

10. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 29. 2.
1980

28

STREET CORNER STORIES

Geschichten von Straßenecken

Land	USA 1977
Produktion	Warrington Hudlin
Regie, Bñch, Kamera	Warrington Hudlin
Ton	Robert Gardner, George Cunningham
Koproduzent	George Cunningham
Uraufführung	Dezember 1977, New Haven, Connecticut, USA.
Format	16 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge	80 Minuten

Inhalt

STREET CORNER STORIES wurde in einem Zeitraum von mehreren Wochen gedreht und konzentriert sich auf eine Gruppe schwarzer Männer, die sich an Straßenecken treffen, bevor sie zur Arbeit gehen. Die Männer unterhalten sich und tauschen Geschichten aus. Die Geschichtenerzähler erschaffen eine stilisierte Sammlung von Erfahrungen, vorgebracht in Geschichten, die sich lustig machen, untertreiben, übertreiben, kritisieren und den Zuschauer/Hörer immer wieder mit Ereignissen und Umständen des eigenen Lebens konfrontieren. Die Geschichten verschmelzen das Tragische mit dem Komischen in einer Vision, die zugleich hart und aufsässig ist. Diese Vision ist verwurzelt in der Form des Blues.

Warrington Hudlin

STREET CORNER STORIES ist ein anthropologischer, soziologischer und vor allem linguistischer Film über schwarze Arbeiter, die bei Yale in New Haven, Connecticut leben.

Es ist schwer zu sagen, ob die Männer an dieser morgendlichen Straßenecke für die Mehrzahl der schwarzen Amerikaner repräsentativ sind. Der Regisseur läßt diese Frage offen, wie er überhaupt vermeidet, direkte Antworten zu geben. Stattdessen zeigt er uns einige sorgfältig ausgewählte und genau beobachtete Ereignisse im Leben der Menschen, die am Rande des Mainstream-Mythos von Amerika existieren. Hier agieren Anti-Helden in einer Anti-Handlung und benutzen eine Anti-Sprache. Der Film dokumentiert, wie ökonomische Widersprüche, soziale Umstände und die Ironie des Schicksal ertragen werden: ohne Tränen, wenn es am stärksten schmerzt; in Kenntnis des Unrechts, ohne Kenntnis, wie eine Veränderung möglich wäre; mit lauten Beschwerden, wenn nur einer zuhört; in Armut, aber voll Stolz und mit Haltung, stets mit Haltung.

John Affanasi

Kritiken

Fehlt nur noch die Musik

Zu dem Film STREET CORNER STORIES

STREET CORNER STORIES ist ein Dokumentarfilm, der direkt in das Zentrum der städtischen schwarzen Erfahrung trifft und eine Gruppe von Freunden zeigt, die sich allmorgendlich an den Straßenecken von New Heaven einfindet, wo geredet und gelacht wird, wo die allgemeinen Lebensbedingungen beklagt werden. Während einzelne vorkommende Charaktere mit ihren Ticks vorhersagbar und manchmal sogar langweilig wirken, wird in diesem erstaunlichen Film dennoch eine Welt von Gefühlen ausgebreitet, die von Haß und Mißtrauen bis zu Stolz und Selbstachtung reicht.

Warrington Hudlin, Filmemacher/Autor/Produzent/Kameramann des Films, hat versucht, eine Verbindung zwischen dem 'Blues' als einer musikalischen Ausdrucksform und ähnlichen Formen komischer Straßenlyrik herzustellen, wie sie den Dialog seines Films punktieren. Hudlin läßt seinen Film STREET CORNER STORIES mit einem Zitat von Ralph Ellison anfangen, in dem der Blues als "Impuls, die quälenden Einzelheiten und Episoden einer brutalen Erfahrung in dem schmerzenden Bewußtsein lebendig zu halten ..." definiert wird. Die Erfahrungen der Menschen des Films bleiben lebendig durch die Art, wie sie ihre Geschichten erzählen. Wir hören Geschichten über Frauen, über Schwierigkeiten mit der Polizei, über Geldsorgen. Wir lernen all jene Probleme kennen, die man täglich mit unterschiedlicher Bitterkeit, Feindseligkeit, Resignation oder Gleichgültigkeit bewältigen muß. Obwohl einige dieser Geschichten und Rituale anfangen, sich zu überschneiden, gelingt es Hudlin, den Blues als eine mündliche Tradition der schwarzen Kultur zu etablieren. Der Ton ist derselbe, die Aussage ist dieselbe. Es fehlt nur noch die Musik.

