

Laura Frahm

«A Moment of Radical Thought». Zum kritischen urbanen Kino der L.A.-Rebellion

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2713>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frahm, Laura: «A Moment of Radical Thought». Zum kritischen urbanen Kino der L.A.-Rebellion. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 59: Virtuelle Topographien. Los Angeles multimedial (2014), S. 39–49. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2713>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

«A Moment of Radical Thought»

Zum kritischen urbanen Kino der L.A. Rebellion

Die filmischen Entwürfe von Los Angeles zählen zu den komplexesten, visionärsten und teilweise auch widersprüchlichsten Momenten der Geschichte des Stadtfilms im 20. Jahrhundert – wie Thom Andersens großes filmisches Essay *LOS ANGELES PLAYS ITSELF* (2003) auf eindruckliche Weise in Bilder gefasst hat. In ihnen kristallisieren sich entscheidende Impulse heraus, welche die übergreifende Entwicklung der filmischen Stadt nachhaltig beeinflusst haben. Mein Beitrag wird sich auf einen dieser Umbruchmomente in den 1970er-Jahren konzentrieren, der mit dem Erscheinen der Filme der L.A. Rebellion – einer Gruppe afro-amerikanischer Filmemacher, die gemeinsam an der Film School der UCLA studierten – zusammenfällt. Charles Burnetts *KILLER OF SHEEP* (1977), Haile Gerimas *BUSH MAMA* (1975) und Billy Woodberrys *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* (1984) lassen ein kritisches urbanes Kino entstehen, das die sozialen Missstände im Stadtteil Watts in den Mittelpunkt rückt. Ihre Filme geben einen ungefilterten Einblick in das Leben von Watts und gehen mit einem «moment of radical thought», wie Charles Burnett das intellektuelle Klima an der UCLA dieser Zeit beschreibt, einher. Aus einem dichten Netz filmischer Einflüsse, welches von frühen lyrischen Dokumentarfilmen bis zum Italienischen Neorealismus und den Filmen des Third Cinema reicht, begründet sich in ihnen ein neues «Black Independent Cinema», das die filmische Karte von Los Angeles – und damit zugleich die Geschichte der filmischen Stadt – neu vermisst.

Das urbane Kino der L.A. Rebellion

Die 1970er-Jahre lassen sich in vielerlei Hinsicht als ein Umbruchmoment im Bereich des Stadtfilms beschreiben. Insbesondere in Los Angeles entsteht in diesem Zeitraum eine Gruppe von Filmen, die eine neuartige Sensibilität gegenüber dem urbanen Raum entwickelt. Die Filme der L.A. Rebellion werfen einen ungefilterten und zugleich hochgradig komplexen Blick auf diejenigen Stadtteile von Los Angeles, die bis dahin weitgehend durch das Raster der filmischen Karte der Stadt gefallen waren. Vor allem der Stadtteil Watts in South Central Los Angeles, welcher bereits Mitte der 1960er-Jahre zum Schauplatz der Rassenunruhen, der so genannten L.A. Riots bzw. der Watts Rebellion wurde, avanciert hier zum primären Ort und zugleich zum Zentrum einer neuen Art von Filmen, in denen sich das Fiktionale mit dem Dokumentarischen auf vielschichtige Weise vermischt.

In meinem Beitrag möchte ich die Filme der L.A. Rebellion als ein kritisches urbanes Kino beschreiben, welches diejenigen Orte der Stadt in den Mittelpunkt rückt, die bisher noch nicht zum zentralen Korpus der kontinuierlich zirkulierenden und wiederkehrenden Bilder von Los Angeles gehörten. Filme wie *KILLER OF SHEEP*, *BUSH MAMA* und *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* verändern, so möchte ich herausstellen, die filmische Karte von Los Angeles auf nachhaltige Weise, indem sie nicht allein vereinzelt blinden Flecken und versteckten Orten innerhalb der Stadt eine neue Sichtbarkeit verleihen, sondern eine gesamte ‹unsichtbare Stadt› in das Zentrum ihrer Filme rücken. In ihnen entsteht ein andersartiger urbaner Kosmos, der sich gleichermaßen von den film- und stadttheoretischen Diskursen der Zeit differenziert und somit eine neue Form des urbanen Kinos denkbar macht.¹

