

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

33

34. internationale
filmfestspiele berlin

BLESS THEIR LITTLE HEARTS

Segne ihre kleinen Herzen

Land	USA 1983
Produktion, Regie, Schnitt	Billy Woodberry
Buch	Charles Burnett
Kamera	Charles Burnett, Patrick Melly
Kameraassistentz	Sharon Larkin, Frances Espana, Javier Silva
Ton	Richard Cervantes
Schnitt-Mitarbeit	Alan Kondo, Tom Penick, Nate Hardman, Kaycee Moore
Produktionsleitung	Barbare McCullough, Bernard Nicolas, Vera da Silva
Script	Melicha Delone, Gay Abel Bey
Negativschnitt	Joy Rencher
Titel	Bill Harris
Nachbearbeitung	Tim Hinkel
Darsteller	
Charlie Banks	Nate Hardman
Andais Banks	Kaycee Moore
Die Banks-Kinder	Angela, Ronald und Kimberly Burnett
Gene	Eugene Cherry
John	Lawrence Pierott
Duck	Ernest Knight
Pasquale	Ellis Griffin
sowie Sammy 'Sumi' Neal, Minnie Miles, Dorothy Banks, Mr. Jet, Crystal Miles, Tony & Freundin, Langston Woodberry	
Uraufführung	10. Oktober 1983, Independent Feature Project, New York
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	80 Minuten

BLESS THEIR LITTLE HEARTS erhielt Unterstützung durch The Film Fund, The American Film Institute, The National Black Programming Consortium, The Institute of American Cultures at the University of California, Los Angeles

In dem Film wurde folgende Musik verwendet:
"Nobody Knows You When You're Down and Out" (Arrangement von Archie Shepp)
"Lost in a Dream" (Little Ester Phillips)

Inhalt

Sonntagmorgen – Watts, Kalifornien. Die Kirchen der Gegend läuten zum Gottesdienst. Im Haushalt der Banks werden die drei Kinder Angela (12), Roland (10) und Kimberly (5) von ihrer Mutter Andais, einer hart arbeitenden, geduldfähigen Frau Mitte Dreißig, gewaschen und in ihre Kirchenkleidung gesteckt. Normalerweise schickt ihr Vater Charlie sie zur Kirche. Aber er ist arbeitslos und hat kein Geld mehr. Er versteckt sich in einer anderen Ecke des Hauses, unfähig, seinen Kindern zu sagen, daß er ihnen nichts für die Kollekte mitgeben kann.

Als Andais, die eine Arbeit gefunden hat und die Familie wirtschaftlich aufrechterhält, ihm die Münzen gibt, die sie für ihre Kinder beiseitegelegt hat, ist sein Gesicht gewahrt.

Charlie Banks ist ein schwarzer Fabrikarbeiter, der aus der sicheren Welt einer festen Arbeit in die Qual langer Arbeitslosigkeit gestoßen worden ist. Als konservativer Mensch, Mitte Dreißig, aufgewachsen im ländlichen Süden, glaubte Charlie immer daran, daß Gott, Mann, Frau und Tier bestimmte Rollen in der Welt zugeteilt sind – unterschiedliche Rollen.

Doch als unsere Geschichte beginnt, hat Charlie seit einem Jahr keine Arbeit und findet anscheinend keine dauerhafte Anstellung. Seine Stellung in der Familie ist ohne eine wirtschaftliche Funktion nicht klar.

Obwohl Andais gewohnt ist, ihre eigenen Träume und ihren Ehrgeiz zurückzustellen, um sich den Bedürfnissen der Familie anzupassen, ist diese Prüfung für sie mehr, als sie aushalten kann. Jahrelang hat sie still gelitten, niemals geklagt über Armut oder die Frustrationen in ihrer Beziehung zu Charlie. Doch die neue Situation setzt unterdrückte Spannungen frei. Als die bittere Wahrheit, daß Andais das eigentliche Oberhaupt der Familie ist, offenbar wird, fühlt sie eine Explosion ihrer Gefühle nahe.

