jugend- und Bildungsarbeit mit Jugendlichen im Alter von 15 bis 18 Jahren

Zielgruppe	Thema	Fragen und Vorgehen
Jugendliche zwischen 15 und 18 Jahren	Geschichte der Bürgerrechtsbewegung	**Frage: BEALE STREET spielt in den 1970er-Jahren. Welche Bewegungen gab es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den USA, die gegen die Diskriminierung von Afroamerikanern kämpften?** Recherche zu beispielsweise Civil Rights Movement und Black Lives Matter. Den Essayfilm I AM NOT YOUR NEGRO von Raoul Peck als Ausgangspunkt der Recherche nutzen.
	Zeitgenössische Perspektiven – Folgen der Bürgerrechtsbewegung	**Fragen: Bildet die Handlung von BEALE STREET ein historisches Phänomen ab? Welche Rolle spielt Diskriminierung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern heutzutage in den USA?** BEALE-STREET-Regisseur Barry Jenkins sagt über die literarische Vorlage im kinofenster.de-Interview: „Nun, das Buch erschien vor 45 Jahren, und doch ist vieles darin weiterhin aktuell." – Zur Beantwortung der Impulsfragen arbeitsteilig beispielsweise Kernaussagen des kinofenster.de-Interviews und des bpb-Artikels Von Barack Obama zu Donald Trump. Martin Luther Kings Traum vor dem Ende? einander vorstellen.
	Black Cinema	**Frage: Welche Bedeutung hat das Wirken des Regisseurs Barry Jenkins für das afroamerikanische Kino?** Gemeinsames Sichten des Filmes Moonlight und der Folge „Chapter V" der Comedy-Serie DEAR WHITE MEN, anschließend Vergleich mit BEALE STREET.

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit Beale Street (2/2)

	Diskriminierung in Deutschland	**Fragen: Gibt es auch in Deutschland strukturelle Diskriminierung, wie sie in Beale Street dargestellt wird? Was wird hierzulande gegen Diskriminierung getan?** Besuch der örtlichen Antidiskriminierungsstelle. Vor Ort Details der dortigen Betätigungsfelder in Erfahrung bringen. Anschließend einen Online-Leitfaden erstellen: An wen können sich von Diskriminierung Betroffene wenden? Wie wird ihnen geholfen? Welchen rechtlichen Schutz gibt es gegen Diskriminierung?
	Perspektivwechsel	**Frage: Wie fühlt sich Fonny unmittelbar vor dem Prozess und nach der Verurteilung?** Sowohl der Roman „Beale Street Blues“ (Originaltitel: „If Beale Street Could Talk“) wie auch der Film Beale Street nehmen Tishs Perspektive ein. Nach dem Filmbesuch Perspektivwechsel vornehmen und einen inneren Monolog unmittelbar vor dem Prozess und einen nach der Verurteilung aus Fonnys Perspektive formulieren. Entweder als Audio-Format aufnehmen oder aufschreiben. Die Ergebnisse anschließend einander vorstellen.
	Die Geschichte weitererzählen	**Frage: Wie verläuft das Leben von Tish und Fonny nach Verbüßung der Haftstrafe?** Die ersten Tage nach der Haftentlassung als Szene und/oder Storyboard skizzieren.
	Die Bedeutung des Filmtitels	**Frage: Wofür steht Beale Street?** James Baldwin stellte seinem Roman voran: „Jeder in Amerika geborene Schwarze ist in der Beale Street geboren, ob in Jackson, Mississippi, oder in Harlem in New York: Die Beale Street ist unser Erbe.“ – Recherche zur Bedeutung der realen Beale Street in Memphis und Erschließung der Metapher Beale Street.

Autor:
Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de Redakteur, 04.03.2019

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 1/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 1

HERANFÜHRUNG AN DEN FILM BEALE STREET

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache.

Fächer:
Englisch, Deutsch, Sozialkunde, Ethik, Kunst, Musik ab Klasse 9

Die Aufgabe macht die Schülerinnen und Schüler kleinschrittig mit den Hauptfiguren, ihren Konflikten sowie den genuinen filmischen Gestaltungsmitteln von Beale Street vertraut. Als Vorbereitung zur Durchführung sollten Lehrende die Hintergrund-Texte „Im Kino mit James Baldwin“ und „Sichtbare Menschen – Die Close-ups in Beale Street“ lesen, um gegebenenfalls mit funktionalen Hilfsimpulsen in das Unterrichtsgeschehen einzugreifen. Der Kompetenzgewinn der Schülerinnen und Schüler besteht darin zu erkennen, wie Regisseur Barry Jenkins Tishs Erinnerungen an die unbeschwerten Stunden mit Fonny filmästhetisch umsetzt (beispielsweise über eine helle Farbgestaltung) und zugleich bedrückende Erfahrungen darstellt (unter anderem mit gedämpften Farben). Die gewonnenen Erkenntnisse zu Figurenzeichnung, Handlung und Filmästhetik synthetisieren die Schülerinnen und Schüler in Form einer Video-Kritik für einen Blog. Alternativ dazu kann auch eine Filmkritik verfasst werden (vgl. Methode Eine Filmkritik verfassen auf kinofenster.de).

Autor:
Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 04.03.2019

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 1 (deutsch)

Aufgabe 1

HERANFÜHRUNG AN DEN FILM BEALE STREET

VOR DEM FILMBESUCH:

a) Seht euch die folgende Szene aus BEALE STREET an, in der sich die Protagonistin Tish und der Protagonist Fonny auf dem Dach einer Wohnung befinden, die sie sich kurz zuvor angesehen haben. Welche bisherigen Erfahrungen der beiden Hauptfiguren spiegelt der Ausschnitt wider?

b) Seht euch nun den Trailer an. Formuliert anschließend die Synopsis des Films in drei bis fünf Sätzen.

c) Tauscht euch darüber aus, um welches Genre es sich bei Beale Street handelt. Begründet eure Entscheidung.

WÄHREND DES FILMBESUCHS:

d) Achtet arbeitsteilig auf die beiden Hauptfiguren und ihre zentralen Konflikte sowie die von Regisseur Barry Jenkins gewählten filmischen Mittel (etwa Kameraeinstellungen und -perspektiven, Ton- und Farbgestaltung). Haltet eure Ergebnisse stichpunktartig fest.