John Decker, The Soho Weekly News, New York, 8. Februar 1979

Die Straßenecke wird zum Star

Seitdem die Verkehrstechniker die ersten Straßenecken erfanden, haben Menschen an Straßenecken herumgestanden. STREET CORNER STORIES, ein Film von Warrington Hudlin (er lebte früher in East St. Louis), ist der Blick auf eine dieser Ecken.

Hudlin hat seinen Film an einer Straßenecke in New Haven, Connecticut gedreht, kilometermäßig gesehen nicht weit entfernt von der Yale University, aber Welten entfernt in Bezug auf Sprache und Hintergrund.

Straßenecken und die kleinen Bekleidungs- oder Lebensmittelgeschäfte, die sie bilden, waren eine Konstante meiner Kindheit. Jetzt, als sogenannter Erwachsener, verbringe ich meine Zeit an anderen Orten. Es sind Straßenecken im übertragenen Sinne. Leute versammeln sich dort, um die Zeit totzuschlagen und um zu reden. Die Unterhaltung geht in viele Bereiche, hat aber eine Hand voll Konstanten – die Arbeit mit ihren Problemen, finanzielle, soziale und sexuelle Heldentaten, Erinnerungen an Vergangenes.

So ist es an Hudlins Ecke. Die Männer aus der Nachbarschaft, einige sind in Yale angestellt, kommen und gehen im Verlauf des Films. Der Filmemacher hat offensichtlich ausreichend Zeit dort verbracht, so daß die Männer sich entspannen, ihre Geschichten erzählen, sich gegenseitig bestätigen, während die Kamera läuft und der Tonmann versucht, nicht zu stören. Ab und zu sieht man das Mikrofon, aber das passiert selten.

Sie reden über dieselben Sachen – Probleme mit der Arbeit, Fallstricke der Bürokratie, Ärger mit Frauen, Geldknappheit – aber die Sprache ist eine andere, sie ist ein Musterbeispiel für schwarzes Englisch. Hudlins Charaktere kommen aus der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht der schwarzen Familien und viele hassen die weiße Welt, in der sie zu arbeiten gezwungen sind. Dieser Haß äußert sich nicht in revolutionärer Rhetorik, sondern in den sich ähnelnden Beschwerden, die jede Gruppe von Besitzlosen in einer Diskussion äußern würde, die die Besitzenden mit einschließt.

Da sind die 'Stars' des Films, Männer, die es ganz offensichtlich genießen, 'auf der Bühne' zu stehen, deren Gesten stark und deren Geschichten lang sind. Da gibt es die wenigen, die sich vor der Kamera nicht wohl fühlen, sie aber offensichtlich akzeptieren, wie einen Nachbarn.

Straßenecken haben ihre eigene Straßeneckensprache und Hudlins Film ist keine Ausnahme. Jede Geschichte ist mit genau der Sorte von Eigenschaftsworten gewürzt, die in den Umkleideräumen und den Armeearacken zuhause ist, aber wie in so vielen Dokumentarfilmen verflüchtigt sich der Schock, sobald man die Profanität als Satzzeichen anerkennt, das der Sprechende einfügt, wenn er anhält, um Luft zu holen oder um einen Gedankengang weiter auszuführen oder zu verändern. (...)

Eines von Hudlins Hauptanliegen ist es, mit seinem Film eine Art von 'gesprochenem Blues' in der Unterhaltung dieser Männer zu zeigen, und im Prolog des Films wird Ralph Ellisons Definition des Blues zitiert, als "der Impuls, die quälenden Details und Episoden einer brutalen Erfahrung in dem schmerzenden Bewußtsein lebendig zu halten, ihre zackigen Kanten abzutasten und über sie hinauszukommen, nicht durch den Trost der Philosophie, sondern indem man aus dieser Erfahrung eine halb tragische, halb komische Lyrik herauspreßt."

