

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 394

Artikel: Das Kino im Gegenwind : Cancel Culture gestern und heute
Autor: Kadritzke, Till
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Kino im Gegenwind

TEXT Till Kadritzke

Das Gespenst einer neuartigen Cancel Culture hat zuletzt immer wieder auch die Filmkultur erreicht. Ein Blick hinter die Kulissen der Debatte und in die Filmgeschichte zeigt: Die Diskussion über problematische Inhalte ist so alt wie das Kino selbst.





Im Juni letzten Jahres schien es kurzzeitig so, als wäre der Filmklassiker Gone with the Wind (Vom Winde verweht) selbst verweht worden. Der US-amerikanische Streamingdienst HBO Max hatte die Romanverfilmung von 1939 aus dem Programm genommen, als Reaktion auf den Mord an George Floyd und die Black-Lives-Matter-Proteste, die sich in der Folge überall in den USA entzündeten und weltweit für Debatten sorgten: über Polizeigewalt, aber auch und vor allem über die Kontinuität des Rassismus in den USA und Europa. Schliesslich gilt Gone with the Wind, mit seiner Südstaatennostalgie und den Darstellungen devoter und zufriedener Sklav*innen, als ein Paradebeispiel dafür, dass zu dieser Kontinuität auch ein filmisches Archiv des Rassismus und seiner Legitimierungen gehört.

Am Tag darauf beklagte sich in der deutschen Tageszeitung «Die Welt» Filmredakteur Hanns-Georg Rodek über die Massnahme. Er witterte einen kulturellen Gegenwind, der mittlerweile unter dem Begriff «Cancel Culture» diskutiert wird: eine aus der «Angst vor politisch korrekter Empörung» entstandene «neue Verbotskultur». Die Kunst, befand Rodek, müsse unter das «überragende Gebot der freien Meinungsäusserung» fallen, und zwar selbst in dem «schwer erträglichen Fall, dass sie einen Missstand eher affirmiert als kritisiert.» Eine kurze Recherche hätte schon damals ausgereicht, um Rodeks eigener Empörung den Wind aus den Segeln zu nehmen. Denn HBO Max hatte zwar tatsächlich angekündigt, den Titel aus dem Programm zu nehmen. Allerdings nur, um ihn mit einer historischen Einordnung zu versehen. Nur wenige Wochen später war das Epos wieder abrufbar.

Missverständnisse

Rodeks vielleicht nicht ganz unfreiwilliges Missverständnis ist ein Paradebeispiel für die Reiz-Reaktions-Ketten, die sich derzeit bilden, wenn politische Kritik an einer Person oder einem Werk handfeste Konsequenzen nach sich zieht. Der Begriff der Cancel Culture ist der Versuch, solchen Einzelfällen das Label eines gesellschaftlichen Trends zu verpassen. Mit dem Verb «canceln» ist dabei ein kultureller Boykottaufruf oder ein Social-Media-Shitstorm gemeint, dessen Opfer sich in der Folge sozial geächtet sehen, Aufträge oder Reichweite verlieren. Auf dem eher schwammigen Phantombild der Täter*innen lässt sich in der Regel eine nur noch an «identitätspolitischen» Fragen interessierte «Kulturlinke» erkennen, die sich im Internet zu einem Twitter-Mob zusammenschliesse, um alles zu canceln, was sich in irgendeiner Form als problematisch erwiesen hat.

Bei einem Blick auf die konkreten Fälle wirkt der Teufel, der da an die Wand gemalt wird, allerdings

«Im ›Thema‹ Cancel Culture liegt das Potenzial, junge Weisse Wähler*innen anzusprechen.»

erstaunlich zahm und sieht eher fragend drein, als ein Unwesen zu treiben. So folgen auf Cancel-Culture-Skandale oftmals Nachfragen und Einschränkungen: Hat ein Hamburger Literaturfestival die österreichische Comedian Lisa Eckhart tatsächlich wegen der Kritik an ihren Judenwitzen ausgeladen oder eher aus Angst vor Störungen der Veranstaltung, die sich bei näherem Hinsehen als unberechtigt erwies? Setzen Universitäten neuerdings gendergerechte Sprache autoritär durch, oder veröffentlichen manche von ihnen eher Leitlinien zur Orientierung? Werden mittlerweile als rassistisch eingeordnete Lehrbücher aus Bibliotheken verbannt oder eher in Lehrplänen durch zeitgemässere Werke ersetzt? Darf man heute gar nichts mehr sagen, oder stösst man nur schneller auf Widerspruch?