Banks, in Unstimmigkeiten mit seiner Frau, unsicher in der Beziehung zu seinen Kindern, zweifelnd, ob die Familie ihn überhaupt braucht, vermutet, daß die Arbeitslosigkeit nicht der einzige Ursprung seiner Krise ist. Doch seine Weltanschauung würde bis ins Mark erschüttert, sähe er der Wahrheit ins Gesicht. Er müßte seinen Selbstwert mit einem andern Maßstab messen als an der Fähigkeit, wie ein Maultier zu schuften.

Angesichts wiederholter Ablehnung durch große Firmen sucht Charlie nach Gelegenheitsarbeiten, egal wie niedrig. In seinem Umkreis hat er einige Freunde, Duck, John, Pasquale und Gene. Sie sind Träumer, die das Leben mit dem Ehrgeiz der Verzweiflung durch irrealen Pläne zu meistern suchen.

Duck, das älteste Mitglied der Gruppe, ist ein behinderter Veteran aus dem Koreakrieg. Er verwünscht immer noch Generäle und Politiker, die das, was in Korea passierte, einen Konflikt nannten und nicht einen 'verdammten Krieg'. Er ist zahnlos, kauzig und weise. Er möchte mehr erreichen als „eine Karriere, die im Rein- und Rauskommen aus einem Veteranenkrankenhaus besteht“.

John ist ein breitschultriger, stämmiger Mann mit einem großen, kahlen Kopf und zerfurchtem, narbigen Gesicht, das ihm große Welterfahrenheit bescheinigt. Er hat eine Nonsense-Haltung, ist dabei aber verknöchert und beschränkt. Gene ist jünger als diese beiden, scheint aber in einer Welt der Vergangenheit zu leben. Traditionalistisch wie Charlie, unterstützt er Banks Auffassungen von dem, was einen Mann ausmacht.

Die vier treiben von Job zu Job, jäten Unkraut, streichen Häuser an, verrichten jede Art einfacher Arbeit, die ihnen Geld einbringt. Aber Charlie verdient immer noch nicht genug, um sich als Ernährer der Familie zu beweisen. Sein Geld ist nur eine Ergänzung zu Andais' Einkommen. Seine Beziehung zu ihr zerbricht, und

er steigert sich immer mehr in sein Versagen hinein, in die Angst, seine Schwäche zugeben. Im Verhältnis mit einer anderen Frau läßt Charlie 'Dampf ab'. Sie läßt ihn seine Phantasien des klugen, allmächtigen Mannes, der alles im Griff hat, spielen. Aber die Freundin, von ihrem Mann sitzengelassen, mit Kindern, die versorgt werden müssen, sucht nach einem wirklichen Ernährer, der sie von der Sozialfürsorge befreit. Sie verlangt Zugeständnisse von Charlie.

Zur gleichen Zeit findet Andais heraus, daß Charlie sie betrügt. Charlie und sie stoßen in einer heftigen Begegnung aufeinander. Der Streit erschüttert sie, aber schafft auch die Voraussetzung, daß sie einander frei und ehrlich auf einer neuen Basis begegnen. Beide können zugeben, daß keiner von ihnen im Chaos um sie herum aufgeben will. Langsam und vorsichtig versuchen sie, ihre Beziehung zu erneuern.

Angela, ein heranwachsendes junges Mädchen, erhält einen düsteren Eindruck vom Erwachsensein. Als ältestes Kind übernimmt sie widerwillig die Verantwortung für die Sorge um ihre jüngeren Geschwister. Aber sie glaubt nicht an irgendeinen Lohn für die Verantwortung. Ronald ist ein lebhafter Junge, dessen Neugierde und Erregbarkeit ihm Ärger bringen. Er nimmt die Erwartungen, die seine Eltern in ihn als ihren einzigen Sohn setzen, nicht an. Das Baby, Kimberly, erst 5 Jahre alt, leidet am meisten unter den Spannungen in der Familie. Sie begreift nicht, daß das, was um sie herum geschieht, wahr ist. Sie unterdrückt ihre Spontaneität und folgt der Führung ihrer älteren Geschwister.

