

A Glimpse of

US-Independent-Film



FILMFESTIVAL



21. Februar - 07. März 2022

im ENDSTATION.KINO, Bochum

RUHR
UNIVERSITÄT
BOCHUM

RUB



ifm

Institut für Medienwissenschaft

ENDSTATION.KINO

A GLIMPSE OF
US-Independent-Film

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

ab Seite 1

Filmreihe

ab Seite 6

Impressum

Seite 22

Tickets und weitere Informationen

Seite 23



A GLIMPSE OF US-Independent-Film



EINLEITUNG

Die Filmreihe „A Glimpse of US-Independent-Film“ lädt vom 21.02.2022 bis zum 07.03.2022 an fünf Terminen zum gemeinsamen Austausch ein – über filmische Produktionsbedingungen, gesellschaftlich relevante Themen und, natürlich, über US-Independent-Filme!

Die Reihe wurde im Rahmen des Seminars „Von den Rändern. US-Independent-Film von 2000–2021“ am Institut für Medienwissenschaften konzipiert. Im Wintersemester 2021/22 haben wir uns intensiv mit dem zeitgenössischen US-Independent-Film auseinandergesetzt: Welche Merkmale können diesen Filmen zugeordnet werden, welche Themen werden behandelt, und was bedeutet in diesem Kontext eigentlich „unabhängig“? Nach einem Semester voller Filmsichtungen, Lektüren und informativen Referaten standen wir vor der allesentscheidenden Frage: Welche Filme möchten wir einem breiteren Publikum gerne vorstellen?

Auf diese Frage habt ihr bald eine Antwort – aber vorerst geben wir euch einen Einblick in die Geschichte des US-Independent-Films und die Arbeitsergebnisse unseres Seminars.

Wir möchten uns herzlich beim endstation.kino für die tolle Möglichkeit bedanken, dort unsere Filmreihe zu veranstalten und wünschen allen Besucher:innen von „A Glimpse of US-Independent-Film“ eine schöne, gemeinsame Kinoerfahrung!

Die Entwicklung des US-Independent-Films

Der Filmwissenschaftler Yannis Tzioumakis schlägt vor, die Geschichte des US-Independent-Films in drei Phasen aufzuteilen: die ersten Jahre eines unabhängigen, US-amerikanischen Independent-Kinos, die sogenannten „Indie“-Jahre und die Phase des „Indiewood“. Im Folgenden geben wir einen kurzen Überblick über diese Entwicklung, um den aktuellen US-Independent-Film besser einordnen zu können.

Phase 1 – die ersten Jahre

Schon in den 1970er Jahren wurden einige Filme außerhalb der großen Hollywood-Studios produziert und vertrieben. Diese Filme wurden allerdings nie als eigene Strömung wahrgenommen. Ihre einzige offensichtliche Gemeinsamkeit war ihre unabhängige Produktion und ihr niedriges Budget.

Dies änderte sich gegen Ende der 1970er Jahre. Es wurde eine wachsende Zahl unabhängiger Dokumentar- und Spielfilme gedreht. „Independent“-Filme waren fortan regelmäßig im Kino zu sehen. Gründe für diese positive Entwicklung waren neu eingerichtete Fördermöglichkeiten, verbesserte Verleihstrukturen und die Gründung von neuen Verleihfirmen, die sich auf unabhängig produzierte US-Filme spezialisierten. Dennoch hielt sich der kommerzielle Erfolg im Rahmen, da meist eine spezifische Zielgruppe angesprochen wurde: erwachsene, gebildete, urbane und weiße Kinogänger:innen.

Phase 2 – Die Indie-Jahre

Die zweite Phase des US-Independent-Kinos bezeichnet Tzioumakis als die „Indie-Jahre“. Als Ausgangspunkt dafür gilt der kommerzielle Erfolg des Films [Sex, Lies, and Videotape](#) von Steven Soderbergh aus dem Jahr 1989. Tochterfirmen der großen Hollywoodstudios begannen, unabhängig produzierte Filme zu verleihen, später auch mitzufinanzieren und mitzuproduzieren. Das bedeutete zwar nicht immer eine inhaltliche Einflussnahme, dennoch hatte es Auswirkungen auf das Label „Independent“. Der Begriff stand nicht mehr für eine ökonomische Unabhängigkeit von großen Filmunternehmen, sondern für einen bestimmten Filmtypus, den „Indie-Film“, der sich teilweise wieder dem traditionellen Hollywoodfilm annäherte.



Phase 3 – Indiewood

Das zentrale Element der dritten Phase ist, nach Tzioumakis, die Einbindung des Independent-Films in die Strukturen der globalen, ausdifferenzierten Medienkonglomerate. Aus „Independent“ wurde „Indiewood“: Hollywood produzierte Alternativen zum eigenen Mainstreamfilm nun einfach selbst. Ab den späten 1990er Jahren wuchs daher die Bedeutung und die Einflussnahme der traditionellen Studios auf den Independent-Film. Ihre Tochterunternehmen waren besser als die kleinen Verleiher aus den 1980er Jahren in der Lage, Filme abseits des Hollywood-Mainstreams zu produzieren und zu vermarkten, etwa als aussichtsreiche Kandidaten für die jährlichen Filmpreise. Die Produktion von „Indiewood“-Filmen unter dem Dach der großen Filmunternehmen ließ die Budgets enorm ansteigen. Heute können auch Filme für die wichtigen Independent Spirit Awards nominiert werden, die bis zu 20 Millionen US-Dollar gekostet haben.

Wie sieht es heute aus?

Das Internet bietet Filmemacher:innen die Möglichkeit, sich von traditionellen Produktionsstrukturen zu lösen und Filme eigenständig zu bewerben und zu vertreiben. Theoretisch können sie damit wieder unabhängiger von etablierten Studios, Filmverleihern und Kinoketten agieren, als es bei den „Indie“- und „Indiewood“-Filmen der Fall war. Doch trotz dieser Möglichkeiten sind die ökonomisch erfolgreichen Independent-Filme immer noch die, die im Windschatten traditioneller Studios produziert und anschließend als „unabhängig“ vermarktet werden. Dabei werden einzelne Aspekte der Filme – ihre Stoffe, ihre Figuren, ihre Gestaltungsweisen – weiterhin als Alternative zu „Mainstream“-Spielfilmen hervorgehoben, die ein möglichst breites Publikum ansprechen sollen.

Diese Phase kann als zeitgenössisches amerikanisches Independent-Kino definiert werden, dessen Ende und Fortsetzung unklar ist. Fest steht, dass die vielseitige und heterogene Natur des unabhängigen Filmemachens bestehen bleiben wird.