Diese Facette funktioniert manchmal, aber nicht immer. Hudlins Personen sprechen nicht allzu oft von ihren tragischen Erfahrungen. Der Mann, der erzählt, daß er nie länger als sechs Monate lang einen Job hatte, weil er es so wollte, und der Mann, der Bärenjagd in den Catskills Mountains als ein Symbol für seine Suche nach Frauen benutzt, offerieren uns vielleicht Balladen oder vielleicht sogar Folk-Songs, aber keinen traditionellen Blues.

Die Sprache mag einige Leute stören, aber es ist die Sprache der Straßenecken und sollte nicht herausgenommen werden.

Hudlins Film ist die scharfe Betrachtung eines sehr kleinen Bereiches der Gesellschaft. Er ist kein Versuch, eine gesamte Gruppe zu kategorisieren oder zu definieren. Der Film zeigt einen Tag im Leben einiger Männer, die an einer ganz bestimmten Straßenecke herumlungern, in einer ganz bestimmten Stadt. Seine Bedeutung liegt darin, daß er das Medium Film benutzt, um etwas Bestimmtes und Besonderes einzufangen und damit zu bewahren.

Joe Pollack, St. Louis Post-Dispatch, St. Louis, 1. April 1979

Gelächter, Einblicke: Warrington Hudlins STREET CORNER STORIES

Warrington Hudlin hat seinen Film STREET CORNER STORIES, mit einem Richard Pryor-Album verglichen. „Er ist sehr komisch, in einem tragi-komischen Sinn, mit einer gewissen Gesellschaftsanalyse,“ meinte er, bevor der Film am 3. April 1979 zum erstenmal in St. Louis gezeigt wurde. Der Vergleich war berechtigt.

Die 200 Zuschauer lachten, bis ihnen die Seiten wehtaten.

Hudlin filmte 'Geschichten' ohne Drehbuch. Er verbrachte einfach zwei Stunden an einer Straßenecke in New Haven, Connecticut, an einem sehr heißen Sommermorgen. Die Männer, die da kamen und gingen und jene, die blieben, lieferten ihm ein natürliches Drehbuch, das nicht abgesprochen wurde, daß der begabteste Filmemacher nicht hätte hinkriegen können. Meistens erzählten sie einfach nur Geschichten – Geschichten über Qual und Schmerz, Alkohol, Knast, Bullen und Frauen.

Die Geschichten fanden alle im Gelächter der Männer ihren Höhepunkt; das Gelächter ähnelte jedesmal dem der Zuschauer im St. Louis Art Museum. Dennoch gab es viele traurige und bewegende Momente in diesen Geschichten, Hudlin, der in East St. Louis aufgewachsen ist, verknüpfte den verbalen Witz und die Ausdrucksfähigkeit jener Männer mit der musikalischen Form des Blues.

Ein Geschichtenerzähler erzählt von den Schlägen, mit denen seine Großmutter ihn zu bearbeiten pflegte, zum Beispiel, als er zum erstenmal ein Fahrrad 'fand' und nachhause brachte. Ein anderer informiert seine Zuhörer, daß sein Arzt ihm Whisky als eine vitaminisierende Quelle empfohlen habe. Ein anderer beschreibt, möglicherweise zum tausendstenmal, den Herzanfall, den er gehabt hat. Der erste Besoffene des Tages, ein älterer Herr, kommt in ein Kaffee, fängt an zu singen und wird vom Kellner angewiesen, „damit draußen weiter zu machen“. „Die Frage war, wie filme ich die Realität, ohne sie zu verändern?“ sagte Hudlin. Anscheinend ist ihm das größtenteils gelungen, obwohl eine Szene durch die Aufmerksamkeit, die die Sprechenden der Kamera zollen, verpatzt worden ist. Die beiden größten Schauspieler des Films haben vielleicht für die Kamera übertrieben, aber bestimmt haben sie nicht ihren Stil verändert, was in diesem Fall heißt, ihre Sprache geübert.