Banks stößt zu seinen drei Freunden, die ein Unternehmen als Fischer planen. Sie bauen einen alten Polizeiwagen zu einem Tiefkühl-Lastwagen um, von dem aus sie ihren Fang an Straßenecken verkaufen können.

Aber das Fischgeschäft auf der Straße stockt. Um Kunden anzulocken, versuchen sich Charlies Partner mit einer Art Gesangs-show. John stolziert auf der Straße einher wie ein eigenwilliger Verkehrspolizist und bläst in eine schrille Pfeife, um den Verkehr am Stand anzuhalten. Dann spricht Duck die aufgehaltene Autofahrer an. Es ist ein Theater der Verzweiflung. Charlie will darin nicht auftreten.

Charlie sieht Stunden vorübergehen, ohne daß etwas verkauft wird. Wie ein Wagen mit leerem Tank, der einen Hügel heruntergestoßen wird, fehlt Banks der Kraftstoff, nur sein Schwung läßt ihn weitermachen. Er weiß nicht, weshalb er noch mit Fisch hausieren geht, wenn es keine Käufer gibt.

In der Schlussszene wird Banks klar, daß die einfachen Dinge und das Gefühl von Würde, auf das er Wert legte, unerreichbar sind. Er hat dem Streben nach einem leeren Bild seiner selbst zu viel geopfert. Nichts ist ihm geblieben außer seiner Qual. Er verläßt den Fischstand, seine Freunde, und damit auch den Glauben, der ihn weitermachen ließ.

(Produktionsmitteilung)

Zu diesem Film

BLESS THEIR LITTLE HEARTS steht in der Tradition des unabhängigen schwarzen Films. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es fortlaufende Versuche, das zu machen, was der Historiker Thomas Cripps schwarze Genre-Filme nennt; Versuche innerhalb des amerikanischen Films, „die auf die künstlerischen und mythischen Bedürfnisse des (schwarzen) Publikums Bezug nehmen“.

Diese Filme beinhalten Anstrengungen verschiedenen Ursprungs, von den frühen einfachen Arbeiten von Oscar Micheaux über die gemischtrassigen Versuche New Yorker Unabhängiger wie Shirley Clarke, Robert Young und John Cassavetes bis hin zu den zeitgenössischen Filmen von Melvin Van Peebles, Ossie Davis und anderen.

BLESS THEIR LITTLE HEARTS stellt eine neue Entwicklung in dieser Tradition dar, die von neuem Empfindungsvermögen und Möglichkeiten beeinflusst ist. Viele der neuen, jungen Regisseure haben an Filmakademien studiert und waren nicht nur von der rassistischen Grundhaltung ihres Landes beeinflusst, sondern auch von Werken der Filmkunst aus der ganzen Welt. Diese

Filmemacher haben vom italienischen Neorealismus, der französischen Neuen Welle und, vielleicht am wichtigsten, von der vitalen Arbeit der Regisseure in Kuba, Brasilien, Indien und Afrika gelernt.

BLESS THEIR LITTLE HEARTS enthält eine allgemeingültige Botschaft von Liebe und Untreue, Glauben und Verzweiflung. Aber der Film besitzt auch eine schwarze Empfindsamkeit, eine besondere idiomatische Färbung, die ebenfalls in schwarzer Musik, Poesie, Tanz und Rede enthalten ist. In diesem Sinn ist BLESS THEIR LITTLE HEARTS ein bedeutender filmischer Beitrag zum künstlerischen und mythischen Bedürfnis aller Filmzuschauer.