Der Fall der Übersetzung des Gedichts, das die afroamerikanische Dichterin Amanda Gorman an der Vereidigung von US-Präsident Joe Biden vorgetragen hatte, ist ein weiteres Paradebeispiel dafür, wie Auslöser und Folge in dieser Debatte oft wenig miteinander zu tun haben. In einem Kommentar hatte die niederländische Aktivistin Janice Deul sich daran gestossen, dass die Weisse Schriftstellerin Marieke Rijkeveld vom zuständigen Verlag als ideale Übersetzerin für Gormans Gedicht bezeichnet wurde, obwohl sie noch nie etwas übersetzt hatte. Deul warf in diesem Kontext auch die Frage auf, ob der Verlag hier nicht die Gelegenheit verpasse, heimischen Spoken-Word-Künstler*innen of Color einen Auftrag und damit Gehör zu verschaffen. In den deutschsprachigen Medien wurde daraus eine beispiellose Cancel-Culture-Story mit dem Tenor, das Ende des Abendlandes sei ja nun wirklich erreicht, wenn man nur noch diejenigen übersetzen dürfte, deren Identität man teilt – obwohl das nicht einmal Janice Deul selbst gefordert hatte.

Ein alter Hut

Die im Begriff «Cancel Culture» enthaltene Vorstellung, eine machtvoll kollektive Instanz reguliere mitt-

Gone with the Wind 1939, Victor Fleming



lerweile, wer noch was schreiben, sagen und filmen darf, erscheint also einigermaßen abstrus. So viel Deutungsmacht wie diejenigen, die diese Fälle zu einer gesellschaftlichen Krise hochstilisieren und damit die Gazetten füllen, können die Agent*innen der Cancel Culture kaum haben. Reaktionären Kräften (deren Drohungen und Kampagnen in der Regel nicht mit dem Label belegt werden) ist das längst aufgefallen, sie machen mit der Angst vor Cancel Culture mittlerweile handfeste Politik. In den USA etwa sehen Strateg*innen der Republikanischen Partei auf ihrer Suche nach einem Trumpismus ohne Trump im «Thema» Cancel Culture das Potenzial, junge Weisse Wähler*innen anzusprechen.

Und neu ist das alles schon gar nicht: Bereits in den Achtziger- und Neunzigerjahren beschrieben Konservative eine Kultur der «politischen Korrektheit», die zentrale Werte der Meinungs- und Redefreiheit bedrohe – die fast schon bizarren Ähnlichkeiten zu heute lassen sich in Diedrich Diederichsens Buch «Politische Korrekturen» von 1996 bestaunen. Schon in dieser Krisendebatte drückten sich vor allem Erfolge aus: nämlich die Errungenschaften der antirassistischen und feministischen Bewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre, die man heute gerne mit dem Schlagwort der Identitätspolitik versieht.

Das lässt sich auch im filmischen Archiv nachvollziehen. Das Kinojahr 1976 etwa spricht Bände über die kulturelle Panik vor einer Allianz aus Mächtigen und Minderheiten: In *Network* sieht sich der gecancelte TV-Moderator Howard Beale einer narzisstischen Karrierefrau gegenüber, im dritten Dirty-Harry-Film *The Enforcer* schlägt sich Clint Eastwood mit einer Gleichstellungsbeauftragten herum, und Rocky muss auf dem Weg zum grossen Kampf gegen den vom Establishment bezirrten Apollo Creed seinen Spind im Boxverein für einen aufstrebenden Schwarzen freiräumen.

Wie damals steht auch in den Debatten um eine neuartige Cancel Culture das Verhältnis zwischen universellen Idealen und bestehenden Ungleichheiten auf dem Spiel. Die liberale Idee einer demokratischen Öffentlichkeit, in der Individuen im fairen Wettstreit der Ideen um das bessere Argument ringen, sieht sich dabei zunehmend von einer anderen Idee herausgefordert: dass diese Öffentlichkeit noch gar keine demokratische ist, solange Individuen qua soziale Position mit ungleichen politischen und kulturellen Ressourcen ausgestattet sind, um am Wettbewerb der Ideen teilzunehmen – in dem es deshalb alles andere als fair zugeht. Auf den Punkt gebracht: dass schon immer gecancelte wurde, und das zumeist mit deutlich schärferen Waffen als heute.