Indem Filmemacher wie Haile Gerima, Julie Dash, Larry Clark, Charles Burnett und Billy Woodberry ihre Kamera auf den heruntergekommenen Stadtteil Watts richten, schaffen sie zugleich ein Bewusstsein für die sozialen Missstände in einem hochgradig segregierten urbanen Raum, der nur ein Jahrzehnt zuvor, im August 1965, zum Schauplatz der Watts Rebellion geworden war. In ihren dichten Porträts eines umstrittenen und umkämpften urbanen Raums wird die Stadt zu einer Membran, welche die Risse und Wunden der Rebellion immer noch offen trägt. Sie zeigen einen verletzlichen urbanen Raum, in den sich die Krise auf deutliche Weise eingeschrieben hat. In diesem Zuge entwerfen die Filme der L.A. Rebellion zugleich eine subtile Kritik der Sichtbarkeit, oder präziser gefasst, eine Kritik der Dominanz des Visuellen, das gerade im Bereich des Stadtfilms von Beginn an zum zentralen Fokus jeglicher Stadtdarstellung wurde. In ihren Filmen wird der Stadtteil Watts zu einem komplexen, in sich geschlossenen filmischen Kosmos, in welchem die Sichtbarkeit des Raums immer wieder in Frage gestellt wird, um demgegenüber die auditive und taktile Wahrnehmung der Stadt zu akzentuieren.

Das Kino der L.A. Rebellion, so möchte ich argumentieren, ist vor allem ein multisensorisches Kino, in welchem die visuelle Wahrnehmung des Raums kontinuierlich von auditiven und taktilen Wahrnehmungsformen unterlaufen und überlagert wird.

Wie Maurice Merleau-Ponty in seinem Buch *Das Sichtbare und das Unsichtbare* beschrieben hat, beinhaltet das Sichtbare stets das Unsichtbare, und, mehr noch, lässt sich das Unsichtbare allein als das Unsichtbare des Sichtbaren begreifen.² Dieser Punkt ist entscheidend, denn, wie Tom Gunning in seinem Text zu den Städten

1 Dabei ist festzuhalten, dass Filme wie *KILLER OF SHEEP*, *BUSH MAMA* und *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* lediglich einen kleinen Teil des komplexen und vielschichtigen Filmschaffens der L.A. Rebellion darstellen; einen ebenso detaillierten wie fundierten Überblick verschafft die von der UCLA organisierte Ausstellung *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema* mit parallelem Filmprogramm, welches zuerst im Herbst 2011 in Los Angeles gezeigt wurde; siehe Shannon Kelley (Hrsg.): *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema*, Los Angeles 2011. <http://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/LAREbellionCatalog.pdf> (08.06.14).

2 Vgl. hierzu insbesondere Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Hrsg. v. Claude Lefort. München 1986.

im späten Film noir auf so überzeugende Weise herausgestellt hat, in dieser Denkfigur artikuliert sich das Potenzial einer Kritik der Dominanz des Sichtbaren, die für lange Zeit die Diskurse zur filmischen Stadt geprägt hat. Diese Dominanz des Sichtbaren, so Gunning, muss jedoch einer Revision unterzogen werden, um eine weitaus nuanciertere Betrachtung des Sichtbaren im Stadtfilm zu ermöglichen, die sich in einer «exploration of the vulnerability and limitation of vision» artikuliert. Denn, so führt Gunning mit Bezug auf Merleau-Ponty aus: «The visible always involves the invisible; what we see entails a zone of the not-seen. [...] As an art of the visible, film must necessarily become an art of the invisible», um daraus die These abzuleiten: «[T]he visible city shadows an invisible city, not simply as a formal device, but as an essential structure of our modern environment.»³ Dabei ist festzuhalten, dass sich Gunnings Beobachtungen im Kern auf eine bestimmte räumliche Konstellation im späten Film noir beziehen, welche die Unsichtbarkeit der Stadt nicht allein mit einer unsichtbaren Infrastruktur gleichsetzt, die sich unterhalb der Stadt ausbreitet, sondern auch, und entscheidender noch, mit dem potenziellen Unsichtbarwerden im urbanen Raum.