NACH DEM FILMBESUCH:

e) Stellt euch eure Ergebnisse zu den Figuren aus Aufgabe d) im Plenum vor. Haltet die Ergebnisse in einer Tabelle fest.

Figur	Charakteristika	Konflikte
Tish		
Fonny		

f) Vergleicht nun eure Beobachtungen aus Aufgabe d) zur filmischen Gestaltung. Tauscht euch über ihre Wirkung aus.

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 1 (deutsch) (2/2)

g) Im Interview mit kinofenster.de betont Regisseur Barry Jenkins, dass die literarische Vorlage, der Roman „Beale Street Blues“ (1974), einerseits die Ungerechtigkeiten der US-amerikanischen Gesellschaft aufzeige und zum anderen eine romantische Geschichte erzähle. Teilt die Lerngruppe in zwei Gruppen A und B.

Gruppe A: Seht euch die Szene an, die Fonny und Tish auf der Straße zeigt.

Gruppe B: Seht euch die Szene an, die deutlich macht, warum Fonny als Täter nicht in Frage kommt.

Analysiert jeweils, mit welchen filmischen Mitteln Barry Jenkins die beiden Facetten der Romanvorlage darstellt. Stellt euch eure Ergebnisse anschließend vor.

h) Erstellt das Script zu einer Filmkritik für einen Video-Blog. Geht dabei auf die beiden Hauptfiguren und ihre Konflikte (Aufgabe b) und e)) ein und erläutert die Wahl und Wirkung der filmischen Gestaltungsmittel (Aufgabe f und g). Eure Filmkritik sollte am Ende eine Beurteilung enthalten, warum Beale Street sehenswert/nicht sehenswert ist. Nehmt anschließend die Kritik für den Video-Blog auf.

i) Stellt euch Ergebnisse vor und gebt einander kriterienorientiertes Feedback.

Worksheet: If Beale Street Could Talk – Exercise 1 (english) (1/2)

Exercise 1

INTRODUCTION TO THE FILM IF BEALE STREET COULD TALK

BEFORE GOING TO THE CINEMA:

a) Watch the following scene from IF BEALE STREET COULD TALK, in which the protagonists Tish and Fonny are to be seen on the roof of a building where they have just looked at an apartment. What experiences undergone by the main characters are reflected here?

b) Now watch the trailer. Then formulate a synopsis of the film in three to five sentences.

c) Discuss what genre of film IF BEALE STREET COULD TALK belongs to. Give reasons for your decision. .

WHILE AT THE CINEMA:

d) While at the cinema, split up the task of examining the main characters, their central conflicts and the cinematic means chosen by director Barry Jenkins (such as camera angles and perspectives, sound and colour design). Write down your observations in the form of key words.

AFTER GOING TO THE CINEMA:

e) Discuss the results of exercise d) in terms of characters with your classmates. Record the outcome of your deliberations in a table.

Character	Characteristics	Conflicts
Tish		
Fonny		

f) Now compare your results from exercise d) regarding cinematic design. Discuss the various effects of this design.

Worksheet: If Beale Street Could Talk – Exercise 1 (english) (2/2)

g) In an interview with kinofenster.de director Barry Jenkins emphasizes that the novel on which the film is based, „If Beale Street Could Talk“ (1974), tells the story, on the one hand, of the injustice of American society and, on the other hand, a love story. Divide your learning group into two groups, A and B.

Group A: Watch the scene that shows Fonny and Tish on the street.

Group B: Watch the scene that makes clear why Fonny cannot be the perpetrator.

In each group, analyze the cinematic devices with which Barry Jenkins portrays the two facets of the novel on which the film is based. Then present the results of your deliberations.

h) Write the script for a Vlog with a review of the film. Describe the two main characters and their conflicts (Exercise b) and e)) and explain the choice and effects of the cinematic means used (Exercise f and g). Your film review should conclude with a judgment of whether If Beale Street Could Talk is worth seeing/not worth seeing. Finally, record the Vlog.

i) Present your results to each other and give each other criteria-based feedback.

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 2/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 2

RASSISMUS UND SYSTEMISCHES UNRECHT

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache.

Fächer:
Englisch, Deutsch, Sozialkunde, Politik, Ethik, Religion ab Klasse 10

Im Jahr 2016 waren 33 Prozent der Gefängnisinsassen in den USA Afroamerikaner/-innen, obwohl diese nur 12 Prozent der Gesamtbevölkerung stellen (vgl. bpb-Schriftenreihe zum Thema USA, Band 10268). Der Einstieg mit einem Zitat aus dem Roman „Beale Street Blues“ (Originaltitel: „If Beale Street Could Talk“) sensibilisiert die Schülerinnen und Schüler für das Thema Diskriminierung im Strafrecht. An das Zitat anknüpfend wird eine Szene aus dem Film Beale Street angesehen, die Fonny und Tish getrennt durch eine Scheibe in einem Gefängnis zeigt. Noch vor dem Filmbesuch formulieren die Schülerinnen und Schüler Erwartungen, wie das Justizsystem in einem demokratischen Land mit Untersuchungsgefangenen umgehen sollte. Diese Erwartungen werden während des Filmbesuchs überprüft. Anschließend wird mittels einer Szene noch einmal vergegenwärtigt, warum Fonny nicht als Täter infrage kommt. Die darin vermittelten Fakten sowie die Rechercheergebnisse zur systemischen Ungerechtigkeit und Rassismus im US-Justizsystem nutzen die Schülerinnen und Schüler, um ein Plädoyer vorzubereiten: Sie versetzen sich in die Rolle von Anwältinnen und Anwälten, um einen Freispruch für Fonny zu erwirken.