Was für die Cancel-Culture-Kritiker*innen also wie ein demokratischer Normalzustand erscheint, der

übertriebenen Attacken ausgesetzt wird, stellt sich aus einer anderen Perspektive als ein mit vielfältigen Ausschlüssen einhergehender Mechanismus der Macht dar. Diese andere Perspektive ist in akademischen Disziplinen wie den Gender Studies oder der Critical Race Theory weiterentwickelt worden, denen in Cancel-Culture-Artikeln regelmässig die Wissenschaftlichkeit abgesprochen wird. Dabei dürfte kaum in Zweifel stehen, dass die Ideale der Kunst- und Meinungsfreiheit historisch niemals für alle gleichermassen durchgesetzt waren. Wer Kunst machen und auf Rezeption hoffen durfte, wessen Aussagen gehört und wem eine Bühne bereitet wurde, das ist nicht erst heute umkämpft. Das zeigt nicht zuletzt ein Blick auf jenen Film, der im Juni letzten Jahres kurzzeitig «gecancelt» schien.

Die Cancel Culture und der Ku-Klux-Klan

Denn *Gone with the Wind*, der heute mit dem Verweis auf die Umstände seiner Entstehungszeit in Schutz genommen wird, sah sich schon damals heftiger Kritik ausgesetzt. Bereits im Vorfeld der Dreharbeiten zur angekündigten Verfilmung bekam Produzent David O. Selznick Briefe, die vor den rassistischen Inhalten der Romanvorlage warnten und ihn dazu bewegen suchten, diese nicht auf die Leinwand zu übersetzen. Man vermutete nicht zuletzt, dass der Film ein schon damals mehrfach auf den Weg gebrachtes, aber nicht ratifiziertes Anti-Lynching-Gesetz sabotieren könnte. Nach der Premiere 1939 waren Vorführungen regelmässig von Protesten begleitet. Der damalige Präsident der Schwarzen Bürgerrechtsorganisation NAACP fürchtete zudem, der Erfolg des Films könnte auch dem anderen grossen Epos des «Good Old South» – D.W. Griffiths Klassiker *Birth of a Nation* – zu neuerlicher Aufmerksamkeit verhelfen.

Griffiths rassistischer Film von 1915, der im Lynchmord des Ku-Klux-Klans an einem (von einem Weissen in «Blackface» gespielten) Schwarzen Vergewaltiger gipfelt, gilt als Geburtsstunde des modernen Erzählfilms US-amerikanischer Prägung. Während der damalige US-Präsident Woodrow Wilson (der sowohl mit Griffith als auch mit Thomas Dixon, Autor der Romanvorlage «The Klansman», befreundet war) den Film begeistert als «history, written by lightning» bezeichnete, forderten Bürgerrechtsbewegungen und Sozialreformer*innen ein Verbot des Films. Sie befürchteten, er könnte ganz unmittelbar eine Zunahme der Lynchmorde an Afroamerikaner*innen bewirken.

Übertrieben war dieser Cancel-Aufruf aus heutiger Sicht kaum. «Vor meinem geistigen Auge», erinnerte sich Griffith einst an die Lektüre des Romans, «sah ich die weissen Gewänder fliegen», und die Reise dieser Bilder vom Kopf auf die Leinwand endete mit

tödlichen Folgen in der Realität. Birth of a Nation sorgte für ein beispielloses Revival des Ku-Klux-Klans, wurde von diesem über Jahrzehnte für die Rekrutierung benutzt und inspirierte das Symbol des brennenden Kreuzes – ein Umstand, auf den auch Spike Lees BlackKkKlansman hinweist.