Kritik

(...) Fast noch stärker leuchtet Billy Woodberrys BLESS THEIR LITTLE HEARTS (1983) in den schwierigen Alltag der schwarzen Amerikaner hinein. In eindrucklichen und auch zärtlichen Schwarzweiß-Bildern wird das Leben einer Familie mit drei kleinen Kindern beschrieben, die durch die Arbeitslosigkeit des Vaters einer schweren Belastungsprobe ausgesetzt wird. Resignation setzt sich wie ein giftiges Gas in der einfachen Wohnung nieder und droht dort allen Lebensmut zu ersticken. Als sich der Vater – von der erfolglosen Suche nach Arbeit und den damit verbundenen Demütigungen matt und mutlos geworden – endgültig fallen lassen will, schlägt die Mutter auf den Tisch. Es ist, als könnte einem unter Überdruck stehenden Kessel durch ein Ventil endlich Dampf entweichen. Es wird in geradezu beklemmender Weise sichtbar, wie sich der Vater an diesem Ausbruch, der eine in die Welt hinausgeschriene Aufforderung zum Widerstand ist, aufrichtet und Mut findet, das Schicksal wieder in die eigenen Hände zu nehmen. Das allein – Woodberry macht es deutlich – löst die Probleme nicht, aber es schafft den Durchbruch zur Suche nach neuen Wegen, die aus dem Schlamm herausführen.

BLESS THEIR LITTLE HEARTS ist eigentlich ein afrikanischer Film, einer, der sehr genau beschreibt, wo der Schuh drückt; einer, der sich mit viel Geduld und Liebe den Menschen nähert, die er beschreiben will; einer, der sich Zeit nimmt für die Probleme, welche die Menschen existentiell beschäftigen, sich Zeit nimmt, zuzuschauen und zuzuhören; einer schließlich, der dann, wenn die Finsternis unerträglich wird, ein Licht der Hoffnung setzt: Besinn dich auf dich selber zurück, sagt er in diesem Augenblick, auf deine Ursprünge, auf deine Kultur. Dann wirst du einen Weg finden, der aus der Dunkelheit herausführt.

BLESS THEIR LITTLE HEARTS zeigt vielleicht am deutlichsten, wohin der schwarz-amerikanische Film heute steuert. Er will nicht mehr das weiße Kino nachahmen. Er hat kein Bedürfnis mehr zu beweisen, daß die schwarzen Amerikaner auch ein Hollywood-Kino zustandebringen. Er beginnt vielmehr, einen Denkprozeß auszulösen: Wer sind wir? Woher kommen wir? Was wollen wir? Was können wir? Und unabhängig will der schwarz-amerikanische Film sein. Weg von Hollywood, weg von den Tycoons, lautet die Devise. Drei Jahre lang hat Billy Woodberry zusammen mit Charles Burnett an seinem Film gearbeitet und dabei ein lächerliches Budget von 25.000 Dollars zur Verfügung gehabt. Aber der stille, kleine Film hat mehr Wucht, mehr Durchschlagskraft und mehr Überraschungsmomente als so manche der großen Kinomaschinen, die mit mehrfachen Millionenbeträgen produziert worden sind und uns und unsere Gefühle wie Dampfwalzen überrollen und plattdrücken. Die Leidenschaft und das Herz, die hier investiert wurden, haben ganz einfach mehr Gewicht als die großen Summen Geld, die heute nur zu oft die Ideen und die Phantasie ersetzen müssen.

Die Filme von Schultz, Woodberry und Burnett setzen eine Arbeit fort, die Autoren wie Bob Gardner mit *Clarence and Angel* und Haile Gerima mit *Ashes and Embers* unter unsäglichen Schwierigkeiten begonnen haben. Sie setzen einen Bewußtwerdungsprozeß in Gang, der seine Früchte tragen wird, weil sie sich dem Menschen zuwenden, seinen Sorgen und Nöten, aber auch seinem Willen und seiner letztlich unbeugsamen Kraft, die Dinge

zu verändern: heute und jetzt.