Autor:
Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 04.03.2019

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 2 (deutsch)

Aufgabe 2

RASSISMUS UND SYSTEMISCHES UNRECHT

VOR DEM FILMBESUCH:

a) Im Roman „Beale Street Blues“, der literarischen Vorlage zum Film Beale Street, heißt es: „Ich wünsche echt niemandem, dass er den, den er liebt, durch eine Scheibe angucken muss.“ (S. 14) Stellt Vermutungen an, was damit gemeint sein könnte.

b) Seht euch die folgende Szene aus der filmischen Adaption des Romans an. Nennt anschließend den Ort der Handlung und fasst in eigenen Worten den Inhalt des Dialoges von Fonny und Tish zusammen.

c) Beschreibt die Atmosphäre der Szene. Welche filmischen Mittel benutzt Regisseur Barry Jenkins, um diese zu transportieren?

d) Wie sollte die Justiz in einer demokratischen Gesellschaft mit Untersuchungsgefangenen umgehen? Tauscht euch darüber aus, welche Rechte sie haben.

e) Gleicht eure Erwartungen arbeitsteilig mit realen rechtlichen Grundlagen ab:

- für Deutschland
- für die USA

WÄHREND DES FILMBESUCHS:

f) Achtet darauf, warum Fonny verhaftet wird. Haltet den Grund im Anschluss an den Filmbesuch fest.

NACH DEM FILMBESUCH:

g) Vergleicht eure Ergebnisse. Taucht euch anschließend darüber aus, inwieweit eure Erwartungen aus Aufgabe d) in Beale Street erfüllt/nicht erfüllt wurden.

h) Bildet Kleingruppen. Recherchiert zur Diskriminierung im Rechtssystem der USA. Geht dabei insbesondere auf die U-Haft und Haftbedingungen ein. Nutzt dazu den Hintergrundartikel von Astrid Franke als Grundlage eurer Recherche. Stellt eure Ergebnisse in einer kurzen Präsentation vor, die eine Visualisierung von Fakten und Statistiken beinhalten sollte. Klärt darin die Frage, ob Fonny einen sogenannten Einzelfall darstellt.

i) Seht euch noch einmal die Szene an, in der wichtige Fakten zur Tat thematisiert werden. Haltet die wichtigsten Fakten stichpunktartig fest.

j) Stellt euch vor, ihr seid Fonnys Anwalt. Ihr bereitet ein Plädoyer vor, das auf Freispruch abzielt. Notiert eure rhetorische Strategie unter Einbeziehung eurer Ergebnisse aus den Aufgaben f) und g).

k) Haltet das Plädoyer vor eurer Lerngruppe. Wertet anschließend aus, wie überzeugend ihr die jeweiligen Plädoyers fandet. Begründet eure Urteile.

Worksheet: If Beale Street Could Talk – Exercise 2 (english)

Exercise 2

RACISM AND SYSTEMIC INJUSTICE

BEFORE GOING TO THE CINEMA:

a) In the novel „If Beale Street Could Talk Blues“, the novel on which the film If Beale Street Could Talk is based, Tish says „I hope that nobody has ever had to look at anybody they love through glass.“ Speculate as to what you think this might mean.

b) Watch the following scene from the movie adaptation. Then name the location of the plot and explain in your own words the dialogue between Fonny and Tish.

c) Describe the atmosphere of the Scene. What cinematic devices does director Barry Jenkins use to transport this atmosphere?

d) How should the justice system of a democratic society treat suspects? Discuss the rights you have.

e) Divide up the task into two countries and compare your expectations with the legal realities:

- for Germany
- for the US

AFTER GOING TO THE CINEMA:

g) Compare your results. Discuss the extent to which your expectations from Exercise d) in If Beale Street Could Talk were fulfilled/not fulfilled.

h) Form small groups. Carry out research on discrimination in the US justice system. Pay special attention to pretrial detention and prison conditions. Use the background article by Astrid Franke as a basis for your research. Outline the results of your work in short presentations which should also include a visualization of the facts and figures. Establish whether Fonny can be considered a once-off case or part of a wider pattern.

i) Watch again the scene in which important facts regarding the crime are detailed. Write down the most important facts in a list of key words.

j) Now imagine that you are Fonny‘s lawyer. Prepare closing closing arguments aimed at securing an acquittal for Fonny. Write down your rhetorical strategy, taking into account the results of Exercises f) and g).

k) Deliver your closing arguments in front of your learning group. Then discuss and evaluate how convincing the individual speeches were. Explain your reasoning.

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 3/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 3

Beale Street ALS LITERATURADAPTION

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache.

—

Fächer:
Englisch, Deutsch ab Oberstufe

Während des Einstiegs in die Aufgabe tauschen sich die Schülerinnen und Schüler über ihre bisherigen Erfahrungen zu Literaturadaptionen aus. In einem ersten Arbeitsschritt sollte der Beginn des Romans „Beale Street Blues“ (englisch: „If Beale Street Could Talk“) von allen Schülerinnen und Schülern gelesen werden, um mit den Figuren und den zentralen Konflikten vertraut gemacht zu werden. Je nach Niveaustufe der Lerngruppe und Zeit für die Unterrichtsreihe teilt die/der Lehrende den Schülerinnen und Schülern Abschnitte des Romans zu. In anschließenden kurzen Präsentationen sollten Handlung, Ort, Zeit und Figuren sowie Erzählinstanz und sprachliche Mittel des jeweiligen Abschnitts vorgestellt werden. Danach verfassen die Schülerinnen und Schüler ein kurzes Exposé, in dem sie formulieren, mit welchen filmischen Mitteln sie die Romanadaption umsetzen würden. Während des Filmbesuchs wird Jenkins‘ filmästhetischer Ansatz untersucht und anschließend mit den eigenen Exposés verglichen. Die Schülerinnen und Schüler erkennen, dass sich Beale Street eng an der literarischen Vorlage orientiert. Daraufhin sollten sich die Schülerinnen und Schüler kritisch mit Jenkins‘ Regieentscheidungen auseinandersetzen. In einem Transfer wird auf ein Zitat des Regisseurs Bezug genommen. Darin heißt es, dass es in den USA einen Mangel an „schwarzen Geschichten“ gäbe. Die Schülerinnen und Schüler diskutieren, welche Perspektiven in Deutschland unterrepräsentiert sind.