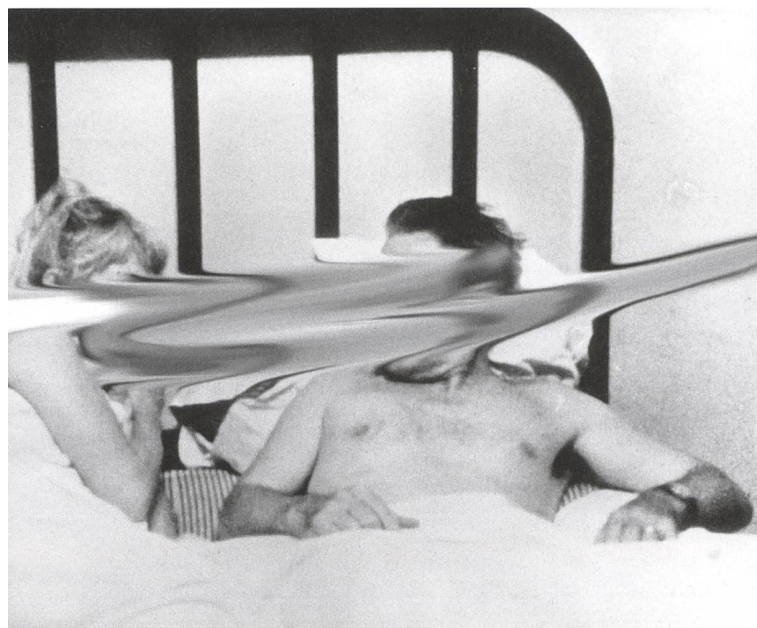
Lees Film, der nicht umsonst mit einer Szene aus Gone with the Wind beginnt, lässt sich als filmische Form jener Kontextualisierung von Filmklassikern begreifen, die vom US-Sender Turner Classic Movies mittlerweile aktiv vorangetrieben wird. «Hollywoodfilme mit Einführungsseminaren» zu versehen, ist für die Spiegel-Autoren Philipp Oehmke und Tobias Rapp ein Beispiel für die Folgen der Cancel Culture, dabei könnte man diese Praxis durchaus auch als Aufwertung des Kinos begreifen. Schliesslich nimmt eine solche Kontextualisierung das Medium in seiner Vielgestaltigkeit, seiner Wirkungsgeschichte und seiner Relevanz erst ernst. In kaum einer Ausstellung hängt Kunst ohne Kontext, ohne begleitende Texttafeln und Kataloge, die Werke in ihre zeitlichen Bezüge einordnen. Und kaum jemand würde sich dort von einem einführenden Text bevormundet und in seiner Existenz als mündige*r Bürger*in beleidigt fühlen.

Identifikation und Diversity Culture

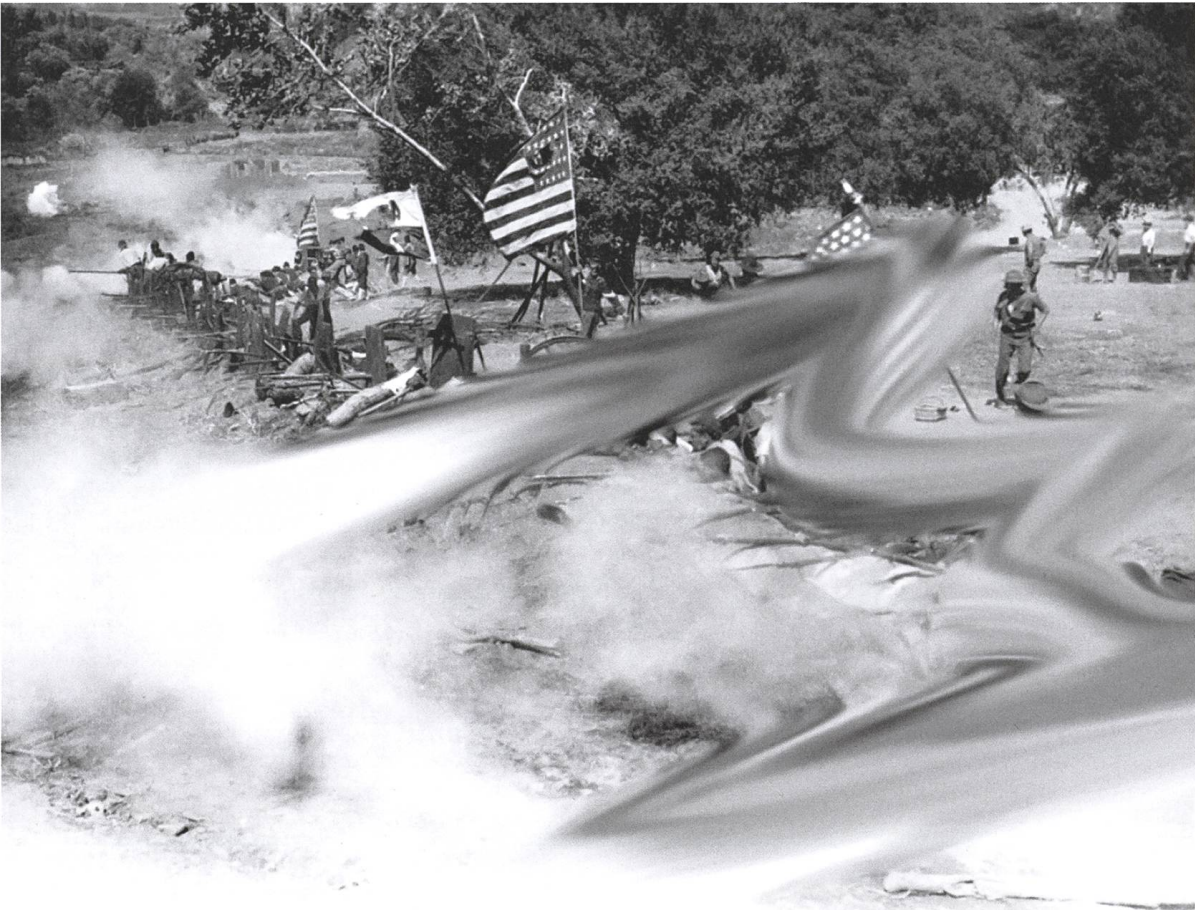
Eine andere Form der filmischen Kontextualisierung von Kinogeschichte nimmt die HBO-Serie Watchmen vor. Die beginnt mit einem Schwarzen Kind in einem Kinossessel im Jahre 1921, das den «Black Marshall of Oklahoma» anfeuert, eine zwar historisch verbürgte Figur, die aber nicht zum Helden eines Stummfilms gemacht worden ist. Die Begeisterung des Jungen für den ungewöhnlichen Helden ist eine Projektion in die Vergangenheit, weist aber auch auf eine Leerstelle hin, im Archiv des Bewegtbildes wie auch in Debatten um Cancel Culture: Wen stellt man sich als Rezipient*in jener Kunst vor, deren Freiheit man verteidigt? Wer ist der oder die Bürger*in, dessen und deren Mündigkeit man einfordert?