Nur in einem Fall, und vielleicht aus Versehen, hat der Kameramann seinen eigenen gesellschaftlichen Kommentar mit eingebracht. Ein breitschultriger junger Mann, der am Fenster des Kaffees steht und zu den Männern, die drinnen sind, spricht, ergeht sich in einer Tirade über Frauen. Er belegt sie mit allen erdenklichen Ausdrücken. Während er redet, geht eine junge Frau draußen am Fenster mit ihrem kleinen Sohn zur Bushaltestelle. Während der langen Tirade spielt sie mit ihm, streichelt seinen Kopf, redet mit ihm und zeigt Gesten der Zuneigung. Dieses Gegenargument war so effektiv wie irgend ein anderes in dem Film. Der Bus kommt und die Tirade ist zu Ende.

Steve Koris, St. Louis American, St. Louis, 12. April 1979

Interview mit Warrington Hudlin

Frage: Warum haben Sie einen Film über Geschichten gemacht, die an der Straßenecke erzählt werden?

Warrington Hudlin: Die Straßenecke spielt eine Schlüsselrolle im Leben einer schwarzen Gemeinschaft. Sie ist eine Art Forum des Geschichtenerzählens. Die dort wohnenden Geschichtenerzähler weben Geschichten, in denen sie ihr Leben und die Gesellschaft, in der sie leben, kritisieren. Diese Kritik wird nicht auf ernsthafte, akademische Weise vorgebracht, sondern in einem großartigen rednerischen Stil und mit Humor. In gewisser Weise habe ich, weil ich diesen Film gemacht habe, die Wurzeln einer Tradition des Geschichtenerzählens anerkannt, die ich auf den Film ausdehnen will.

Ich habe das Gefühl, daß ein Filmemacher, trotz der schwierigen Technologie, mit der er umgeht, einfach ein Geschichtenerzähler ist. Die selben Überlegungen gelten für das Geschichtenerzählen, ob man auf einer Straße miteinander quatscht oder ob man vor dem Schneidetisch sitzt: man schafft die stilisierte Erzählung einer Erfahrung. In der Tat muß ein Geschichtenerzähler an der Straßenecke eine noch größere Anziehungskraft erzeugen, denn es besteht für niemanden ein Grund, stehenzubleiben und ihm zuzuhören, während im Fall des Filmemachers die Zuhörer zumindest zum Kino gefahren und für eine Eintrittskarte bezahlt haben, um seine Geschichte zu hören.

Frage: Im Prolog zu STREET CORNER STORIES zitieren Sie Ralph Ellison mit einer Passage, in der er den Blues definiert. Wo sehen Sie die Verbindung zwischen ihrem Film und dem Blues?

H.: Der Blues ist nicht nur eine musikalische Ausdrucksform, sondern eine Haltung, ein Lebensstil. Ich sehe im Blues eines der Hauptgefühle des schwarzen amerikanischen Lebens, besonders der älteren Generation, der Generation, die in meinem Film vorkommt. Indem ich den Blues auch als Film-Sensibilität sehe, will ich die

breiteste (und komplexeste) Interpretation meines Films und der Straßenecken-Thematik ermöglichen. Eines der Probleme der Kritik an schwarzer Kunst besteht darin, daß sie dazu neigt, sich auf Dimensionen der Soziologie zu konzentrieren, und da individuelle persönliche Identität nicht notwendigerweise gesellschaftliche Identität ist, geht die Komplexität des Individuums verloren. Ich wußte, daß die Straßenecke ein heikles Thema ist. Die weißen Sozialwissenschaftler haben sie seit langem in einem pathologischen Milieu angesiedelt. Ich hoffe, daß mein Film dem entgegenwirken oder zumindest eine neue Interpretation ermöglichen wird.

Frage: Warum haben Sie in STREET CORNER STORIES den Stil des 'cinéma-vérité' gewählt?

H.: Ich war immer der Ansicht, daß das cinéma-vérité möglicherweise die subtilste Form für einen Dokumentarfilm ist. Den Zuschauern wird nicht erklärt, was passiert oder was sie denken sollen. Sie müssen zusehen und selber denken.