Filme von den Rändern

Unser Seminar ging von einer neuen Strömung des US-Independentfilms aus, die ab den 2000er Jahren entstanden ist. Diese ist bereits in David Gordon Greens Film [George Washington](#) (2000) erkennbar und läuft parallel zur „Indiewood“-Phase. Die Strömung hat eine Vielzahl an Filmen hervorgebracht, die durch wiedererkennbare Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind. Dazu gehört insbesondere, dass auf geografischer, aber auch auf sozioökonomischer, narrativer und ästhetischer Ebene mit Konzepten des Peripheren oder des Randständigen gearbeitet wird. Das zeigt sich unter anderem durch Handlungsorte abseits der großen urbanen Zentren im US-amerikanischen Hinterland, Figuren aus wirtschaftlich prekären Milieus und eine entschleunigte, semidokumentarische Inszenierung. Anders als in früheren Phasen des Independent-Films beziehen sich die Filme aber wieder stärker auf klassische Erzählmodelle und Genreschablonen, und lassen sich nicht selten als filmische Kommentare zur politischen und kulturellen Situation der USA im frühen 21. Jahrhundert lesen. Diese Merkmale haben wir anhand von zeitgenössischen Filmkritiken in [George Washington](#) untersucht.

Die sogenannte „Mumblecore“-Bewegung war ebenfalls ein Gegenstand unserer Seminardiskussion. Als Mumblecore lassen sich Filme beschreiben, die meist mit einem geringen Budget, digitalen Videokameras und günstiger Tontechnik produziert werden. Anhand des Films [The Puffy Chair](#) (2005) der Duplass-Brüder haben wir besonders einen Blick auf den Sound geworfen und sind zu dem Ergebnis gekommen, die negative Konnotation des Begriffs Mumblecore kritisch zu hinterfragen ist. Vorgeblich "schlechter" Sound

sollte eher als Stilmittel eigenen Rechts verstanden werden. Weiterführend haben wir uns mit dem sogenannten „Slow Cinema“ beschäftigt und exemplarisch Matt Porterfields Film [Putty Hill](#) (2010) untersucht. Als Slow Cinema werden Filme bezeichnet, welche sich durch lange Einstellungen und einen tendenziell minimalistisch gehaltenen narrativen Charakter auszeichnen.

Die Filme von Kelly Reichardt, eine Drehbuchautorin und Regisseurin, die besonders in der Independent-Szene zuhause ist, waren mehrfach Gegenstand unserer Diskussionen. Unter anderem haben wir uns mit dem Filmwissenschaftler Philipp Hanke darüber ausgetauscht, inwiefern bestimmte Themen und Formen von filmischer Langsamkeit in Reichardts [Wendy and Lucy](#) (2008) als „queer“ gelesen werden können. Anhand ihres Films [Old Joy](#) (2006) haben wir uns mit US-amerikanischen Erzählungen von Natur und Wildnis auseinandergesetzt. Reichardt rückt in ihrem Film eine Entfremdung zwischen Mensch und Natur ins Licht, stellt aber – im Unterschied zu Filmen wie [Into the Wild](#) (2007) – die Idee von Natur als einem erhabenen, spirituellen Rückzugsort radikal infrage.

Zum Abschluss lag ein Themenschwerpunkt auf dem Black Independent Cinema. Das Black Independent Cinema definiert sich durch filmische Darstellungen, mit deren Hilfe rassistische Stereotypen bekämpft werden sollen. Schwarze Menschen treten verstärkt als Protagonist:innen und Held:innen der Erzählungen auf. Die dahinter stehenden Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen sind oftmals Afroamerikaner:innen, wie bei-

spielsweise im von uns besprochenen Film [Medicine for Melancholy](#) (2008) von Barry Jenkins. In diesem Debütfilm haben wir verstärkt das Gehen als Erfahrungsmodus des städtischen Raums beobachtet, die durch Langsamkeit und Stille geprägte Atmosphäre beleuchtet und uns mit der Frage beschäftigt, inwiefern sich das „black cinema“ durch zwei Afroamerikaner:innen in den Hauptrollen manifestiert.



Präsentation der Filmreihe

Basierend auf der Vielzahl dieser Seminarthemen haben wir uns für fünf Filme entschieden, die zwischen 2015 und 2020 produziert wurden, und die wir euch im folgenden Abschnitt kurz vorstellen werden. Bei der Auswahl haben wir uns auf bestimmte Kriterien geeinigt, die wir als sinnvoll erachten, wie beispielsweise Fragen der Repräsentation, des Settings, politischer oder gesellschaftlicher Themen und, nicht zuletzt, der Produktionsbedingungen. Bei allen Kriterien ging es uns darum, eine möglichst große Vielfalt herzustellen und die vorherrschenden Normen der Filmindustrie kritisch zu reflektieren. Beispielsweise wurden drei der ausgewählten Filme von Frauen gedreht, und immerhin zwei von nicht-weißen Filmemacher:innen.

Auf diese Fragestellungen werden die Zuschauer:innen in einer kurzen Anmoderation aufmerksam gemacht und anschließend dazu eingeladen, mit den Anwesenden zu diskutieren.

Am 21.02.22 starten wir mit dem Neo-Western [The Rider](#) von Chloé Zhao. Der Film handelt von einem jungen Native American, der als Pferdetrainer und Rodeo-Reiter arbeitet.

Nach einem heftigen Sturz ist er damit konfrontiert, das Reiten aus gesundheitlichen Gründen aufgeben zu müssen. Es geht weiter am 23.02.22 mit [American Honey](#) von Andrea Arnold. Der Film reflektiert die prekäre Situation von Jugendlichen, die im Mittleren Westen der USA umherziehen, wodurch man den Film im Genre des Roadmovies ansiedeln kann. Am 01.03.22 schauen wir gemeinsam [The VVitch](#) von Robert Eggers. Dieser Film setzt sich mit der Besiedlung der ersten englischen Kolonien im Jahr 1630 durch eine puritanische Familie auseinander. Dabei kommt es zu merkwürdigen, übernatürlichen Vorkommnissen. Am 02.03.22 zeigen wir [Get Out](#) von Jordan Peele. Im Gegensatz zu [The VVitch](#) ist dies ein eher satirisch angelegter Horror-Film mit einigen Comedy-Elementen. Trotz dieser Begebenheiten setzt der Film sich mit dem sehr ernstesten Thema Rassismus und den mög-

lichen Konsequenzen auseinander. Beenden werden wir die Filmreihe am 07.03.22 mit dem Drama [Never Rarely Sometimes Always](#) von Eliza Hittman, welches sich mit einer jungen Schwangerschaft und den resultierenden Folgen beschäftigt.

Wir freuen uns darauf, mit euch gemeinsam die Filme zu diskutieren und in die Welt der aktuellen US-Independent-Filme einzutauchen!

Lena Kautz, Melina Kidess & Kevin Schumacher

Lektüreempfehlungen

Yannis Tzioumakis: "Independent', 'Indie' and 'Indiewood'. Towards a Periodization of Contemporary (Post-1980) American Independent Cinema." In: Geoff King, Claire Molloy, Yannis Tzioumakis (Hrsg.): American Independent Cinema. Indie, Indiewood and beyond. London/New York: Routledge, 2013.