Darüber lässt sich auch viel in James Baldwins 1976 veröffentlichtem Essayband «The Devil Finds Work» lernen, in dem er die Kinoerfahrungen seiner Jugend Revue passieren lässt. So erinnert sich Baldwin an einer Stelle, wie er als Jugendlicher eine Aufstandsszene im Revolutionsdrama A Tale of Two Cities (Flucht aus Paris) (1935) gesehen hat: «Ich wusste nicht, wer diese Leute waren oder warum sie auf den Strassen waren – aber sie waren weiss, und ein weisser Mob bedeutet für einen schwarzen Jungen niemals etwas Beruhigendes, selbst wenn er noch nicht sagen kann, warum.»

An dieser Stelle ist jedoch ein kleiner Plot-Twist nötig. Denn so wichtig es ist, zu fragen, wer spricht,



Wanda 1970, Barbara Loden



Birth of a Nation 1915, D.W. Griffith



Watchmen 2019, Damon Lindelof

wer gehört wird, wer Filme macht und wer sie rezipiert, so wichtig ist es, zu einfache Antworten zu vermeiden. Und das gilt nicht nur für jene, die das Gespenst einer Cancel Culture beschwören. Denn natürlich läuft Identifikation im Kino niemals so einfach ab wie in der idealtypischen Projektion im Prolog von *Watchmen* – Schwarze Helden für Schwarze Kinder. Das Besondere an der Kunst und vor allem am Kino ist schliesslich, dass es der Logik der Identität immer wieder entflieht, dass es das Begehren nach etwas Anderem provoziert, dass es einlädt, Positionen einzunehmen, die für uns in der Welt da draussen nicht vorgesehen sind. Die Geschichte queerer Aneignungen heteronormativer Hollywood-Dramen singt davon ein schönes Lied.

Deshalb kann die emanzipatorische Forderung, unterschiedliche Erfahrungswelten im Film zu ihrem Recht kommen zu lassen, auch schnell auf Kosten der dem Kino selbst innewohnenden emanzipatorischen Kräfte gehen. Und dann wäre da noch die kapitalistische Kehrseite dieser Forderung, die für die Kunst tatsächlich nichts Gutes bedeutet. Denn eine veränderte Filmindustrie sieht in den strukturell noch immer diskriminierten, kulturell aber mittlerweile stärker sichtbaren Identitäten weniger politische Impulse als potenzielle Marktlücken. Da hätten wir einen echten Teufel an der Wand: die Überführung von Identitätspolitik in die Marktlogik der Diversity, die sich ganz hervorragend mit der Algorithmisierung von Filmgeschmäckern verträgt, wie sie die Streaming-Plattformen vorantreiben.