Autor:
Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 04.03.2019

Arbeitsblatt: Beale Street – Aufgabe 3 (deutsch)

Aufgabe 3

Beale Street als Literaturadaption

VOR DEM FILMBESUCH:

a) Der Spielfilm Beale Street basiert auf dem Roman „Beale Street Blues“ (Originaltitel: „If Beale Street Could Talk“, 1974) von James Baldwin. Die Bearbeitung einer literarischen Vorlage für Theater, Film oder Fernsehen nennt man Adaption. Tauschen Sie sich im Plenum darüber aus, welche Adaptionen Sie bereits kennen.

b) Überlegen Sie gemeinsam, warum Regisseurinnen und Regisseure die Form einer Adaption wählen könnten. Halten Sie Ihre Vermutungen fest. Welche Kriterien kennzeichnen eine gelungene Adaption?

c) Lesen Sie den Beginn des Romans „Beale Street Blues“ gemeinsam und anschließend arbeitsteilig Auszüge. Stellen Sie die Auszüge in kurzen Präsentationen einander vor. Fassen Sie die Handlung prägnant zusammen, gehen Sie auf Ort, Zeit und Figuren sowie auf die Erzählinstanz und sprachliche Mittel ein.

d) Verfassen Sie ein kurzes Exposé, in dem Sie skizzieren, welche filmischen Mittel (beispielsweise Kameraarbeit, Farb- und Lichtgestaltung, Erzählstimme und Musik) Sie für die filmische Adaption des Romans wählen würden. Begründen Sie Ihre Entscheidungen.

WÄHREND DES FILMBESUCHS:

e) Achten Sie darauf, ob die in Aufgabe c) vorgestellten Romanpassagen in der Verfilmung vorkommen und inwieweit diese Parallelen beziehungsweise Unterschiede zur literarischen Vorlage aufweisen. Halten Sie Ihre Ergebnisse im Anschluss an den Filmbesuch stichpunktartig fest.

NACH DEM FILMBESUCH:

f) Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse. Diskutieren Sie, welche Regieentscheidungen von Barry Jenkins Sie für gelungen und welche für weniger gelungen halten. Begründen Sie ihr Urteil.

g) Barry Jenkins sagt im kinofenster.de-Interview über die Situation in den USA: „In den Medien herrscht die weiße Perspektive vor. Und eine weiße Person trifft nicht jeden Tag jemanden wie Chiron oder Tish. Es gibt einen Mangel an schwarzen Geschichten.“ Erörtern Sie, inwieweit sich die Aussage auf Deutschland übertragen lässt. Wessen Perspektiven sind medial unterrepräsentiert?

Worksheet: If Beale Street Could Talk – Exercise 3 (english)

Exercise 3

If Beale Street Could Talk as a Film Adaptation

BEFORE GOING TO THE CINEMA:

a) The feature film If Beale Street Could Talk is based on the novel „If Beale Street Could Talk „, 1974) by James Baldwin. Using a book as a basis for a theater play, movie or TV show is called adaptation. Discuss in class the adaptations with which you are already familiar.

b) Consider together why directors might choose adaptation as a form. Write down your thoughts. What are the criteria for a successful adaptation?

c) Read the opening lines of „If Beale Street Could Talk“ together and then split up and read more excerpts. Outline the excerpts in short presentations. Summarize the plot with details of location, time, characters, narrator and linguistic devices.

d) Write a short exposé, in which you outline the cinematic devices you would choose for your own adaptation of the novel (camera work, color and light design, narrator and music). Explain your reasoning.

WHILE AT THE CINEMA:

e) Pay close attention to whether the passages of the novel you studied in exercise c) also appear in the film and examine the extent to which the novel differs or does not differ from the film. Write down your observations immediately in bullet points after watching the movie.

AFTER GOING TO THE CINEMA:

f) Compare your observations. Discuss which directing decisions by Barry Jenkins you think worked and which you think worked less well. Explain your reasoning.

g) In an interview with kinofenster.de, Barry Jenkins says the following about the situation in the US: „The media are dominated by the white perspective. And a white person doesn‘t encounter a person like Chiron or Tish every day. There is a lack of black stories.“ Examine the extent to which this statement can be applied to Germany. Whose perspectives are underrepresented in the media here?

Aufgabe 1

Der Essayfilm I Am Not Your Negro

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache.

Fächer:
Deutsch, Englisch ab Oberstufe

In einem ersten Arbeitsschritt setzen sich die Schülerinnen und Schüler mit der Kino-Sozialisation James Baldwins auseinander und analysieren anhand der 17-minütigen Anfangssequenz die Gestaltungsmittel des Essayfilms I Am Not Your Negro (http://fsk12.bpb.de/mediathek/283417/i-am-not-your-negro). Regisseur Raoul Peck montiert Baldwins unvollendetes Manuskript „Remember This House“ mit Briefen an seinen Verleger und weiteren Texten des Autors. Die Bildebene zeigt vor allem Archivmaterial sowie Szenen aus Spielfilmen, die unter anderem Klischees über Afroamerikaner/-innen transportieren. Anschließend erarbeiten die Schülerinnen und Schüler die Biografie und Bedeutung von James Baldwin. Dazu nutzen sie beispielsweise den Artikel „Im Kino mit James Baldwin“. Nun wird der gesamte Film gesehen. Währenddessen werden zentrale Personen und wichtige Orte festgehalten und anschließend ihr Hintergrund erschlossen. Die Ergebnisse der Teilaufgaben werden durch Kleingruppen in Form von Plakaten zusammengefasst, die die Bedeutung des Films I Am Not Your Negro vermitteln.

Autor:
Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 04.03.2019

Arbeitsblatt: I Am Not Your Negro – Aufgabe 1 (deutsch)

Aufgabe 1

DER ESSAYFILM I AM NOT YOUR NEGRO

a) Sehen Sie sich die ersten 17 Minuten des Films I Am Not Your Negro an. Notieren Sie, mit welchen filmischen Mitteln Regisseur Raoul Peck in dem Essayfilm arbeitet. Diskutieren Sie die Wirkung dieser Stilmittel.

b) Fassen Sie zusammen, wie James Baldwin seine Kino-Sozialisation erinnert.

c) Sehen Sie sich noch einmal die Sequenz an. Analysieren Sie die Darstellung von afroamerikanischen Personen in den montierten Spielfilm-Ausschnitten. Interpretieren Sie vor diesem Hintergrund den Satz: „Ich verstand, meine Landsleute waren meine Feinde."

d) Recherchieren Sie zur Biografie James Baldwins und seiner Bedeutung als Regisseur und Essayist. Nutzen Sie den Artikel Im Kino mit James Baldwin als Ausgangspunkt Ihrer Recherche.

e) Sehen Sie sich nun den vollständigen Film an. Notieren Sie Schlagwörter und Namen wichtiger Personen. Vergleichen Sie anschließend ihre Ergebnisse und ergänzen gegebenenfalls Ihre Liste.

f) Recherchieren Sie die Biografien von erwähnten Personen wie Medgar Evers, Martin Luther King, jr., Malcolm X und Trayvon Martin sowie die Bedeutung von Orten wie Selma und Ferguson.

g) Die britische Tageszeitung The Guardian bezeichnete I Am Not Your Negro als „einen der besten Filme über die US-Bürgerrechtsbewegung".