Clyde Tylor: "The Paradox of Black Independent Cinema." In: Michael T. Martin (Hrsg.): Cinemas of the Black Diaspora. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Veronica Pravadelli: "US Independent Women's Cinema, Sundance Girls, and Identity Politics." In: Laura Mulvey & Anna Backman Rogers (Hrsg.): Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015.



A GLIMPSE OF
US-Independent-Film

FILMREIHE

21.02. **The Rider (2017)**

ab Seite 7

23.02. **American Honey (2016)**

ab Seite 10

01.03. **The VVitch (2015)**

ab Seite 13

02.03. **Get Out (2017)**

ab Seite 16

07.03. **Never Rarely Sometimes Always (2020)**

ab Seite 19



A GLIMPSE OF US-Independent-Film

THE RIDER (2017)



Brady Blackburn lebt gemeinsam mit seiner Schwester Lilly und seinem Vater Wayne ein eher abgeschiedenes Leben im Pine Ridge Reservat in South Dakota. Zu seinen großen Leidenschaften gehören das Trainieren von Pferden und das Rodeo-Reiten. Als sich Brady bei einem Rodeo-Unfall jedoch einen Schädelbasisbruch zuzieht, verändern sich die Aussichten auf seine Zukunft dramatisch. Fortan ist es ihm aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr erlaubt, an Rodeo-Turnieren teilzunehmen; ein Umstand, welcher sehr an seiner Psyche zehrt. Gleichzeitig ist er nicht mehr in der Lage, durch das Pferdetraining Geld zu verdienen – welches ohnehin schon rar bei den Blackburns ist. Brady nimmt einen Job im örtlichen Supermarkt an, um sich und seine Familie über Wasser zu halten. Dabei hat er sowohl sozial als auch mental mit der Frage zu kämpfen, was es heißt, ein Mann zu sein.

Nach einem Streit mit seinem Vater möchte Brady bei einem anstehenden Rodeo wieder als Teilnehmer antreten. Er sieht sich mit der wichtigsten Entscheidung seines Lebens konfrontiert: Soll er wieder reiten und dabei eine Verschlimmerung seiner Kopfverletzung riskieren, oder soll er bei seiner Familie bleiben und seinen Traum im Tausch für seine Gesundheit aufgeben?

[The Rider](#) ist Chloe Zhaos zweiter Langfilm. Er schließt thematisch an eine gewisse Form des filmischen Realismus an, der typisch ist für aktuelle US-amerikanische Independent-Filme, etwa auch für Ramin Bahrans [Man Push Cart](#) (2005). Wie viele dieser Filme zeigt auch [The Rider](#) Menschen, die in klassischen Hollywood-Produktionen eher selten vorkommen. Wie sieht filmischer Realismus in [The Rider](#) konkret aus?

Brady ist zu Beginn des Filmes verletzt. In einer langen Szene sieht man, wie er sich chirurgische Klammern aus dem Kopf entfernt. Der Unfall selbst wird nicht gezeigt. Die Verletzung hingegen wird zur unausweichlichen Bedingung der Handlung. Der Film wird chronologisch erzählt. Es gibt keine Rückblenden, die Bradys glorreiche Tage als bekannter und gefeierter Rodeo-Reiter zeigen. Die Vergangenheit wird lediglich dann behandelt, wenn Brady seinem Bruder Videos von früheren Siegen zeigt. In vielen, langen Szenen ist Brady stattdessen bei der Arbeit zu sehen. Dabei wird eine Diskrepanz zwischen Tätigkeiten deutlich, denen er gerne nachgeht, und Arbeiten, die er nur gezwungenermaßen ausübt. Wenn Brady



Pferde trainiert, wird dies genauso detailliert gezeigt, wie wenn er im Supermarkt die Regale auffüllen muss. Doch der Umgang mit Pferden ist etwas, das er liebt und sehr gut kann, während die monotone Lohnarbeit im Supermarkt durch seine fehlende schulische Bildung einfach eine ökonomische Notwendigkeit darstellt.

Die Kamera bleibt dabei immer auf Bradys Augenhöhe und verfolgt seine Bewegungen in Echtzeit. Durch diese nüchterne Erzählweise wirkt das Geschehen fast dokumentarisch. Besonders steht dabei Bradys verletzter Körper im Fokus. Nach dem Unfall verkrampft seine Hand immer wieder, sodass er keine Kontrolle mehr über sein Pferd hat – und auch nicht mehr über den eigenen Körper. Das Idealbild des begnadeten Reiters, der auf dem Rücken seines Pferdes durch die offene Landschaft galoppiert, oder sich wagemutig mit wilden Bullen im Rodeo misst, rückt in immer weitere Ferne.

Wem diese ungewöhnliche Geschichte über die Frage, was es bedeutet, im mittleren Westen der USA ein Mann zu sein, überraschend nachvollziehbar vorkommt, der soll recht behalten. Im Gegensatz zu vielen anderen Spiel- und Kurzfilmen, die auf wahren Begebenheiten basieren, nimmt [The Rider](#) diese Prämisse auf eine sehr starke Art und Weise ernst. Nicht nur ist die Grundgeschichte beinahe gänzlich der Realität entnommen, die Charaktere werden auch zu großen Teilen von den tatsächlichen Personen gespielt. Brady Blackburn beispielsweise wird von Brady Jandreau verkörpert, der tatsächlich nach einem Reitunfall nicht mehr gesundheitlich in der Lage ist, (Rodeo) zu reiten. Neben den Charakteren wird auch das Umfeld von „sich selbst“ gespielt. Genau wie Zhaos erster Spielfilm [Songs My Brothers Taught Me](#) (2015) wurde im Pine Ridge Reservat in South Dakota gedreht – ein Ort, welcher Zhao nach eigener Aussage tief beeindruckt hatte.

Bei den Dreharbeiten zu [The Rider](#) war Zhao die einzige Person chinesischer Abstammung am Set. Als Regisseurin musste sie eine empathische Beziehung zu den Schauspieler:innen und Bewohner:innen des Reservats aufbauen – und stellte fest, dass sie sich selbst immer mehr als Teil dieser Gemeinschaft fühlte. Dieser Identifikationsprozess warf für sie die Frage auf, welche Relevanz ein Denken entlang scharfer Gruppenzugehörigkeiten, wie Ethnie, Alter, Nationalität usw. überhaupt haben sollte.

Der Film kommt am Schluss zu keinem eindeutigen Ende. Dem Publikum wird es selbst überlassen, die Geschichte in Gedanken weiter zu spinnen.

Bastien Lemaire & Felix Otromke

Lektüreempfehlung

Nikki Baughan: "The Rider review: a visceral, organic western." In: Sight & Sound, Okt. 2018 (online).