Die Denkfigur einer unsichtbaren Stadt, die sich jenseits der sichtbaren Stadt ausbreitet, während sie untrennbar mit ihr verbunden bleibt, und mehr noch, die allein als integraler Bestandteil der sichtbaren Stadt begriffen werden kann, lässt sich auch auf die Filme der L.A. Rebellion übertragen. Dabei geht es keineswegs darum, besagte Werke als eine Ausnahmeerscheinung bzw. als ein Nischenkino zu charakterisieren, das sich am Rande der vorherrschenden Filmproduktion von Los Angeles mit den Rändern der Stadt beschäftigt. Vielmehr lässt sich aus dieser Denkfigur eine komplexere Vorstellung der filmischen Stadt und ihrer Geschichte entwickeln, die auf ein kontinuierliches Wechselspiel zwischen den sichtbaren und unsichtbaren Städten des Films verweist, in welchem der L.A. Rebellion eine zentrale Rolle zukommt. Denn die «unsichtbaren Städte» der L.A. Rebellion lassen sich nur vollständig begreifen, wenn man das starke Spannungsverhältnis beachtet, das sie zwischen jenen überdeterminierten Orten der Stadt- und Filmgeschichte von Los Angeles und jenen weitgehend unbesetzten Orten aufziehen, wie etwa dem Stadtteil Watts, die neu in die Karte der filmischen Stadt eingezeichnet werden. Ihr urbanes Kino ist immer auch ein Kino der Abgrenzung gegen das Überlieferte, das bereits Dagewesene, dem sie mit ihren Filmen etwas entgegen zu setzen suchen. Unter jeder filmischen Stadt, so ließe sich eine der Aussagen der L.A. Rebellion deuten, liegt eine unsichtbare Stadt, eine Stadt, die bisher noch nicht in die Karte der filmischen Stadt eingetragen wurde; eine Stadt, die es noch zu entdecken gilt.

3 Tom Gunning: *Invisible Cities, Visible Cinema: Illuminating Shadows in Late Film Noir*. In: *Comparative Critical Studies* 6/3, 2009, S. 319–332, hier S. 319.

«A Moment of Radical Thought»: Die Filmdebatten an der UCLA

Es ist dieses Bewusstsein, den zirkulierenden und immer wiederkehrenden Bildern von Los Angeles nicht allein andere filmische Bilder, sondern mehr noch, eine gänzlich andere Art von Film entgegen zu setzen, das jene Gruppe junger afro-amerikanischer Filmemacher antrieb, die in den 1970er-Jahren an der Film School der UCLA studierten und die Clyde Taylor später als «L.A. Rebellion» bezeichnen sollte.⁴ Um dieses Klima des Aufbruchs und des Umbruchs an der UCLA zu beschreiben, möchte ich kurz auf die dort in den 1970er-Jahren vorherrschenden Diskurse und Debatten eingehen, um daran anschließend die vielschichtigen filmischen Einflüsse der Gruppe näher zu beleuchten.

Der Einfluss der Diskussionen an der UCLA auf die Filme ihrer Studenten ist nicht zu unterschätzen und wurde in den bisherigen Beschreibungen zur L.A. Rebellion, bis auf wenige Ausnahmen, weitgehend ausgeblendet.⁵ Charles Burnett selbst hat einmal das Klima an der UCLA als eine «comradery in radical thought»⁶ beschrieben und die UCLA als ein ausgesprochenes «anti-Hollywood environment, with a kind of anarchistic flavor to it in which one had to come up with something relevant or extremely well done, original.»⁷ Insbesondere zwei Figuren an der UCLA übten einen prägenden Einfluss auf die Filmemacher aus: Teshome Gabriel und Elyseo Taylor. Während Teshome Gabriel, der seit 1974 an der UCLA Film School unterrichtete und, nicht zuletzt mit seinen einflussreichen Publikationen *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982) und «Towards a Critical Theory of Third World Films» (1985), zu einem der führenden und visionärsten Denker des Third Cinema avancierte, begründete Elyseo Taylor als erster afro-amerikanischer Lehrender an der UCLA das Ethno-Communications Department, ein Programm, das insbesondere das Studium afro-amerikanischer Studen-

4 In seinem einflussreichen Text zum «New U.S. Black Cinema» führt Taylor zudem folgende drei zentrale Charakteristika der Filme afro-amerikanischer Filmemacher an der UCLA an, auf die ich später noch näher eingehen werde: «[I]ts realness dimension, its relation to African-American oral tradition, and its connections with black music.» Clyde Taylor: *The New U.S. Black Cinema*. In: John Belton (Hrsg.): *Movies and Mass Culture*. New Brunswick 1996, S. 230–246, hier S. 233.