Finden Sie sich in Kleingruppen zusammen und planen Sie die Gestaltung eines Plakats, das Mitschüler/-innen, die den Film noch nicht kennen, die Bedeutung von I Am Not Your Negro vermittelt. Nutzen Sie dazu Ihre Ergebnisse aus den Aufgaben a), d), e) und f). Erstellen Sie das Plakat.

h) Stellen Sie sich ihre Ergebnisse mittels eines Gallery Walks vor.

Worksheet: I Am Not Your Negro – Exercise 1 (english)

Exercise 1

THE ESSAYFILM I AM NOT YOUR NEGRO

a) Watch the first 17 minutes of the film I Am Not Your Negro. Write down the cinematic devices with which director Raoul Peck works to make this essay film. Discuss the effect of these cinematic devices.

b) Summarize how James Baldwin remembers his early experiences of the movies.

c) Watch the sequence again. Analyze the portrayal of African-American people in the movie excerpts shown. Bearing this in mind, interpret the sentence: “I understood that: my countrymen were my enemy.”

d) Carry out research into James Baldwin’s biography and his importance as a director and essayist. Use the article At the Movies with James Baldwin as a starting point for your research.

e) Now watch the full film. Write down key words and the names of important characters. Then compare your results and complete your lists if necessary.

f) Conduct research into the biographies of key figures such as Medgar Evers, Martin Luther King, jr., Malcolm X and Trayvon Martin, along with the significance of places such as Selma and Ferguson.

g) The British newspaper The Guardian described I Am Not Your Negro as “one of the best films about the US civil rights movement.”

Form small groups and design a poster that will make the significance of I Am Not Your Negro clear to fellow students who are not familiar with the film. In the process, make use of the results of Exercises a), d), e) and f). Make the poster.

h) Present the results of your work by means of a gallery walk.

Filmsprachliches Glossar (1/9)

Film-sprachliches Glossar

Adaption

Unter Adaption wird die Übertragung einer Geschichte aus einem anderen Medium in einen Film verstanden. Zumeist wird dieser Begriff synonym für eine Literaturverfilmung, die am weitesten verbreitete Form der Adaption, verwendet. Grundlage einer Adaption können jedoch auch Sachbücher, Graphic Novels, Comics, Musicals und Computerspiele sein.

Der Begriff der Adaption ist dem der Verfilmung vorzuziehen, da er die dem Film eigenen Möglichkeiten des Erzählens und die Eigenständigkeit der Medien betont. Inhaltliche und dramaturgische Anpassungen und Veränderungen der Vorlage sind daher für eine gelungene Filmversion meist unabdingbar.

Bei Coraline (Henry Selick, USA 2009) nach dem Roman von Neil Gaiman wurde etwa eine Figur hinzugefügt, die ebenso alt wie die Protagonistin ist: der neugierige Nachbarsjunge Wybie. Dadurch konnten Beschreibungen der Vorlage in lebendiger wirkende Dialoge umgewandelt werden, beispielsweise als die junge Coraline erzählt, dass sie sich von den Eltern vernachlässigt fühlt. Ähnlich wurde bei der Adaption von Das kleine Gespenst (Alain Gsponer, Deutschland 2013) vorgegangen. Die Figur des Karl, die in der Vorlage von Otfried Preußler (unter anderem Namen) nur eine Nebenrolle spielt, wurde zu einer zweiten Hauptfigur ausgebaut, um eine stärkere Identifikation zu ermöglichen und weitere Themen in die Handlung einzubinden.

Bildkader

Als Bildkader bezeichnet man die Einzelbilder auf dem Filmstreifen. Sie sind die kleinsten optischen Einheiten.

Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **non-fiktionale Filme**, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genregrenzen auflösen.

Drehbuch

Ein Drehbuch ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Filmsprachliches Glossar (2/9)

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

Drehort/Set

Orte, an denen Dreharbeiten für Filme oder Serien stattfinden, werden als Drehorte bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwändige Außenkulissen oder Hallen und ermöglichen dem Filmteam eine hohe Kontrolle über Umgebungseinflüsse wie Wetter, Licht und Akustik sowie eine große künstlerische Gestaltungsfreiheit. Originalschauplätze (englisch: locations) können demgegenüber authentischer wirken. Jedoch werden auch diese Drehorte in der Regel von der Szenenbildabteilung nach Absprache mit den Regisseuren/innen für die Dreharbeiten umgestaltet.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände.
- Die **Großaufnahme** (englisch: close-up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“).
- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.

Filmsprachliches Glossar (3/9)

- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (englisch: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

Elliptische Struktur

Der aus der Sprach- und Literaturwissenschaft stammende Begriff bezeichnet dort das Stilmittel der Auslassung von Wörtern oder Satzteilen, um die Wirkung des Gesagten zu erhöhen oder auf dessen Wichtigkeit hinzuweisen. Im Film bezeichnet er eine episodische Erzählweise mit vielen Auslassungen beziehungsweise einer gerafften Handlung, die der Aufmerksamkeitssteigerung dienen soll. Auch deswegen verlangen elliptische Erzählstrukturen den Zuschauenden häufig eine größere Interpretationsleistung ab. Die Ellipse stellt im Film jedoch nicht nur ein erzählerisches Stilmittel dar. Sie spiegelt zugleich die Grundidee der Montage und ist somit ein zentrales dramaturgisches Element der Filmgestaltung.

Eine der bekanntesten Ellipsen in der Filmgeschichte stellt der Auftakt zu Stanley Kubricks legendärem Science-Fiction-Film 2001: Odysee im Weltraum (2001: A Space Odyssey, Grossbritannien, USA, Frankreich 1968) dar: Der Aufnahme eines der ersten menschlichen Werkzeuge in der Urzeit – einem Knochen – folgt das Bild eines Raumschiffs, eines der neuesten technischen Errungenschaften der Menschheit. Tausende Jahre liegen dazwischen, doch zwischen den beiden Gegenständen stellt sich auch deswegen eine metaphorische Verbindung her, weil sie sich stark in der Form ähneln. Deshalb gilt die Montage dieser beiden Aufnahmen gleichzeitig als einer der berühmtesten Match-Cuts.