Beim cinéma-vérité liegt die wichtigste Phase des Filmemachens und der Herstellung von Bedeutung im Schneiden. Während des Schneidens konstruiert der Filmemacher, was er am Ort gedreht hat. Dabei stützt er sich auf sein Gefühl für das, was wichtig war. Bei diesem Prozeß wird die 'vérité' (Wahrheit) selbstverständlich subjektiv und sogar zweifelhaft, aber das ist gerade der Punkt, an dem Kunst entsteht. Fred Wiseman ist vielleicht der Beschreibung dieses Stils am nächsten, wenn er ihn als 'Realitäts-Fiktion' bezeichnet. Ich glaube, am meisten fasziniert mich an diesem Stil, daß die Leute schließlich immer sehen, was sie sehen wollen, und daß der Film zu einem Rorschach-Test wird.

Frage: Stört Sie diese Vorstellung?

H.: Nein. Es heißt einfach, daß die Haltung der Leute zu diesem Film ihre jeweilige Einstellung zu den Leuten an der Straßenecke widerspiegelt.

Frage: Ich möchte etwas mehr über Ihre Vorstellungen von Blues und Film reden. Ist das eine Verbindung, die Sie in Ihrer Arbeit weiterführen werden?

H.: Bestimmt. Mir scheint, wenn schwarze Filme weiterhin schwarze Filme genannt werden wollen, werden sie eine ästhetische Charakteristik entwickeln müssen, die sie auf die gleiche Weise von anderen Filmen unterscheidet wie sich auch japanische Filme, italienische Filme des neuen Realismus oder die französischen Filme der Neuen Welle voneinander unterscheiden. Ich glaube, daß der Blues eine ästhetische Basis und Richtung angibt. Selbst auf das Risiko hin, hochtrabend zu klingen, glaube ich, daß meine Bemühungen in STREET CORNER STORIES und die von Robert Gardner, einem anderen unabhängigen schwarzen Filmemacher, die Anfänge einer neuen Schule des Filmemachens sind, einer Neuen Welle, wenn Sie wollen.

Frage: Wo liegt Ihrer Meinung nach die Zukunft für die schwarzen amerikanischen Filmemacher?

H.: Die Zukunft liegt im Entdecken von alternativen Methoden der Finanzierung, der Produktion und des Verleihs. Die schwarzen unabhängigen Filmemacher müssen die Fähigkeiten und das Durchsetzungsvermögen entwickeln, um in der Lage zu sein, alternative Filme den Filmen jener Leute, Institutionen und Industriezweige entgegenzusetzen, die weder die Fähigkeit noch den guten Willen besitzen, um ehrlich die Geschichte unserer Erfahrung zu erzählen.

Frage: Woran arbeiten Sie gerade?

H.: Wir haben die 'Black Filmmakers' Foundation' gegründet, um die unabhängigen Produktionen unserer Film- und Videomacher zu unterstützen. Die Stiftung unterstützt Programme und Dienstleistungen. Wir brauchen keine Steuern zu zahlen und sind nicht kommerziell. Unser erstes Projekt ist ein Katalog der unabhängig produzierten Filme und Videobänder, der im Herbst 1979 erscheinen wird und kostenlos erhältlich ist. Sie können an die Black Filmmakers' Foundation schreiben, P.O. Box 315, Franklin Lakes, New Jersey 07417. Wir zeigen außerdem Filme und Ausstellungen in den schwarzen Gemeinden New Yorks.

Das Interview erschien in 'The Think Piece Section' von Chamba Notes, Winter 1977 - 78.