5 Eine sehr dichte Beschreibung der Wechselverhältnisse zwischen der L.A. Rebellion und dem Third Cinema findet sich etwa in: Cynthia A. Young: *Shot in Watts*. In: Dies.: *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*. Durham/London 2006, S. 209–244.

6 <http://www.killerofsheep.com/about.html> (08.06.14).

7 Ebd. In einem Interview mit Nelson King in *Senses of Cinema* führt Burnett weiter aus: «[O]ne of the good things about UCLA was a teacher named Elyseo Taylor who started the Ethno-Communications department, a program to bring in people of color, Native Americans, Asian Americans, Hispanics, and Afro-Americans. I was one of the Teacher Assistants in that group and the objective was to get people of color to tell stories about their community. A lot of positive things came out of it. All the people attending the course were there making films in response to false and negative images that Hollywood films were promoting. There was an anti-Hollywood attitude—but it was more than that, the focus was on you telling your story and working out an aesthetic.» Nelson King: Interview with Charles Burnett. In: *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/burnett/> (08.06.14).

ten förderte und eine intensive Beschäftigung mit den Filmen afrikanischer, latein-amerikanischer sowie afro-amerikanischer Künstler betrieb.⁸ War die Film School der UCLA zuvor, wie Charles Burnett in einem Interview beschreibt, ebenso wie zahlreiche andere Filmprogramme in den 1970er-Jahren auch, ein Ort «where the whole cinema was left out [of the curriculum]: the emerging Third World cinema and, notably, African cinema»⁹, so entstand mit dem Ethno-Communications Programm ein Forum, in dem sich die Studenten austauschen und ihre Vorstellungen eines neuen unabhängigen Kinos konturieren konnten. In diesem Umfeld, das sich mit allen Facetten des Third Cinema beschäftigte, entstand eine ebenso vehemente wie hochgradig nuancierte Diskussion, die sich intensiv mit den möglichen Parallelen zwischen dem Third Cinema und ihren eigenen Filmprojekten beschäftigte und somit das Potenzial eines im Entstehen begriffenen neuen «Black Independent Cinema» auslotete.¹⁰

Betrachtet man die Filme der L.A. Rebellion vor dem Hintergrund der Diskussionen rund um das Third Cinema an der UCLA, so zeigt sich, auf welcher vielschichtigen Weise sie von den Positionen zum Third Cinema geprägt sind. Wie Teshome Gabriel in «Towards a Critical Theory of Third World Films» ausführt, lassen sich die Filme des Third Cinema in drei unterschiedliche Phasen einteilen: die «unqualified assimilation», die «remembrance phase» und die «combative phase»¹¹, wobei insbesondere die beiden letzten Phasen als Einfluss auf das urbane Kino der L.A. Rebellion gewertet werden können. Ausgehend von einer vehementen Ablehnung jener dominanten westlichen Konventionen, die Teshome Gabriel mit den filmischen Konventionen Hollywoods bzw. dem klassischen Hollywood-Stil gleichsetzt, verfehlt er die so genannten Konventionen der oralen Narration, die – in unmittelbarem Zusammenhang mit der Tradition des Italienischen Neorealismus stehend – von natürlicher Lichtsetzung, der Arbeit mit Laienschauspielern, und dem direkten Blick in die Kamera sowie dem Drehen an Originalschauplätzen gekennzeichnet sind. Auf dieser Basis differenziert Gabriel nun die zwei Phasen der «remembrance phase» und der «combative phase», wobei die «remembrance phase», die sich etwa mit Filmen wie *KILLER OF SHEEP* und *BLESS THEIR LITTLE HEARTS*

8 Elyseo Taylor begann bereits früh damit, eigene Filme zu drehen, wie beispielsweise *BLACK ART*, *BLACK ARTISTS* von 1971, ein Kurzfilm, welcher das Kunstschaffen afro-amerikanischer Künstler seit dem 19. Jahrhundert beleuchtet, stets begleitet von Jazz- und Bluesfragmenten, und dabei zugleich die Rolle afro-amerikanischer Künstler in den ausgehenden 1960er- und frühen 1970er-Jahren thematisiert.