Dass es sich für grosse Firmen mittlerweile auch finanziell lohnen kann, moralisches Fehlverhalten zu sanktionieren, bekommen nicht zuletzt diejenigen zu spüren, die gecancelt werden, ohne dass daraufhin der Untergang des Abendlandes ausgerufen wird. In der Sendung *Zündfunk* des Bayerischen Rund-

funks wurde vor kurzem der Fall von Emmanuel Cafferty aufgerollt, einem mexikanisch-amerikanischen Angestellten der Stadtwerke von San Diego, der dabei fotografiert wurde, wie er während einer Black-Lives-Matter-Demonstration angeblich ein «White Power»-Handzeichen aus dem Auto heraus machte. Das Foto kursierte auf Twitter, die Chefs bekamen Wind und feuerten Cafferty aus Angst vor schlechter PR. Obwohl Cafferty – bizarrerweise der einzige Nicht-Weisse in der ganzen Geschichte – das Symbol, das er gezeigt haben soll, überhaupt nicht kannte. Fälle wie dieser weisen tatsächlich auf etwas Neues hin: eine auch durch die Eigenlogik der sozialen Netzwerke befeuerte Praxis des Shaming, die eher subkulturelle Züge trägt.

Eine Gegenwartsdiagnose, die diesen Namen verdiente, müsste sich solcher Dynamiken allerdings annehmen, ohne mit dem Bade gleich einen ganzen Kindergarten auszuschütten und eine Vergangenheit zu verklären, die auf vielen Ebenen weniger demokratisch und frei war, als sie es heute ist. Doch daran scheinen die meisten, die gegen die Cancel Culture zu Felde ziehen, kaum interessiert. Stattdessen reagiert man mit ähnlicher Hypersensibilität, wie man sie den Identitätspolitikern*innen vorwirft, auf jeden politischen Anspruch, der an Kunst und Kultur gestellt wird. Man mokiert sich über den Einzug der Moral in die autonome Sphäre der Kunst, die davon möglichst frei gehalten werden soll, als wäre dies nicht selbst ein moralisches Anliegen. Man beklagt sich über die Verengung eines Diskursraums, den man selbst am liebsten luftdicht verschlossen hielte.

Politische Anklageschriften und cinephile Freisprüche

So ist Cancel Culture – ebenso wie zuvor «politische Korrektheit» oder das «Gutmenschentum» – zu einem politischen Kampfbegriff geworden, der längst mehr verschleiert als sichtbar macht, die Debatte dort beendet, wo sie eigentlich ihren Anfang nehmen müsste. In Diskussionen über Filme hat diese Verkürzung zu einer Dynamik geführt, in der sich zuverlässig politische Anklageschriften und cinephile Freisprüche gegenüberstehen. «*Joker* ist politisch problematisch», sagt die politische Anklägerin. «*Joker* reflektiert das aber alles mit», lautet die cinephile Verteidigung. Eine Auseinandersetzung mit dem konkreten Film und seiner Wirkung in der Welt wird dadurch erschwert und findet zu selten statt.

Politische Anklageschriften über einzelne Filme, selbst wenn sie inhaltlich zutreffen, sind dann gefährlich, wenn sie das Kino mit einer Art Polit-TÜV auf eine Logik der Identitäten und der Transparenz festnageln wollen, mit der es ästhetisch ja gerade brechen

«Man beklagt sich über die Verengung eines Diskursraums, den man selbst am liebsten luftdicht verschlossen hielte.»

will. Wenn sie also den Filmen selbst den Mund verbieten oder ihnen nur das eigene begrenzte Vokabular zur Verfügung stellen, anstatt sie selbst sprechen zu lassen. Wer aus diesem Argument einen cinephilen Freispruch bastelt, der Filme per se aus jedweder Verantwortung entlässt, macht es sich allerdings zu leicht. Denn Filme sind zwar ästhetische Konstruktionen, dabei aber aus Materialien gebaut, die selbst gesellschaftliche Verhandlungsmasse sind.