Farbgestaltung/ Farbgebung

Bei der Gestaltung eines Films spielt die Verwendung von Farben eine große Rolle. Sie charakterisieren Schauplätze, Personen oder Handlungen und grenzen sie voneinander ab. Signalfarben lenken im Allgemeinen die Aufmerksamkeit. Fahle, triste Farben senken die Stimmung. Die Wahl der Lichtfarbe entscheidet außerdem, ob die Farben kalt oder warm wirken. Allerdings sind Farbwirkungen stets auch subjektiv, kultur- und kontextabhängig. Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung und die Verwendung von Farbfiltern wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) und Bearbeitungen des Filmmaterials in der Postproduktionsphase erzeugt werden.

Zu Zeiten des Stummfilms und generell des Schwarzweiß-Films war beispielsweise die Einfärbung des Films, die sogenannte Viragierung oder Tonung, eine beliebte Alternative zur kostenin-

tensiveren Nachkolorierung. Oft versucht die Farbgestaltung in Verbindung mit der Lichtgestaltung die natürlichen Verhältnisse nachzuahmen. Eine ausgeklügelte Farbdramaturgie kann aber auch ein auffälliges Stilmittel darstellen. Kriminalfilme und Sozialdramen arbeiten beispielsweise häufig mit farblich entsättigten Bildern, um eine freudlose, kalte Grundstimmung zu erzeugen. Auch die Betonung einzelner Farben verfolgt eine bestimmte Absicht. Als Leitfarbe(n) erfüllen sie eine symbolische Funktion. Oft korrespondiert diese mit den traditionellen Bedeutungen von Farben in den bildenden Künsten. Rot steht zum Beispiel häufig für Gefahr oder Liebe, Weiß für Unschuld.

In Trommelbauch (Dik Trom, Arne Tonen, Niederlande 2011) zieht die genussfreudige Familie Trommel in die Stadt Dünnhaften, wo der Alltag der Bewohner von Kalorienzählen und Sportbesessenheit geprägt ist. Die unterschiedliche Lebenseinstellung wird durch die Farbgebung betont: Während Familie Trommel auffallend bunte Kleidung trägt, bestimmen in Dünnhaften blasse Farbtöne das Aussehen der Stadt und ihrer Bewohner/innen. Der Film Wintertochter (Deutschland, Polen 2011) begleitet ein Mädchen und eine Frau auf eine Reise in die deutsch-polnische Geschichte. Regisseur Johannes Schmid spiegelt die Erinnerung an traumatische Lebenserfahrungen auch mit entsättigten Farben wider: Die blau-grauen Winterwelten erinnern fast an Schwarzweiß-Filme und lassen die Grenzen zwischen Heute und Damals verschwimmen..

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (**Illustration**), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (**Kontrapunkt**). Eine extreme Form der Illustration ist die **Pointierung** (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert. Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik**, **On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nichtdiegetische Musik).

Filmsprachliches Glossar (5/9)

Genre

Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende Genres sind beispielsweise **Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy-** oder **Science-Fiction-**Filme.

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Filmgenres (von französisch: genre = Gattung) sind nicht mit Filmgattungen zu verwechseln, die übergeordnete Kategorien bilden und sich im Gegensatz zu Genres vielmehr auf die Form beziehen. Zu Filmgattungen zählen etwa Spielfilme, Dokumentarfilme, Experimentalfilme oder Animationsfilme.

Inszenierung / Mise-en-scène

Der Begriff beschreibt die Art und Weise, wie das Geschehen in einem Film oder einem Theaterstück dargestellt wird. Im Film findet die Mise-en-scène während der Drehphase statt. Das heißt, Schauplatz und Handlung werden beim Dreh entsprechend der Wirkung, die sie später auf Film erzielen sollen, gestaltet und von der Kamera aufgenommen. Die Inszenierung/Mise-en-scène umfasst die Auswahl und Gestaltung der Drehorte, die Schauspielführung, Lichtgestaltung, Farbgestaltung und Kameraführung (Einstellungsgröße und Perspektive). Auch Drehorte, deren Originalzustand nicht verändert wurde, werden allein schon durch die Aufnahme aus einer bestimmten Kameraperspektive in Szene gesetzt (Cadrage).

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung. Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**. Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Per-

sonen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen. Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz. Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

Montage

Mit **Schnitt** oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen. Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten.

Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Person, die Filmaufnahmen montiert und schneidet, nennt man Cutter oder Film-Editor.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton.

Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache oder Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden.

Ein sogenannter Off-Erzähler, ein Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik (Score-Musik) werden zum Beispiel zwar als Off-Ton bezeichnet, sind aber nicht Teil des Filmgeschehens.

Rückblende / Vorausblende

Die Erzähltechnik der **Rückblende** (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen.

Filmsprachliches Glossar (7/9)

Ähnlich funktioniert die **Vorausblende** (engl.: flash-forward), die im Gegensatz zur Rückblende ein Ereignis in der Chronologie vorwegnimmt. Die Spannung wird gesteigert, indem zukünftige Geschehnisse oder Visionen von Figuren gezeigt werden, deren Sinn sich erst im Verlauf des Films erschließt.

Formal wird eine Rückblende – wie auch die Vorausblende – häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (beispielsweise Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Schuss-Gegenschuss-Technik

Eine Folge von Einstellungen, in denen jeweils eine Person aus der Perspektive der anderen gezeigt wird, bezeichnet man als Schuss-Gegenschuss-Technik. Der Grad der Subjektivität wird dadurch bestimmt, ob die andere Person angeschnitten von hinten mit im Bild zu sehen ist, oder die Kamera ganz die subjektive Perspektive des jeweiligen Gegenübers einnimmt. Dabei bewegt sich die Kamera normalerweise auf der Handlungsachse. Wird letztere missachtet, kann der Eindruck entstehen, die Personen würden einander nicht ansehen („Achsensprung“).