Chloé Zhao

Chloé Zhao wurde 1982 in Beijing als Zhào Tíng geboren. Nach ihrem Schulabschluss in China ging sie in Brighton (England) aufs College und besuchte später verschiedene Hochschulen in den USA. Ihre Ausbildung schloss sie mit einem Bachelor of Arts im Studiengang Filmproduktion an der Tisch School of the Arts in New York ab. Im Rahmen ihres Abschlusses drehte sie ihren ersten Kurzfilm. Ihr Langfilm-Debüt [Songs My Brothers Taught Me](#) feierte 2015 auf dem Sundance Film Festival Premiere. Nachdem ihr dritter Spielfilm [Nomadland](#) große Aufmerksamkeit erlangte und unter anderem drei Oscars (darunter bester Film und beste Regie) gewann, drehte sie [Eternals](#) für die Marvel Studios. In China werden Zhaos Filme dagegen kaum rezipiert. Sie lebt derzeit in Kalifornien.

A GLIMPSE OF US-Independent-Film

AMERICAN HONEY (2016)

[American Honey](#) von Andrea Arnold ist ein epischer Coming-of-Age Independent-Film mit Sasha Lane, Shia LaBeouf und Riley Keough in den Hauptrollen. Der Begriff „Coming-of-Age“ bezeichnet Filme, in denen Jugendliche erstmals mit dem Erwachsenwerden und den dabei entstehenden Fragen und Emotionen konfrontiert werden. Produziert wurde der Film vom British Film Institute, Parts & Laboratory und Film4 mit einem Budget von 3,5 Mio. US-Dollar. Der Film gewann 2016 den British Independent Film Award in den Kategorien bester Film, beste Regie, beste Hauptdarstellerin und beste Technik, und wurde 2017 für die Independent Spirit Awards nominiert, den wichtigsten Filmpreisen für unabhängiges US-amerikanisches Kino.

Die 18-jährige Star wächst mit ihren kleinen Geschwistern in Oklahoma zwischen Armut und schwierigen Familienverhältnissen auf. In einem Supermarkt trifft sie auf eine Gruppe junger Erwachsener, die Zeitschriften-Abos an Haustüren verkaufen. Star brennt mit ihnen durch, in der Hoffnung auf ein Leben außerhalb der Kleinstadt. Die Verkaufserlöse gehen an die Anführerin Crystal, die damit das Benzin und andere Rechnungen bezahlt. Diejenigen, die wenig oder gar nichts verdienen, werden im schlimmsten Fall von der Gruppe verstoßen und müssen allein zurück nach Hause finden. Die Jugendlichen reisen wie eine große Familie in einem Kleinbus durch die US-amerikanischen Bundesstaaten, übernachten in billigen Motels, sind ständig am Herumalbern, nehmen Drogen und teilen die Leidenschaft für Musik. Auch der Filmtitel „American Honey“ ist einem Lied entnommen. Der Country-Song der Band Lady Antebellum erzählt die Geschichte eines Mädchens, das sich ihr Leben außerhalb der Kleinstadt besser vorgestellt hat und tief in ihrem Inneren davon träumt, in ihr ruhiges Leben von einst zurückzukehren.





Der Text dieses Liedes lässt das große Freiheitsgefühl der umherziehenden Gruppe plötzlich ambivalent erscheinen. Denn eigentlich läuft im Kleinbus vor allem HipHop; wie ein Mantra singen die Jugendlichen immer wieder von Geld als dem dominierenden und entscheidenden Sinn des Lebens. Die Ideologie ist offensichtlich: reich werden oder sterben. Die endlose Reise auf engstem Raum sieht aus wie ein lebenslanges Streben nach mythischem, vielleicht unerreichbarem Reichtum. Der Film thematisiert dabei auch die sozioökonomischen Schichtungen der heutigen US-Gesellschaft. Die Ungleichheit zwischen arm und reich wird etwa dann besonders markant, wenn die jungen Erwachsenen in wohlhabende, bürgerliche Vororte ausschwärmen. An den Haustüren behaupten sie wahlweise, sich mit den Abo-Verkäufen aus ihrer prekären Situation emporzuarbeiten, oder sich eine College-Ausbildung zusammenzusparen.

Im Kontrast dazu stehen die weiten Landschaften, die Sonnenaufgänge und die Ruhe. In der letzten Szene rettet Star eine Schildkröte und ist einfach dankbar, am Leben zu sein, während sie sich von der

feiernden Gruppe abgrenzt. Die unscheinbaren Szenen, in denen Star immer wieder verschiedene Insekten und Tiere freilässt, verbinden sich schließlich zu einer anderen Idee der Freiheit, die nichts mit Geld und oder dem teuren Schmuck zu tun hat, die Stars Mentor Jake aus den Häusern seiner Kund:innen mitgehen lässt.

Andrea Arnold ist dafür bekannt, ihre Filme durch eine besondere Inszenierung von der gängigen „Hollywoodästhetik“ abzuheben. Es geht darum, die Realität ungefiltert darzulegen. Dabei werden Themen wie Armut oder Perspektivlosigkeit zentral. Die Welt in *American Honey* soll dem Alltag von zahlreichen jungen Erwachsenen in den USA ähneln (tatsächlich basiert der Film auf einer journalistischen Reportage über reale „Magazine Crews“). Das Handeln der Charaktere unter den Umständen, die den Zuschauer:innen aufgezeigt werden, bieten Platz zur Identifikation, sowie für ein Hinterfragen der eigenen Moralvorstellungen. Die Handlungen verweisen hier auf den realen Kontext außerhalb dieses Spielfilms, also die Perspektivlosigkeit einer jungen Generation zwischen groteskem Reichtum auf der einen und extremer Armut auf der anderen Seite. Dabei spielt auch der US-amerikanische Patriotismus in den Südstaaten und im Mittleren Westen eine Rolle: US-Flaggen hängen in den Wohnzimmern von heruntergekommenen Trailer-Behausungen; die Flagge der Konföderierten prangt auf Kleidungsstücken. In genau diesen Szenen entstehen Fragen darüber, woher die Charaktere, die vom Sozialsystem des Staates im Stich gelassen wurden, eigentlich die Liebe zu ihrem eigenen Land nehmen.

Gleichzeitig versucht Arnold, das Umfeld und das Leben der jungen Menschen zu zeigen, ohne ihren Lebensstil zu verurteilen. Das Fehlen einer klassischen, linearen Erzählung und einer typischen Ursache-Wirkungs-Beziehung stimmt mit den unüberlegten Handlungen der Figuren überein. Nicht alle Szenen scheinen für den Fortgang der Handlung wirklich relevant. Der Plot springt von Episode zu Episode, einige Szenen bleiben mehrdeutig. Die Zuschauer:innen fungieren in dieser Geschichte als Beobachtende, die die Gefühle der Charaktere hautnah miterleben. Durch die Road-Trip-Sequenzen wird man so auf eine Reise voller Hoffnung, Zusammenhalt und Identitätskrisen mitgenommen.