Urs Jaeggi, in: Zoom, Nr. 1/84, Bern, Januar 1984

Pressekonferenz von Billy Woodberry auf dem 'Festival des Trois Continents' in Nantes (Frankreich), November 1983

(Auf die Frage nach der Zusammenarbeit mit Charles Burnett und nach der Entstehung des Films)

Billy Woodberry: Ich hatte schon einige Kurzfilme gedreht, aber ich wollte jetzt einen etwas anspruchsvolleren Film machen. Ich kannte Charles Burnett damals gut, und wir diskutierten oft miteinander. Aus vielen einzelnen Fragmenten, aus Dingen, die wir selbst in der schwarzen 'Community' um uns herum beobachtet hatten, haben wir schließlich so etwas wie eine Geschichte zusammengesetzt. Da gab es besonders einen Wohnkomplex in Watts, Los Angeles, dessen Bewohner wir ziemlich gut kannten. Von ihnen kam die erste Anregung zu der Geschichte, aus Plänen und Projekten, die sie hatten. Wir haben sie oft beobachtet, zum Beispiel, wie sie aus dem Kofferraum eines Autos Fisch verkauften ... Zentralthema des Films sind die Beziehungen innerhalb einer Familie zwischen Mann und Frau. Die Geschichte ist typisch für eine bestimmte Schicht der Arbeiterschaft in Los Angeles, und in gewisser Weise sind ihre Lebensbedingungen auch typisch für die gesamten Vereinigten Staaten, weil die ökonomischen Grundlagen des Lebens überall ziemlich die gleichen sind. Die Geschichte des Films ist eine typische Großstadt-Geschichte. Sie geht der Frage nach: Was geschieht mit diesen Männern, wenn sie keine sinnvolle Identität als Väter, als Ehepartner, als Männer finden können; und was geschieht mit den Frauen, die die ganze Last des Haushalts und der Familie tragen, für Stabilität und für die Aufrechterhaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen in der 'Community' sorgen müssen. Mir sind alle diese Dinge sehr vertraut, sie gehen mich persönlich etwas an; aber nachdem ich die Universität besucht hatte und dort, wie man so sagt, mein Bewußtsein angehoben wurde, kam es für mich darauf an, gegenüber dem Thema meines Films eine bestimmte Art von Bescheidenheit zu gewinnen, damit nicht ein Film über mich selbst dabei herauskommt, sondern ein Film über das Thema, das mir am Herzen liegt. Ich habe alle Begleitumstände dieses Themas akzeptiert und habe auch keine einfachen Lösungen akzeptiert. Darin liegt, wie ich glaube, gerade die Stärke des Films. Der Film handelt von viel mehr als nur von mir selbst, er ist viel breiter angelegt.

Wie war es möglich, den Film zu drehen? Es ist sehr schwer, die nötigen Mittel für die Produktion eines solchen Films zusammenzubringen. Am Anfang ging es ganz gut, denn ich erhielt eine kleine Förderung vom American Film Institute, eine Summe von 10.000 Dollar, von denen ich allerdings nur 8.500 bekam. Danach dauerte es noch sehr lange, das restliche Geld zusammenzubekommen. Es war ein langer und schwieriger Prozeß, bei dem ich allerdings viel gelernt habe. Es ist mein erster langer Spielfilm, und er hat insgesamt etwa 25.000 Dollar gekostet. Manchmal erhielt ich hier und da eine kleine Unterstützung, dann konnte ich weitermachen, das Kopierwerk bezahlen und den Film weiter schneiden und bearbeiten. Aber ich möchte niemandem anders solche Erfahrungen wünschen und ich glaube, man kann so etwas auch nur einmal durchstehen. — Die größte Unterstützung bekam ich schließlich von dem 'Film Fund' in New York, einer Institution, die von Barbara Kopple und anderen gegründet wurde und die sich besonders für sozialkritische Filmprojekte einsetzt. Von dort erhielt ich noch einmal 10.000 Dollar.