Sequenz

Unter einer Sequenz versteht man eine Gruppe aufeinanderfolgender Einstellungen, die graphisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammengehören. Sie bilden eine Sinneinheit. Eine Sequenz stellt eine in sich abgeschlossene Phase im Film dar, die meist durch eine Markierung begrenzt wird (beispielsweise durch Auf- oder Abblenden, einen Establishing Shot, Filmmusik, Inserts usw.).

Während eine Szene im Film eine Handlungseinheit beschreibt, die meist nur an einem Ort und in einer Zeit spielt, kann eine Sequenz an unterschiedlichen Schauplätzen spielen und Zeitsprünge beinhalten, das heißt aus mehreren Szenen bestehen. Sie kann auch aus nur einer einzigen Einstellung bestehen. In diesem Fall spricht man von einer **Plansequenz.**

Stummfilm

Bis zur schrittweisen Einführung des Tonfilms ab 1927 war eine synchrone Wiedergabe von Bild und Ton technisch nicht machbar. Das bis dahin entstandene Filmmaterial wird seitdem als Stummfilm bezeichnet. Die meisten Stummfilme wurden von Musik begleitet, extern eingespielt von Grammophon, Klavier oder Orchester. Zur Darstellung von Dialogen oder anderer Erklärungen dienten Zwischentitel (Texttafeln) oder zum Teil auch Filmerklärer, die das Geschehen auf der Leinwand erläuterten.

Der Wegfall von Sprachschwierigkeiten war entscheidend für die internationale Durchsetzung des Mediums. Die Beschränkung auf das Sehen förderte in dieser Frühphase jedoch auch die Entwicklung des Films als eigenständige Kunst. Filmsprachliche Aus-

Filmsprachliches Glossar (8/9)

drucksmittel wie Kamerafahrten, wechselnde Einstellungsgrößen und Montage wurden nach und nach etabliert. Zugleich entwickelten sich in den einzelnen Ländern unterschiedliche Stile. So wurden die in den USA produzierten Slapstick-Komödien mit Charlie Chaplin oder Buster Keaton weltweit populär. In Abgrenzung zum „Massenvergnügen" Film erlangte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg der expressionistische Film Aufmerksamkeit, bekannt für die heute übertrieben wirkende Theatergestik der beteiligten Schauspieler/-innen. Wichtige Stummfilmproduktionen entstanden außerdem in Frankreich sowie in Italien, der Sowjetunion und Japan.

Im Jahr 1927 hatte der Stummfilm mit Filmen wie Fritz Langs Metropolis (D 1927) und Friedrich Wilhelm Murnaus Hollywoodproduktion Sunrise – Ein Lied von zwei Menschen (USA 1928) seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Die Umstellung auf den Tonfilm wurde von vielen Filmschaffenden als künstlerischer Rückschritt begriffen, denn die Einführung des Tons und der entsprechenden Technik schränkte die Mobilität der Kamera zunächst wieder ein. Eine kreative Bildsprache (vergleiche Mise-en-scène) war zum Erzählen einer komplexen Geschichte nicht mehr notwendig, da wichtige Informationen nun auch in den Dialogen vermittelt werden konnten. Der Vorwurf lautete daher, beim Tonfilm handele es sich nur noch um abgefilmtes Theater. Mit sogenannten Hybridfilmen, die Ton nur spärlich verwendeten, wehrten sich einzelne Regisseure wie Erich von Stroheim (Der Hochzeitsmarsch, USA 1928) und Charlie Chaplin (Moderne Zeiten) gegen die neue Technik. Zahlreiche Stummfilmstars entsprachen stimmlich nicht den Anforderungen des Tonfilms und gaben ihre Karrieren auf. Eine Hommage an diese vergangene Ära der Filmkunst lieferte 2011 der französische Stumm- und Schwarz-Weiß-Film The Artist (Regie: Michel Hazanavicius).

Szene

Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht.

Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

Tiefenschärfe/ Schärfentiefe

Hohe Tiefenschärfe bedeutet, dass ein großer Bereich des im Bild sichtbaren Raums scharf abgebildet wird. Diese große Rauminformation wird, wie bei der Fotokamera, mit einer kleinen Blende

Filmsprachliches Glossar (9/9)

und hoher Lichtempfindlichkeit erreicht. Fokussiert das Objektiv lediglich einzelne Gegenstände/Personen, während der restliche Bildbereich unscharf bleibt, spricht man von geringer oder „flacher Tiefenschärfe“. Diese lenkt die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Bildbereich.

Tongestaltung / Sound Design

Die Tongestaltung, das so genannte Sound Design, bezeichnet einen Arbeitsschritt während der Postproduktion eines Films und umfasst die kreative Herstellung, Bearbeitung oder Mischung von Geräuschen und Toneffekten. Die Tonebene eines Films hat dabei die Aufgabe:

- zu einer realistischen Wahrnehmung durch so genannte Atmos beizutragen,
- die filmische Realität zu verstärken oder zu überhöhen oder
- Gefühle zu wecken oder als akustisches Symbol Informationen zu vermitteln und damit die Geschichte zu unterstützen.

Töne und Geräusche werden entweder an den Drehorten aufgenommen, künstlich hergestellt oder Geräuscharchiven entnommen. Zu stets wiederkehrenden, augenzwinkernd eingesetzten Sounds zählt zum Beispiel der markante „Wilhelm Scream“.

Voice-Over

Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die die Zuschauenden zum besseren Verständnis der Geschichte benötigen. Auf diese Weise werden mitunter auch Ereignisse zusammengefasst, die nicht im Bild zu sehen sind, oder zwei narrativ voneinander unabhängige Szenen miteinander in Verbindung gesetzt. Häufig tritt der **Off-Erzähler** in Spielfilmen als retrospektiver Ich-Erzähler oder auktorialer Erzähler auf.

Als Off-Kommentar spielt Voice-Over auch in Dokumentarfilmen eine wichtige Rolle, um die gezeigten Dokumente um Zusatzinformationen zu ergänzen, ihren Kontext zu erläutern, ihre Beziehung zueinander aufzuzeigen (beispielsweise Night Mail, Harry Watt, Basil Wright, Großbritannien 1936; Serengeti darf nicht sterben, Bernhard Grzimek, Deutschland 1959) oder auch eine poetische Dimension zu ergänzen (zum Beispiel Nacht und Nebel, Nuit et brouillard, Alain Resnais, Frankreich 1955; Die Reise der Pinguine, La Marche de l‘empereur, Luc Jacquet, Frankreich 2004).