Naemi Mann & Anna Petcheeva



Lektüreempfehlung

Dennis Maciuszek: „Erzählstrukturen im Filmgenre Coming of Age.“ In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hrsg.): Medien – Texte – Kontexte. Marburg: Schüren 2010.

Andrea Arnold

Andrea Arnold wurde im April 1961 als Ältestes von vier Kindern in Dartford, Kent in Großbritannien geboren. Ihre Eltern bekamen Arnold im Teenageralter und trennten sich, als sie noch sehr jung war. Infolgedessen wuchs Arnold gemeinsam mit ihrer Mutter und ihren Geschwistern in einem Council House des britischen Sozialwohnungsbaus auf.

Arnolds Mutter war alleinerziehend, was auch Thema in ihrem Kurzfilm [WASP](#) ist. Für diesen Film erhielt sie 2004 einen Oscar in der Kategorie bester Live-Action-Kurzfilm.

Mit achtzehn verließ Arnold ihr Zuhause und schloss sich der Tanzgruppe Zoo an, welche bei dem britischen TV-Format Top of the Pops auftraten.

In ihren späten Zwanzigern ging Arnold nach Los Angeles und besuchte dort das AFI Conservatory, eine private Filmhochschule. 1991 schloss sie ihr Studium ab und kehrte nach England zurück. Ihre ersten Kurzfilme [Milk](#) (1998) und [Dog](#) (2001) wurden bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes gezeigt. 2006 erschien [Red Road](#), ihr erster Film in Spielfilmlänge, der den Jury-Preis in Cannes gewann. Darauf folgte 2009 der Film [Fish Tank](#), welcher 2010 mit bei den British Academy Film Awards als bester britischer Film ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2011 wurde ihr der Order of the British Empire verliehen, um ihre Arbeit und ihre Beiträge zur britischen Filmindustrie zu ehren.

A GLIMPSE OF **US-Independent-Film**

THE VVITCH (2015)

[The VVitch: A New-England Folktale](#) erscheint 2015 und, typisch für einen Independent-Film, erstmals beim Sundance Film Festival. Robert Eggers wurde für seinen Debütfilm auf dem Festival als bester Regisseur ausgezeichnet. Trotz eines niedrigen Budgets von 4 Mio. US-Dollar und Schwierigkeiten bei der Finanzierung feierte sein Film große Erfolge und spielte weltweit über 40 Mio. US-Dollar ein.

Im Neuengland des Jahres 1630 werden William, seine Frau Katherine und ihre fünf Kinder auf Grund ihres puritanischen Glaubens aus einem Dorf verstoßen. Sie leben von nun an auf einer Farm, die sie am Rande eines Waldes errichten. Ihr ohnehin schwieriges Leben wird durch Missernten erschwert. Dann verliert die älteste Tochter Thomasin auch noch das Baby der Familie. Der Vater glaubt, dass ein Wolf das Baby geholt hat, während Thomasin überzeugt ist, dass Tiere nichts mit dem Vorfall zu tun haben. Das Verschwinden ihres jüngsten Kindes erschüttert Katherine zutiefst. Sie zieht sich immer mehr zurück und sucht Zuflucht im Gebet.

Der Säugling bleibt verschwunden. Im Streit behauptet Thomasin gegenüber ihrer jüngeren Schwester, sie sei eine Hexe und hätte das Baby selbst gestohlen. Es häufen sich weitere, unerklärliche Ereignisse, die den Alltag der Familie zusehends erschüttern.

Die Eltern verbieten ihren Kindern schließlich, die Farm zu verlassen. Mutter Katherine ist ständig gereizt; William weiß nicht, wie er sie trösten soll – bis die jüngeren Geschwister Thomasin vor den Eltern beschuldigen, eine Hexe zu sein.



Independent-Filme transportieren häufig Inhalte, die mit dem üblichen Schema einer Hollywood-Erzählung brechen. Zentral sind dabei alltägliche Geschichten, die weder von besonderer Spannung leben, noch einen vorhersehbaren Ausgang haben. Independent-Filme porträtieren Figuren, die in anderen Filmen selten vorkommen, etwa weil ihre Lebensmodelle nicht dem herrschenden gesellschaftlichen Ideal entsprechen. Häufig werden die Filme daher als besonders „realistisch“ aufgefasst. Das allgemeine Setting in [The VVitch](#) entspricht zwar nicht einem solchen Kontext, dennoch scheint der Film seine besondere Wirkung aus ähnlichen Inszenierungsstrategien und Realitätsansprüchen zu beziehen.

Ein großer Fokus des Films liegt auf einer historisch möglichst korrekten Darstellung, die z. B. in authentischen Kostümen, übermittelten Gebeten und Gesängen und der zeitgemäß nachgebildeten Farm zum Ausdruck kommt.

Die konsequente historische Einordnung zeigt sich auch im Originaltitel. So ist *Witch* dort nicht mit einem W geschrieben, sondern mit einem Doppelten V (VV). In vielen Sprachen, so auch im Englischen, gab es den Buchstaben W zu dieser Zeit noch nicht; es wurden VV oder UU verwendet. Auffällig ist auch die Sprache der Figuren. Eggers engagierte vor allem britische Schauspieler, um sich einem historischen Englisch des 17. Jahrhunderts möglichst stark annähern zu können. Durch diese Details wird ein historiografischer Anspruch von Eggers deutlich, der zunächst paradox für einen Horrorfilm scheint, in dem übernatürliche Elemente, wie Hexen, eine zentrale Rolle spielen.

Der Filmwissenschaftler Hans J. Wulff schlägt vier Ebenen vor, auf denen sich eine filmische Welt mit der realen Welt abgleichen lässt. Die erste Ebene der physikalischen Welt wird dabei durch Hexen scheinbar durchbrochen, da ihre Existenz nicht mit unserem generellen Weltwissen und mit den uns bekannten Naturgesetzen in Einklang gebracht werden kann. Geschehnisse wie die Hexenprozesse von Salem zeigen jedoch, dass Menschen im 17. Jahrhundert durchaus an Hexen geglaubt haben. Es ist also plausibel, dass puritanische Siedler Hexen als eine reale Bedrohung und damit als Teile der gemeinsam erlebten, physikalischen Welt angesehen haben.

Die zweite Ebene stellt nach Wulff die Wahrnehmungswelt dar. Ein Film wird laut ihm als realistisch erlebt, wenn es keine Abweichungen zwischen der Wahrnehmung der Figuren und der des Publikums gibt. Obwohl einige Geschehnisse in *The VVitch* die Figuren an ihren Wahrnehmungen zweifeln lassen, scheinen sie durch die Figuren tatsächlich so erlebt worden zu sein.