Wie ich den Film in den USA herausbringe? Das weiß ich noch nicht. Ich muß erstmal prüfen, was für Echos es nach der Vorführung auf dem Independent Feature Market in New York gegeben hat. Der Verleih 'American Playhouse' soll sich interessiert haben. Ich glaube aber, mein Film wird vor allem bei den nichtgewerblichen Spielstellen und in Museen zu sehen sein. Ich will selbst auch versuchen, den Film an Orten zu zeigen, wo die Leute normalerweise nicht aus künstlerischem Interesse ins Kino gehen. Vielleicht sind sie an dem Problem des Films interessiert, an dem Dilemma, das er beschreibt.

Frage: Wie hat die schwierige Finanzierung die Dreharbeiten beeinflusst?

Billy Woodberry: Auf drastische Weise, ich mußte immer wieder lange Zeit unterbrechen. Wir konnten ungefähr 80 % des Films abdrehen, aber danach kam alles zum Stillstand. Dann wird man sehr nervös, versucht, allen möglichen Leuten Ausschnitte des bisher Gedrehten zu zeigen ... Die eigentlichen Arbeiten an dem Film mögen wohl anderthalb Jahre gedauert haben, das Warten zwischendurch dauerte zwei Jahre. Aber Sie sollten den Film nicht so betrachten, als eine Dokumentation der Schwierigkeiten seiner Herstellung ... Bisher haben sich auch noch keine Leute beschwert, daß der Film keine richtige Kontinuität habe ...

Frage: Spielen in dem Film professionelle Schauspieler, oder sind es Ihre Freunde?

Billy Woodberry: Meine Darsteller sind keine professionellen Schauspieler. Die Frau hatte vorher schon eine Rolle bei Charles Burnett gespielt — sie ist die Ehefrau in *Killer of Sheep*. Der Mann hat schon mal in Studentenfilmen vor der Kamera gestanden und in einem Amateurtheater gespielt. Die Kinder haben auch schon Filmerfahrung, aber sie sind natürlich keine 'Professionellen'. Alle haben ohne Bezahlung gearbeitet — bis jetzt. Das ist ein großes Problem: wie können wir es schaffen, daß Mittel da sind, um auch die Arbeit der Darsteller irgendwie zu honorieren ... Die Leute müssen ja auch etwas zum Leben haben. Die Frau aus meinem Film arbeitet manchmal als Sekretärin, der Mann arbeitet bei der Greyhound-Buslinie, und im Augenblick wird dort gerade gestreikt.

Frage nach möglicher Unterstützung schwarzer Geldgeber.

Billy Woodberry: Ich bin wohl auf Interesse gestoßen, aber die Leute, die hier in Frage kommen, empfinden ihre Situation selbst als prekär, sie fühlen sich nicht in der Lage, eine Filmproduktion mit so viel Risiko zu unterstützen. Wenn ich es soziologisch betrachte, so haben wir auch nicht immer die gleiche Grundeinstellung zur Thematik meines Films.

Frage: Haben Sie Ihren Film aus wirtschaftlichen Gründen in schwarz-weiß gedreht, oder ziehen Sie schwarz-weiß gegenüber Farbe vor?

Billy Woodberry: Teilweise geschah das aus ökonomischen Gründen, aber überwiegend war es eine künstlerische Entscheidung. Zuerst einmal brauchten wir uns nicht so sehr um die Beleuchtung, um die Lichtabstimmung zu kümmern wie bei Farbfilm. Wir konnten auf diese Weise schneller arbeiten. Damals, als ich drehte, kostete das schwarzweiß-Material auch nur die Hälfte vom Farbfilm. Später gab es eine Silber-Spekulation, und der Preis verdoppelte sich. Der Film wurde größtenteils mit direktem Ton gedreht. An manchen Drehorten gab es allerdings Probleme mit dem Ton, da mußten wir nachsynchronisieren. Heutzutage ist es schon ziemlich schwierig, schwarzweiß-Filme überhaupt noch durchzusetzen. Die Filmindustrie und auch das Fernsehen wollen nur noch Farbe haben. Und in ganz Los Angeles gibt es noch 2 Kopierwerke, die mit schwarzweiß arbeiten, das eine davon nur mit Einschränkungen. Der Film wurde in 16 mm gedreht. Bis jetzt ist er noch nicht auf 35 mm aufgeblasen.