So tritt zwischen diesen beiden Polen die filmkritische Debatte mitunter auf der Stelle, anstatt das Verhältnis von Politik und Ästhetik im Lichte einer veränderten Welt tatsächlich mal neu zu justieren. Dazu würde auch gehören, die Stimmen derjenigen wahrzunehmen, die über die meiste Zeit der Filmgeschichte nur gegen grösste Widerstände Filme machen konnten, die auf der Leinwand weniger als komplexe Individuen denn als Repräsentant*innen von Minderheiten in Erscheinung traten und die mit der Kategorie des «Zuschauers» in der Regel nicht gemeint waren.

«Jeder cinephile Akt ist zugleich eine Intervention in eine ungleiche Welt», schreibt der indisch-amerikanische Filmkritiker Girish Shambu in seinem Plädoyer für eine «neue Cinephilie». So banal der Satz klingt, er umschreibt doch ziemlich präzise die Herausforderung, dem Film als Medium wie als Politikum gerecht zu werden. Denn natürlich muss auch Filmemacher*innen wie Filmkritiker*innen bewusst sein, dass gerade das Bewegtbild mit seiner scheinbaren Evidenz an der stetigen Identifizierung von Menschen über äussere Merkmale mitwirkt. Zugleich lässt sich die ungleiche Welt nicht einfach dadurch egalitärer gestalten, dass man die Leinwand möglichst frei von allen gesellschaftlichen Übeln hält. Dann wäre das, was aus den Augen wäre, vielleicht manchmal aus dem Sinn, aber längst nicht aus der Welt.

Es wäre schon etwas gewonnen, würde man die politische Energie nicht nur dafür aufbringen, auf problematische Inhalte in Filmen zu verweisen, sondern auch dafür, der real existierenden Vielfalt in der filmischen Gegenwart wie Geschichte zu ihrem Ausdruck zu verhelfen. Dafür sind das Werk des afroamerikanischen Pioniers Oscar Micheaux – dessen Within Our Gates (1919) nicht zuletzt als eine Antwort auf Birth of a Nation verstanden wurde – oder der Fall von Barbara Lodens Wanda (1970) – einer der eigenwilligsten Filme der männerdominierten Zeit des New Hollywood, der jahrzehntelang gecancelt, also nicht zu sehen war – nur zwei prominente Beispiele.

Mit dem Begriff der Cancel Culture lässt sich also kaum hantieren, will man mit politischen Ansprüchen an eine Kunstform herangehen, der gerade in affektiv aufgeladenen Zeiten wie den unseren eine besondere Bedeutung zukommt. Denn die Formulierung solcher Ansprüche stellt im besten Fall keine über-

griffige Intervention in ein Reich der Freiheit dar, sondern eröffnet neue Einblicke in ein Feld, das nie frei gewesen ist, aber immer bewegt. Bilder haben schon seit jeher Politik gemacht, und sie werden das auch weiterhin tun. Deshalb müssen wir auch politisch über sie sprechen. ■

NOT



**AB 10. JUNI
IM KINO**

ME

A Journey with Not Vital

RECK Film presents a film by PASCAL HOFMANN

Director of Photography BENNY JABERG – Recording & Sound Design CHRISTOPH BRÜNGGEL – Editing PASCAL HOFMANN & BERNHARD LEHNER
Picture Design UELI NÜESCH – Music MARCEL VAID – Sound Mix MAURIZIUS STAERKLE DRUX – Producer FRANZISKA RECK – Written and directed by PASCAL HOFMANN
A RECK FILMPRODUCTION ZÜRICH in co-production with SRF, RSI and RTS – With the support of BUNDESAMT für KULTUR (EDI) – ZÜRCHER FILMSTIFTUNG
AARGAUER KURATORIUM – TELEPRODUKTIONS-FONDS GMBH – SUCCÈS PASSAGE ANTENNE SRG SSR – SWISSLOS & KULTURFÖRDERUNG KANTON GRAUBÜNDEN
MIGROS KULTURPROZENT – BATA SCHUHSTIFTUNG – CORPORAZIUN ENERGIA ENGIADINA – STIFTUNG DR. VALENTIN MALAMOUD
STIFTUNG STAVROS S. NIARCHOS CHUR – FONDATION SUISA – ERNST GÖHNER STIFTUNG



RIFFRAFF