Besonders spannend ist bei diesem Film Wulffs dritte Ebene, die der sozialen Welt, bei der es vor allem um den zwischenmenschlichen Umgang und ein Handeln gemäß den Normen der herrschenden sozialen Institutionen geht. Dadurch, dass die Familie aus der Dorfgemeinschaft ausgestoßen wurde, agiert sie sich weitgehend unabhängig von sonstigen sozialen Institutionen. Zunächst besteht in der Familie eine Dynamik von Zusammenhalt und Liebe. Besonders William zeigt sich fürsorglich und schützend gegenüber den älteren Kindern. Als das Baby verschwindet, durchsucht die Familie tagelang den Wald. Doch als sich der Verdacht auf Mitglieder innerhalb des Familienverbands verlagert, kippt die Dynamik innerhalb der Familie.



Wulffs letzte Ebene ist die der moralischen Welt. Auch hier gelten bei einer puritanischen Familie 1630 sicherlich andere Maßstäbe als in der heutigen Zeit. Gleichzeitig bewegt sich die Handlung innerhalb einer Familie, in der Werte wie Zusammenhalt, Vertrauen und Fürsorge eine Rolle spielen. Durch das neue Misstrauen gerät dieses Wertegefüge ins Wanken. Gerade die wachsende Unsicherheit bei moralischen Fragen (etwa: Darf ich mein Kind verstoßen, wenn ich denke, dass es eine Hexe ist?) werden für die Figuren zu einem Dilemma, dass die Zuschauer*innen als realistisch empfinden können. Anhand von Wulffs Schichten-Modells wird deutlich, wieso [The VVitch](#) trotz seiner Thematik eine realistische und ungewöhnliche Wirkung erzielt.

Esther Kenning & Anastassiya Stepanova

Lektüreempfehlung

Hans Jürgen Wulff: „Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: zwei Anmerkungen.“ In: Montage AV 16 (2), 2007.

Robert Eggers

Robert Eggers wurde am 1983 in Lee, New Hampshire geboren. Seine Kindheit in der Region New England stellt eine wichtige Inspirationsquelle für seine Arbeit dar. Eggers Karriere beginnt 2001 in New York, wo er zunächst eine Schauspielschule besucht. Er wirkt an Theaterproduktionen mit und inszeniert eigene, experimentelle Theaterstücke. Ab 2007 dreht er erste Kurzfilme. 2015 veröffentlicht er seinen Debütfilm [The VVitch](#). 2019 erscheint der Spielfilm [The Lighthouse](#), welcher bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes Premiere feierte und an den Erfolg seines Debüts anschließen kann. Für 2022 und 2024 dürfen wir uns auf neue Filme freuen.

A GLIMPSE OF **US-Independent-Film**

GET OUT (2017)

Mit dem Horrorfilm [Get Out](#) feierte Jordan Peele 2017 sein überaus erfolgreiches Regiedebüt. Die Begeisterung beschränkte sich dabei nicht nur auf eine kleine cinephile Minderheit, sondern erreichte schnell den Mainstream. 2017 erhielt der Film im Rahmen der British Independent Film Awards die Auszeichnung für den Besten Internationalen Independent-Film. Darüber hinaus wurde Peele für sein Drehbuch 2018 mit einem Oscar für das Beste Originaldrehbuch ausgezeichnet.

[Get Out](#) erzählt die Geschichte von Chris Washington. Der Schwarze Protagonist des Films besucht zusammen mit seiner weißen Freundin Rose ihre Eltern. Was als unangenehmes Zusammentreffen verschiedener Lebensrealitäten beginnt, entwickelt sich schnell zu einem Psychothriller mit einigen fast komischen Momenten, die das Publikum mal lachend, mal schreiend zurücklassen.

Am Ende zeigt sich, dass das wahre Monster in diesem Film der systemische Rassismus in den Vereinigten Staaten ist. Durch eine Flucht oder sogar die Rache an einem personifizierten Bösen, etwa in Gestalt eines Serienmörders, würden die Hauptfiguren in einem gewöhnlichen Horrorfilm den Schrecken am Ende hinter sich lassen. Chris Washington kehrt in [Get Out](#) seinen Aggressor:innen zwar auch den Rücken zu, bleibt dabei aber immer noch in



dem System, das seinen Albtraum erst ermöglicht hat: in einer Gesellschaft, die auf jahrhundertelanger Unterdrückung gründet und ihn noch immer mit dem gleichen systemischen Rassismus konfrontieren wird, der ihn im Film beinahe umgebracht hätte (und in absehbarer Zukunft immer noch umbringen kann). Ohne Aussicht auf eine wirkliche Flucht vor dieser Bedrohung kommt die Frage auf, ob sich die Anweisung des Filmtitels [Get Out](#) überhaupt realisieren lässt: Chris kann fliehen, aber dem Schrecken nicht gänzlich entkommen.

Peele verhandelt in seinem Debütfilm mehrere Aspekte rund um das Thema blackness. Für ihn ist es wichtig, mit [Get Out](#) auch ein Schwarzes Publikum anzusprechen, das sich mit dem Dargestellten identifizieren kann. Häufig steht hinter einem Film aus dem Independent Cinema ein weißer Entscheidungsträger, weshalb die authentische Darstellung von Leben und Kultur Schwarzer Communities auch im Independent Cinema oft misslingt. Um das zu verhindern, setzt sich Peele seit seinem Debüt unter anderem dafür ein, lediglich Schwarze Schauspieler:innen für seine Hauptrollen zu besetzen:



**I don't see myself casting a white
dude as the lead in my movie.
Not that I don't like white dudes,
but I've seen that movie.**

Jordan Peele

Peele ist es wichtig, auch andere Erwartungen seines Publikums geschickt zu unterlaufen. Dabei spielen zum Beispiel die Handlungsentscheidungen der Figuren in generischen Horrorfilm-Situationen eine wichtige Rolle. So konfrontiert der Protagonist seine Angreifer:innen nicht direkt, sondern versucht, sein Wissen zu vertuschen, um auf lange Sicht zu entkommen. Hier werden verschiedene Horrorfilm-Klischees – von unsinnigen Aktionen der Figuren über das final girl bis zur festgesetzten Reihenfolge der Filmtode der Charaktere – überwunden und eine neue Geschichte erzählt.