Links und Literatur (1/3)

Links und Literatur

Offizielle Webseite des Films „Beale Street“
http://bealestreet.movie/

Informationen vom Filmverleih
https://dcmworld.com/portfolio/beale-street/

Biographie von Barry Jenkins
https://www.munzinger.de/search/portrait/Barry+Jenkins/0/30993.html

YouTube: Szenenanalyse mit Barry Jenkins
https://www.youtube.com/watch?v=0JySMxojs7g

Das Foto “Ellen Crying” von Gordon Parks:
http://www.diverseartsproject.com/reportage/2012/1/26/from-object-to-subject-gordon-parks-1968-life-photo-essay.html

Biographie von James Baldwin
https://www.munzinger.de/search/portrait/James+Baldwin/0/10718.html

Romanvorlage „Beale Street Blues“ von James Baldwin
https://www.dtv.de/buch/james-baldwin-beale-street-blues-8662/

DTV: Bücher von James Baldwin auf Deutsch
https://www.dtv.de/autor/james-baldwin-21566/

Bücher von James Baldwin auf Englisch
https://www.penguinrandomhouse.com/authors/1261/james-baldwin

Essay-Band „The Devil Finds Work“ von James Baldwin (engl.)
https://www.penguinrandomhouse.com/books/7752/the-devil-finds-work-by-james-baldwin/9780307275950/

James Baldwin: Offener Brief an Angela Davis (engl.)
https://www.nybooks.com/articles/1971/01/07/an-open-letter-to-my-sister-miss-angela-davis/

Bpb-Mediathek: Essayfilm „I Am Not Your Negro“
http://fsk12.bpb.de/mediathek/283417/i-am-not-your-negro

The Guardian: Filmkritik vom 20.10.2016
https://www.theguardian.com/film/2016/oct/20/i-am-not-your-negro-review-james-baldwin-raoul-peck

Suhrkamp: „Der sichtbare Mensch“ von Béla Balázs
https://www.suhrkamp.de/buecher/der_sichtbare_mensch_oder_die_kultur_des_films-bela_balazs_29136.html

Filmblog „Schnittstellen“: Über die Großaufnahme
https://schnittstellen.me/artikel/von-angesicht-zu-angesicht/

APuZ: Black America
http://www.bpb.de/apuz/266263/black-america

APuZ-Artikel: „Rassenordnung als Machtordnung“ von Astrid Franke
http://www.bpb.de/apuz/266281/rassenordnung-als-machtordnung-diskriminierung-im-bildungs-und-rechtssystem-der-usa

bpb-Schriftenreihe: „Zwischen mir und der Welt“ von Ta-Nehisi Coates
http://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/230876/zwischen-mir-und-der-welt

bpb-Schriftenreihe: „We Were Eight Years in Power“ von Ta-Nehisi Coates
https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/281417/we-were-eight-years-in-power

bpb-Schriftenreihe: „The New Jim Crow“ von Michelle Alexander
http://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/252627/the-new-jim-crow

bpb-Schriftenreihe: „On the Run“ von Alice Goffman
http://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/232170/on-the-run

bpb-Schriftenreihe: „Ohne Gnade“ von Bryan Stevenson
http://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/236270/ohne-gnade

Statistiken zum US-Strafrecht (engl.)
https://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/

Links und Literatur (2/3)

Rechte in Untersuchungshaft in Deutschland
https://anwaltauskunft.de/magazin/gesellschaft/strafrecht-polizei/welche-rechte-gelten-fuer-verdaechtige-in-untersuchungshaft

Rechte in Untersuchungshaft in den USA
https://www.hg.org/legal-articles/do-inmates-have-rights-if-so-what-are-they-31517

Podcast-Serie „Serial“ zum US-Strafrecht (engl.)
http://serialpodcast.org/

Webseite der Antidiskriminierungsstelle des Bundes
http://www.antidiskriminierungsstelle.de/DE/Home/home_node.html

Links und Literatur (3/3)

Mehr auf kinofenster.de

I Am Not Your Negro
(Filmbesprechung vom 27.03.2017)
https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/i-am-not-your-negro-nik/

Moonlight
(Filmbesprechung vom 03.03.2017)
https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/moonlight-nik/

BlackKklansman
(Filmbesprechung vom 20.08.2018)
https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/blackkklansman-aktuell/

The Black Power Mixtape 1967–1975
(Filmbesprechung vom 12.12.2011)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/the-black-power-mixtape-film/

Black Cinema
(Hintergrundartikel vom 26.02.2010)
https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1003/black_cinema/

Afroamerikanische Emanzipation und Integration im Hollywood-Kino
(Hintergrundartikel vom 23.11.2011)
https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1112/ein-weiter-weg-afroamerikanische-emanzipation-und-integration-im-hollywoodkino/

Zur Rolle der Afroamerikaner/-innen im Film (Hintergrundartikel vom 21.09.2006)
https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0511_2/kinofilmgeschichte_xxvii_die_farbe_des_konflikts_zur_rolle_der_afroamerikaner_innen_im_film/

Die historische Bürgerrechtsbewegung in The Help (Hintergrund vom 23.11.2011)
https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1112/die-historische-buerger-rechtsbewegung-in-the-help/

Unterrichtsmethode:
Eine Filmkritik schreiben
https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen/

Impressum

IMPRESSUM

kinofenster.de – Sehen, vermitteln, lernen.
Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
Thorsten Schilling (v.i.S.d.P.)
Adenauerallee 86, 53115 Bonn
Tel. bpb-Zentrale: 0228-99 515 0
info@bpb.de
Redaktionsleitung:
Katrin Willmann (verantwortlich, bpb), Jan-Philipp Kohlmann
Redaktionsteam:
Karl-Leontin Beger (bpb, Volontär), Ronald Ehlert-Klein, Eva Flügel (bpb, Volontärin), Kirsten Taylor
Autorinnen und Autoren:
Philipp Bühler, Esther Buss, Astrid Franke, Jörn Hetebrügge, Jan-Philipp Kohlmann
Anregungen und Arbeitsblätter:
Ronald Ehlert-Klein
Übersetzungen:
Don Mc Coitir
Bildrechte:
© Tatum Mangus Annapurna Pictures DCM
© Edition Salzgeber

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische Bildung 2019