Aus einem Interview mit Warrington Hudlin

(...) Aus der Sensibilität des Blues kann eine ganze Kinematographie entstehen, die sich vom amerikanischen Kino mit seinen berühmten Happy Ends unterscheidet. Auf einer Zufallsbasis kommen solche Filme von Mal zu Mal zustande. Neben diesem 'idiomatischen' Kino gibt es aber im amerikanischen schwarzen Film andere Formen, die mehr verbreitet sind. Zum Beispiel gibt es ein 'Kino des Protestes', für das die Filme von Gerima und Burnett charakteristisch sind. Was ich persönlich an diesen Filmen unbefriedigend finde, ist der Umstand, daß die Personen dieser Filme immer Opfer sind. Kürzlich habe ich den Film *Bush Mama* von Haile Gerima noch einmal gesehen, und gegen diesen Film habe ich sogar ernsthafte Einwände. Denn was wir in diesem Film erleben, ist die Zerstörung sämtlicher Protagonisten, einer nach dem anderen. Wo liegt die Botschaft für das Publikum? Wir werden schlecht behandelt. In der schwarzen Tradition, auf die ich mich beziehe, ist es dagegen anders. Nehmen Sie zum Beispiel die Sklaverei ... Es hat immer Erzählungen gegeben. Nicht nur Erzählungen von Unterdrückung oder Brutalität. Niemand sagt: hört mal meine Geschichte an, und erzählt dann eine Geschichte, wo alle Personen zerstört werden. Solche Geschichten haben keinen Wert. Nein, die Erzählungen aus der Sklaverei sind Erzählungen, die eine Moral enthalten, Lektionen der Strategie, sie enthalten immer irgend etwas Wertvolles, das mitzuteilen ist. Ich glaube, daß das Protest-Kino den Zuschauer aufwecken, zum Handeln bringen will, indem es alle diese Widersprüche zeigt. Das ist sehr symptomatisch für eine marxistische Orientierung. Ich habe nichts gegen eine marxistische Analyse. Wogegen ich mich zur Wehr setze, ist der Dialekt. Zum Beispiel in der Beziehung zwischen den Personen (in *Bush Mama*), zwischen T.C. und Martha, der alten Frau. Martha also spricht in einem Idiom, das dem von STREET CORNER STORIES verwandt ist, sie erzählt phantastische Geschichten, aber alles, was sie sagt, ist negativ. Dagegen wird alles, was T.C., ihr Ehemann, sagt, in eine positive Perspektive gerückt. Seine Reden sind typisch marxistische Reden. Warum ist das so? Warum kann es nicht umgekehrt sein? Warum muß eine unwissende und dumme Person den echten schwarzen Dialekt sprechen, während die aufgeklärte Person wie ein Marxist redet? So kann ich nicht arbeiten, mit Dingen, die aus Europa importiert wurden. Hier zeigt sich eine falsche Einschätzung der eigenen Kultur. Und ich glaube, das kommt von dieser alten Idee: Wenn es populär ist, ist es schlecht. (...)

Aus einem Interview in *Cahiers du Cinéma*, Nr. 308, Paris, Februar 1980. Das Interview wurde von Serge Daney und Serge Le Péron geführt.

Über das 'Schwarze Englisch'

Das Leben als Blues ist das Thema dieses Films. Es wird so ungeschützt und intim gezeigt, das der Dialekt des 'Black English' die einzige Verteidigung gegen Voyeur und soziologische Zaungäste darstellt, die mal eben in das Leben der Armen hereinschauen wollen. Weil der Synchronon so gut ist, weil es keine aufgesetzte Erklärung, keinen Kommentar und keine Bewertung gibt, ist dieses Filmmaterial ein schönes Dokument für die, die es verstehen, ein Reichtum an Informationen für die, die sie analysieren möchten, und auch, vielleicht zum Glück, etwas Abstoßendes für die, die ihm keine Sympathie entgegenbringen.

Der Film bedient sich einer bestimmten Strategie. Er konzentriert sich auf typische anti-Helden der schwarzen Gesellschaft und zeigt grundlegende soziale Beziehungen und Redeweisen: der Mann mit dem Beil, stärker als alles andere (mit Ausnahme der Flasche), der tagelang fastet, phantastische Summen ausgibt, furchtlos und furchterregend ist, freundlich zu den jungen Leuten, auch zum Prediger über Vitamingehalte aufgelegt. Der schwarze Polizist, der in ordentlicher Rede den Arm des Gesetzes erklärt. Der Yes-Man-Enthusiast, der immer noch denkt, die Kennedys hätten dies und könnten das. Der Eigentümer des Süßwarenladens, der jungen Leuten das Arbeits-Ethos als Ausweg aus dem Ghetto empfiehlt. Dies sind klare Sprach-Ereignisse und Sprecher-Typen.