Während Filme aus dem Independent Cinema das Gefühl erwecken können, zu stark an die Erwartungen des oft überwiegend weißen Publikums anzuknüpfen, versucht Peele mit [Get Out](#) also einen Ausbruch aus den Normen der Indie-Film-Kultur und die Heranführung des Genres an ein erweitertes, diverses Publikum. So wirft er nicht nur Licht auf das Subgenre des Black Independent Cinema, sondern auch auf die Dinge, die Schwarze Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen über ihre, das heißt die Schwarze Lebensrealität und Geschichte, filmisch erzählen. Zum Beispiel konzentriert sich Peele auf den realen Horror und die akkurate Darstellung verschiedener Situationen, denen vor allem Schwarze ausgesetzt sind. Dazu gehört die ungerechte Behandlung bei Polizeikontrollen, das unguete Gefühl, die einzige Schwarze Person in einer Gruppe weißer Menschen zu sein, aber auch etwas, das in [Get Out](#) als der „Sunken Space“ bezeichnet wird. Chris wird in einer Szene hypnotisiert und findet sich in einem unendlichen, schwarzen Nicht-Ort wieder, von dem er hilflos zuschauen muss, was mit seinem Körper in der Realität passiert. Dieser „versunkene Ort“ spiegelt die Schwierigkeiten von Minderheiten – im Film die der Schwarzen Community – in einer Gesellschaft wider, die sie systematisch unterdrückt. Ähnlich wie im „Sunken Space“ des Films sind sie nur noch Zuschauende auf die Welt und Situation um sie herum, ohne die Möglichkeit, aktive Handlungen und so Veränderungen hervorzurufen. Die einzelnen Akteur:innen können dem System lediglich dabei zuschauen, wie dieses sie weiter ungerecht behandelt. Sie schaffen es nicht oder kaum, aus der Position des Beobachtenden auszubrechen.

Die weltweite Resonanz zu [Get Out](#) zeigt, dass der Horrorfilm hierbei Erfolg hatte: Trotz eines – für das Independent- und auch Horrorgenre üblichen – geringen Produktionsbudgets von 4,5 Mio.US-Dollar spielte der Film über 225 Mio. US-Dollar wieder ein. Als Independent-Film ist er damit freilich weit an die äußeren Grenzen des Genres gerückt. Nicht nur der finanzielle Erfolg lässt die Rezipierenden an der „Unabhängigkeit“ des Films zweifeln, auch die narrativen Strukturen des Films scheinen vermehrt an die Sehgewohnheiten eines Mainstream-Publikums angepasst zu sein. So entsteht eine schnellere Erzählgeschwindigkeit, die sich größtenteils auf die wichtigsten Aspekte der Story konzentriert und auf bildliche Ausschweifungen in Form von rein atmosphärischen Einstellungen verzichtet. Die Zuschauenden werden durch den Fokus auf bestimmte Elemente der Geschichte nie wirklich allein gelassen: Der Film zeigt und sagt, was er dem Publikum mitteilen möchte.

Viviann Danilowski & Lore Riße



Lektüreempfehlung

Jada Yuan/Hunter Harris: "The First Great Movie of the Trump Era." In: New York Magazine/ Vulture, 22.02.2018 (online).

Ricardo Lopez: "Jordan Peele on How He Tackled Systematic Racism as Horror in 'Get Out'." In: Variety, 01.11.2017 (online).

Jordan Peele

Jordan Peele wurde 1979 in New York City geboren und begann seine Karriere 2003 als Drehbuchautor und Schauspieler bei der Comedy-Fernsehserie MADtv. Neben zahlreichen Rollen in verschiedenen Formaten, darunter die Miniserie [Obama](#), bildete Peele gemeinsam mit Keegan-Michael Key in der gleichnamigen Serie das Comedy-Duo [Key & Peele](#). 2014 zählte ihn das Time Magazine bereits zur Liste der 100 einflussreichsten Menschen.

Die humoristischen Elemente in seinem Horror-Debütfilm [Get Out](#) überraschen somit nicht. 2017 feierte der Spielfilm beim Sundance Film Festival Premiere. [Get Out](#) schrieb US-Filmgeschichte: Er gilt heute als erster Debütfilm eines afro-amerikanischen Regisseurs, der ein Einspielergebnis von über 100 Mio. US-Dollar erzielte.

A GLIMPSE OF **US-Independent-Film**

NEVER RARELY SOMETIMES ALWAYS (2020)



Der Film [Never Rarely Sometimes Always](#) (zu Deutsch: [Niemals Selten Manchmal Immer](#)) aus dem Jahr 2020 beschreibt wenige Tage im Leben der 17-jährigen Autumn Callahan, die in einer Kleinstadt in Pennsylvania lebt. In einem Gesundheitszentrum findet Autumn heraus, dass sie in der zehnten Woche schwanger ist. Trotz verschiedener Angebote für Adoptionen und weiterer Unterstützung will Autumn eine Abtreibung, wofür im Staat Pennsylvania jedoch bei Minderjährigen eine Einverständniserklärung der Erziehungsberechtigten verlangt wird. Da Autumn ihre Schwangerschaft vor ihrer Mutter und ihrem Stiefvater geheim halten will, versucht sie, die Schwangerschaft selbst zu beenden, was ihr jedoch nicht gelingt.

Daraufhin weicht sie ihre Cousine Skylar ein. Skylar stiehlt für sie Bargeld aus dem Supermarkt, in dem sie beide arbeiten. Zusammen machen sie sich auf den Weg nach New York, wo sie eine Abtreibung ohne die Zustimmung der Eltern durchführen lassen können.

Der Eingriff wird jedoch länger dauern als erhofft. Autumn und Skylar müssen mehrere Tage in der Stadt bleiben – ohne ein Hotelzimmer bezahlen zu können. Nach einer anstrengenden Nacht in den Straßen Manhattans bekommt Autumn einen Gesprächstermin mit einer Sozialarbeiterin Kelly, die ihr bei der Planung der zweitägigen Prozedur hilft. Nach einem ersten Eingriff zur Vorbereitung auf die Abtreibung müssen Autumn und Skylar eine weitere Nacht in Manhattan verbringen. Da ihnen das Geld ausgegangen ist, kontaktiert Skylar einen Jungen, den sie auf der Fahrt nach New York kennengelernt hatte und überredet ihn nach einem gemeinsamen Abend, ihnen Geld für die Rückfahrt zu geben. Am nächsten Tag wird der zweite und letzte Eingriff der Abtreibung vorgenommen. Der Film endet mit Skylar und Autumn, die nach der Operation tief in ihren Gedanken versunken ist, auf dem Heimweg nach Pennsylvania.





In *Never Rarely Sometimes Always* spielt das Vergehen von Zeit, insbesondere das Erzähltempo der Geschichte, eine große Rolle. Der Film kann dem „Slow Cinema“ zugerechnet werden, einer Gegenbewegung zum schnell getakteten und geschnittenen Hollywood-Kino. Typisch für Slow-Cinema-Filme ist das lange Halten von einzelnen Kameraeinstellungen, ein langsames Erzähltempo und vergleichsweise wenige Schnitte. Durch die Länge der einzelnen Einstellungen wird filmische Zeit weit auseinandergezogen. Die Zuschauenden haben Zeit, kleine Details und Gesten zu betrachten. Kein filmisches Element steht von vornherein im Zentrum der Aufmerksamkeit, alle sollen gleichberechtigt sein. Dezentrale, subtile Erzählweisen und ein Fokus in der Gestaltung auf Stille und das Alltägliche bieten dem Publikum die Möglichkeit, bei Slow-Cinema-Filmen einen spezifisch filmischen Realismus zu erleben.