Frage: Können Sie uns etwas über die Aufnahme des Films bei der schwarzen Bevölkerung mitteilen?

Billy Woodberry: Es gibt eine ganz unterschiedliche Reaktion je nachdem, welcher Art von Leuten man den Film zeigt. In einem High-School-Milieu ist es manchmal sehr schwierig mit der Aufnahme des Films. Dann aber habe ich den Film einmal einer Gruppe von ungefähr 35 Leuten gezeigt, die gerade auf einer kleinen Konferenz waren, und sie haben sich und ihre Probleme in dem Film wiedererkannt, selbst wenn sie nicht mit allen Einzelheiten einverstanden waren. Manche finden den Film auch 'deprimierend' — diese Reaktion erhalte ich von Leuten aus der Mittelklasse, die nicht so gern die Realitäten betrachten, in denen sie leben. Manchmal habe ich auch geradezu feindselige Reaktionen erlebt — von Leuten, die so etwas wie diesen Film partout nicht sehen wollen.

Jeder hat andere politische und kulturelle Maßstäbe, nach denen er/sie ein bestimmtes Bild der Menschen und von sich selbst entworfen sehen möchte, oftmals ein mehr positives Bild. Wenn man überhaupt nur Leute aus einer bestimmten Gesellschaftsschicht zeigt, wird das oft schon als 'negativ' bewertet.

Frage: Können Sie etwas über künstlerische Einflüsse sagen, die für Sie wichtig waren?

Billy Woodberry: Ich glaube, am Anfang waren die Filme der italienischen Neorealisten und die lateinamerikanischen Filme (die früheren; z.B. *Das Blut des Kondors*) für mich am wichtigsten. Die italienischen Neorealisten wegen ihrer Thematik, wegen ihrer Ehrlichkeit. Wegen der Bemühung, den Filmen eine bestimmte Funktion zu geben, jenseits des bloß Kommerziellen, das fand ich sehr faszinierend. Und dann sah ich die Filme von Luchino Visconti. Sie bestätigten meinen Eindruck vom italienischen Kino. Dann kam ich zu UCLA, da bestand schon eine feste Gruppe von Filmleuten. Als Resultat der späten 60er Jahre gab es damals eine sehr große 'Wachheit'. Was diese Leute leisteten, war, daß sie eine Art Kontext herstellten. Selbst wenn man anderer Meinung war, fand sich doch immer irgendein Echo, es gab diesen dynamischen Kontext; und sie setzten einen sehr hohen Standard, sie hatten starke Ambitionen und eine große Energie. Das waren Leute wie Haile Gerima und Larry Clark, die ich gut kennenlernte. Ich kam etwas später zur Filmklasse von UCLA als sie, also gab es schon diesen Kontext. Es gab schon so etwas wie eine Herausforderung. Das war sehr hilfreich für mich.

Biofilmographie

Billy Woodberry, geboren in Dallas, Texas, 1948. B.A. in afro-amerikanischen Studien, M.A. in lateinamerikanischen Studien, M.F.A. in Film/Fernseh-Produktion, erworben an der Universität U.C.L.A. in Los Angeles.

Lehrstätigkeit auf den Gebieten des Films und der politischen Wissenschaft. Mitarbeit an Hollywood-Produktionen sowie bei unabhängigen Filmen.

Billy Woodberry drehte einen Kurzfilm, *The Pocketbook*, der in Europa und in den USA auf Festivals, in Museen und Retrospektiven unabhängiger afro-amerikanischer Filme gezeigt wurde.

BLESS THEIR LITTLE HEARTS (1983) ist sein erster Spielfilm.