Weniger offensichtlich und deshalb interessanter sind die Sprach-Ereignisse, die sich indirekter Aussagen, der Doppeldeutigkeit und der Allegorie bedienen. Die indirekte Aussage ist ein wichtiger

Schlüssel für das schwarze Englisch: die abstrakte Rede, die sich auf etwas Konkretes bezieht. Die Bärenjagd in den Catskills Mountains bezieht sich auf eine weiße Frau, die an der Bushaltestelle wartet. Die Doppeldeutigkeit kann obszön sein wie in bestimmten Gesten, die direkt auf die Kamera hin gemacht werden, während formal eine Erzählung abläuft, oder aber ernsthaft/humorvoll wie bei den Vorwürfen wegen einer ein-Dollar-Anleihe, wobei wir hören, „meine Kleidung hat überall Löcher“. Hier klingt eine Ironie durch, die sich auf Araber als farbige-Leute-die-so-reich-sind-daß-sie-keine-Schwarzen-mehr-sind bezieht. Vielleicht liegt darin sogar eine Anspielung auf den Klan; deutlich wird auch der ständige Geldmangel in der Gesellschaft. Die Allegorie kann reine nostalgische Freude sein wie in der Erinnerung an die Großmutter und ihre streng moralische Erziehung. Hier wird das Konkrete, das Besondere benutzt, um das Allgemeine zu illustrieren, und um Leute miteinander zu verbinden, die die gleichen kulturellen Erfahrungen durchgemacht haben. Dies sind einige der komplexen Sprach-Ereignisse des schwarzen Englisch, über die man schwer sprechen kann, selbst mit sozio-linguistischem Vokabular. In diesem Film werden sie unversehrt eingefangen, Raum, Zeit, Ton und Bewegung bleiben erhalten.

Für einige Erzieher bedeutet schwarzes Englisch die Aussparung von 'is' und 'are' und die wiederkehrenden Verbformen 'he have', 'she don't' und 'they be talkin-bout'. Für einige bedeutet es 'that shit' und 'them muthafuckas' in jedem zweiten Satz und 'man' als Anhängsel für fast jedes Wort. Hier ist eine Dokumentation, die beweist, daß das stimmt. Aber viel wichtiger und tiefer ist das soziale Empfinden, das in der Sprache der Schwarzen liegt, die Erprobung des Gegenüber durch die Sprache, das Lehren, Lernen, die Vermittlung von Werten und die Kritik am Verhalten durch das Mittel der Sprache. Passen Sie auf, und Sie hören 'excuse me' in einem Satz mit zwei 'muthafuckas', wenn nämlich der Sprechende dem Tonmann auf die Füße tritt. Passen Sie auf, und der Sprechende wird plötzlich seine Sprache 'säubern', wenn er gewarnt wird, daß eine Frau im Laden ist. (...)

Dr. John Attanasi in einem Programmblatt, daß anlässlich der Aufführung des Films im New York Visual Anthropology Center im Februar 1978 herausgegeben wurde.

Auszüge aus den Dialogen des Films:

"Gimme about \$ 500, Bobby. I'll pay you back the first chance I get."

"I just told you that my car ain't even breathing and that's the best friend I got ... You know that every dollar I got to contribute, I have to contribute to that mothafuckin car ... cause that is my friend. So when you see me and that car ain't running, don't ask me for no money, cause I ain't got none to spare. You hear me. Jesus Christ - the hardest thing He had to do in His life was to walk from Bethlehem to Jerusalem ... so you know I don't like to walk too damn much!"

"I don't believe the system is really concerned about us ... when they deny me benefits that I'm entitled to legally from the unemployment compensation bureau. When they deny me benefits because of a small technicality, make me fill out a form with a blank piece of paper to deny me ... I got six kids who are hungry and need food. I think this is a tragedy. I can no longer believe in a system that takes from me illegally ... If she had did it legally, I would have accepted it ..."

"But who pulled us through? Kennedy!"

"He's dead."

"But he did help us. He pulled us through!"