In *Never Rarely Sometimes Always* begleitet das Publikum die Protagonistin Autumn Callahan bei ihrem langen Weg bis zum schlussendlichen Schwangerschaftsabbruch. Für das Publikum fühlt es sich an, als sei man selbst dabei. Fast jeder Schritt der Handlung ist nachvollziehbar. Man hat das Gefühl, sich mit den zwei jungen Frauen Autumn und Skylar in New York die schier endlosen Stunden des Wartens um die Ohren zu schlagen. Diesen Effekt erzeugen vor allem die langen, statischen Kameraeinstellungen. Auch beim Gespräch in der Abtreibungsklinik bleibt die Kamera minutenlang auf Autumn gerichtet, während sie versucht, die Fragen der Beraterin zu ihrem Sexualleben mit den Auswahlmöglichkeiten „Never, Rarely, Sometimes, Always“ zu beantworten. Autumn gibt unter Tränen an, dass sie schon einmal zu sexuellen Handlungen gezwungen wurde. Die starre Perspektive lässt dem Publikum keine Möglichkeit wegzuschauen. Es muss sich der Situation stellen, so wie es auch die Protagonistin tut.

Der Film spielt auf diese Weise mit dem Blick und der Beteiligung des Publikums. Es gibt Sequenzen, in denen die Szenerie schnell wechselt, was beinahe im Gegensatz zum Slow Cinema steht, aber wiederum die langsamen Momente des Films stärker hervorhebt. Denn insbesondere die Szenen, die die unangenehme Wahrheit über das Leben der jungen Frau zeigen, werden lange aufrechterhalten. Das Ganze wird unterstrichen durch den geringen Anteil von Dialogen. Die Figuren kommen alle mit kurzen Sätzen aus; Weniges wird offen erklärt. Insbesondere die beiden Hauptfiguren Autumn und Skylar scheinen sich in den meisten Szene mehr durch Blicke und Körpersprache als mit Worten zu verständigen. Diese Aspekte verdeutlichen die Ungewissheit der Situation.

Der Film erschafft mit seinen Gestaltungsmitteln einen Realismus des Erlebens, welcher dazu führt, dass sich das Publikum wie ein:e dritte:r Freund:in von Autumn und Skylar in der Coming-Of-Age-Geschichte fühlt.

Sonja Vallot & Joeline Wiegandt



Lektüreempfehlung

Richard Porton: "She's Got the Power." In: *Cinéaste* 45 (3), 2020 (online).

Sven von Reden: „Eliza Hittman über ‚Niemals Selten Manchmal Immer‘ – ‚Weg mit den Gimmicks‘ (Interview).“ In: *Spiegel Online*, 01.10.2020 (online).

Eliza Hittman

Die Regisseurin und Drehbuchautorin Eliza Hittman wurde 1979 in New York City geboren und studierte Filmregie am California Institute of the Arts. Nach ihrem Kurzfilm [Forever's Gonna Start Tonight](#) (2011) veröffentlichte sie im Jahr 2013 mit *It Felt Like Love* ihr Debüt als Produzentin und Regisseurin. Vier Jahre später folgte ihr nächster Film [Beach Rats](#), welcher sowohl beim Sundance Film Festival als auch beim Filmfest Hamburg ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2020 erschien der Film, der für unsere Filmreihe ausgewählt wurde – [Never Rarely Sometimes Always](#) –, der sich großen Lobes und Erfolges freuen durfte und insgesamt 28-mal ausgezeichnet wurde – darunter mit dem Großen Preis der Jury der Berlinale im Jahr 2020.

IMPRESSUM

MODERATIONEN

BENNETT DAHLKE, ROBIN ENGELHARDT, RAOUL FIEDLER, ANNA-LENA KWELIK, NILS LESNIAK, JULE WAFFNER, LEONHARD WENZEL, ARTUR WIDLACK-KORTENBRUCK

TEXTE

VIVIANN DANILOWSKI, LENA KAUTZ, ESTHER KENNING, MELINA KIDESS, BASTIEN LEMAIRE, NAEMI MANN, FELIX OTROMKE, ANNA PETCHEEVA, VERONIQUE RADEMACHER, LORE RISSE, KEVIN SCHUMACHER, ANASTASSIYA STEPANOVA, SONJA VALLOT, JOELINE WIEGANDT

GESTALTUNG PROGRAMMHEFT

LENA GROBUSCH, SOPHIE HELLMANN, MIGUEL PLEWKA

GESTALTUNG VERANSTALTUNGSPOSTER

KATHARINA SAKOWSKI, AMELIE ZEILE

WEITERE SEMINARTEILNEHMER*INNEN

LEINES BAUMGARDT, EMMA BAUSEN, ANNA CHANICKI, ANNA HENGESBACH, BJÖRN HERTER, MARTIN HESSE, CHANTAL HILFER, KATHARINA KERENCEV, DOMINIK KILOKAT, YVONNE LUPP, MAURICE MAYAMBA, AMELIE MEYER, DONYA MOGHADDAMRAD, FABIAN PARK, HENDRIK OLSCHESKI, SARAH REMSE, NIKLAS STENGEL, TANJA TLATLIK, DILARA YALCIN

REDAKTION UND SEMINARLEITUNG

FELIX HASEBRINK

ENDSTATION.KINO

SERBAY DEMIR, NINA SELIG, KAI WYCISK UND DAS TRESSEN-TEAM

FÖRDERUNG

INSTITUT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT, RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

DANKSAGUNG

WIR DANKEN DEM ENDSTATION.KINO-TEAM DAFÜR, DASS WIR DAS KINO ALS VERANSTALTUNGORT NUTZEN DÜRFEN, UND DEM INSTITUT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT DER RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM FÜR DIE GROSSZÜGIGE FINANZIELLE UNTERSTÜTZUNG.

CINEMA

TICKETS UND WEITERE INFORMATIONEN

SPIELZEITEN

DIE FILME BEGINNEN JEWEILS UM 17 UHR.

EINTRITTSPREISE

9,00 € / 7,50 € ERMÄSSIGT

AUFPREIS € 0,50 ODER MEHR BEI ÜBERLÄNGE (AB 125 MIN.)

SPIELORT

ENDSTATION.KINO

WALLBAUMWEG 108

44894 BOCHUM

ANFAHRT

S-BAHN/STRASSENBAHN: BOCHUM LANGENDREER S

BUS: HALTESTELLE LANGENDREER-NORD

AUTO: A40, AUSFAHRT DO-LÜTGENDORTMUND (40)

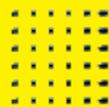


21. Februar - 07. März 2022

im ENDSTATION.KINO, Bochum

RUHR
UNIVERSITÄT
BOCHUM

RUB



ifm

Institut für Medienwissenschaft

ENDSTATION.KINO