"Kennedy was all right. But he is dead now. We need some help now. Kennedy was all right, but I'm not concerned about Kennedy. We need some help now! And no one man can do no great job ... it takes us all. I'm not concerned about Kennedy ... I'm not concerned about him."

"I was!"

"All I want when I'm drinking is a bottle and a pack of cigarettes. So far as food ... I don't eat it. The doctor said I can live nine days on water alone and I damn sure done did it. Hell, I lived for three months up there just on ..."

"On nothing but vodka."

"... about three meals every two weeks. Just like I was confined somewhere. The rest of it was booze ... They asked the doctor when I went to the hospital, 'How can he live so long without eating?' Doctor said, 'Alcohol has so much vitamins in it to hold you up.' But I was losing weight like a mothafucka. I went down from a hundred fifty-nine to one hundred pounds."

"What did Kelly use to call you? 'Walking Death'."

"Yeah. It use to make me so mad I wanted to cut his throat."

"But you wasn't strong enough to."

"I could hardly make it and he come talkin about, 'Good morning, Death.' I felt like openin that sonabich up! Made me mad."

"But Curt, you was in bad shape. You couldn't even come out the house. You would throw the money out the window and send somebody to the package store."

"Poor little Cleo, God bless him ... After seeing me, I would say, 'Hey Click-Clack, c'mere.' I'd drop him the money. 'Get me a fifth'. He'd go to the liquor store and get me a fifth."

Biofilmographie Warrington Hudlin

Warrington Hudlin wird als einer der führenden unabhängigen schwarzen Filmemacher der USA angesehen. Hudlin hat an der Yale Universität Film studiert. Als Yale-Stipendiat hat er seinen ersten Film gedreht und produziert, einen 50 Minuten langen Dokumentarfilm mit dem Titel *Black at Yale: A Film Diary* (1974) (Schwarz in Yale: Ein Filmtagebuch, 1974). *Black at Yale* hat bei seiner Erstaufführung im Whitney Museum of American Art und der Fernsehausstrahlung den Beifall der Kritik gefunden.

Warrington Hudlins zweiter Film *STREET CORNER STORIES* ist das Porträt einer Straßenecken-Gesellschaft, im Stil des cinéma vérité und der Länge eines Spielfilms. *STREET CORNER STORIES* hat nationale und internationale Beachtung gefunden. Der Film wurde im Fernsehen gezeigt und in Kunstmuseen, an Schulen und Universitäten in den Vereinigten Staaten. Auf internationaler Ebene wurden *STREET CORNER STORIES* auf dem Festival dei Popoli (Italien), dem Edinburgher Filmfestival, der Cinémathèque Française (Paris), auf dem Berliner Internationalen Forum des Jungen Films und der FILMEX (USA) gezeigt.

Warrington Hudlin ist der erste Erneuerer und Exponent dessen, was er als 'Blues Cinema' beschreibt, Filme, die in der Sprache der schwarzen Amerikaner gedreht werden und einzigartige kulturelle Feinheiten dieser Sprache spiegeln. *STREET CORNER STORIES* beispielsweise wurde von Linguisten wegen seiner unverfälschten Dokumentation einer schwarzen amerikanischen Sprache gelobt.

1979 wurde Warrington Hudlin Mitbegründer und Co-Direktor der 'Black American Filmmakers' Foundation, einer nichtkommerziellen Stiftung, die mit dem Ziel gegründet wurde, die unabhängig produzierten Arbeiten schwarzer Filmemacher und Videokünstler zu unterstützen.

Im Januar 1980 wurde Warrington Hudlin beauftragt, als Autor, Produzent und Regisseur (Artist-in-Residence) eine Videoproduktion für das nichtkommerzielle Fernsehen WNET in New York zu drehen. Die Halbstunden-Produktion soll 1981 gesendet werden. Zur Zeit dreht Warrington Hudlin als Regisseur und Produzent einen Tanzfilm für das WGBH-Fernsehen in Boston. Der Film wird überregional gesendet werden.

Filmographie:

1974 *Black at Yale*

1977 *STREET CORNER STORIES*

1980 *Capoeira of Brazil* (in Arbeit)

Gypsy Cab (in Arbeit)