9 Daniel Eagan: *Killer of Sheep*. In: Ders. (Hrsg.): *America's Film Legacy*. New York 2010, S. 737–738, hier S. 738.

10 So erwähnt Charles Burnett in einem Interview mit Terrence Rafferty: «It was all about film as an art form. We didn't think about working in Hollywood but about making our own personal films. So we just stayed at UCLA and exploited the department as long as we could; we used the equipment until they told us to leave.» Terrence Rafferty. *Invisible Man*. In: Robert E. Kapsis (Hrsg.): *Charles Burnett: Interviews*, Jackson 2011, S. 118–125, hier S. 120.

11 Vgl. Teshome H. Gabriel: *Towards a Critical Theory of Third World Films*. In: Jim Pines, Paul Willemen (Hrsg.): *Questions of Third Cinema*. London 1989, S. 30–52, hier S. 31–35.

in Verbindung bringen lässt¹², von einem sehr nuancierten Umgang mit der spezifischen Kultur und Geschichte des jeweils Porträtierten und einem ebenso beobachtenden wie differenzierten filmischen Gestus charakterisiert ist. Mehr noch, Gabriel schreibt den Filmen der «remembrance phase» eine neuartige Raumsensibilität zu, wenn er in ihnen etwa die «growing insistence on spatial representations rather than temporal manipulation»¹³ hervorhebt. Die «combative phase», deren Einfluss sich etwa in Filmen wie *BUSH MAMA* beobachten lässt, hat hingegen einen dezidiert ideologischen und revolutionären Charakter; hier wird der Film selbst zu einem «ideological tool»¹⁴, indem der Überlebenskampf der Bevölkerung der Dritten Welt und die Härte ihrer Lebensbedingungen auf eindruckliche Weise in den Mittelpunkt gerückt werden.

«We Needed the Spectrum»: Filmische Einflüsse der L.A. Rebellion

Die Einflüsse des Third Cinema auf die Filme der L.A. Rebellion lassen sich jedoch lediglich als ein wichtiger Bestandteil innerhalb eines weitaus komplexeren Felds der filmischen Bezüge werten. Jenseits der Diskussionen um das Third Cinema, die das intellektuelle Klima an der UCLA in den 1970er-Jahren deutlich prägten, war insbesondere das Studium der Geschichte des Dokumentarfilms ein zentraler Bestandteil des Curriculums. Vor allem Basil Wright, eine der zentralen Figuren des Britischen Dokumentarfilms in den 1930er-Jahren, der sich mit Filmen wie *SONG OF CEYLON* (1934) und *NIGHT MAIL* (1936) einen Namen gemacht hatte und seit den 1960er-Jahren an der UCLA unterrichtete, wurde zu einer wichtigen Einflussfigur. Und so schreibt Charles Burnett im Rückblick auf die Begegnung mit Basil Wright:

«Basil Wright was giving extremely good courses about documentary films, and the way he was discussing this kind of work opened up a possible way of thinking about film. So, before I discovered Third World cinema, Basil Wright's class started a lot of things for me. In the films he discussed, every shot contained a human element and touch. The subjects in front of the camera were treated like *people*, not just props and objects and things to be manipulated. A certain amount of reverence was visible throughout the work, because the person you are and the things you have to say are the same thing.»¹⁵

In den lyrischen Dokumentarfilmen Basil Wrights zeigt sich ein hochgradig nuancierter, sensibler Umgang mit den Porträtierten, in denen stets, wie Burnett

12 Hierauf hat insbesondere David E. James in seiner dichten Analyse der «minor cinemas» in Los Angeles verwiesen; vgl. David E. James: *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley 2005, S. 330.

13 Gabriel, S. 33.

14 Ebd., S. 34.

15 Bérénice Reynaud: Interview with Charles Burnett (1991). In: Robert E. Kapsis (Hrsg.): *Charles Burnett: Interviews*. Jackson 2011, S. 53–64, hier S. 57–58.

schreibt, ein «human element and touch» gewahrt wird. Auch andere Verweise auf den Einfluss früher lyrischer Filme – wie etwa jener Joris Ivens oder auch Jean Renoirs – sind von Beschreibungen einer «human sensibility» durchdrungen, die sich in den Filmen der L.A. Rebellion auf besondere Weise mit einer hohen Raumsensibilität verbindet. Dabei kombinieren die Filmemacher der L.A. School oftmals dokumentarische Formen mit experimentellen Filmtechniken, die Paula Massood in ihrem wichtigen Werk *Black City Cinema* als Formen des Realismus beschrieben hat: «Black urban realism», «subtle realism» oder auch «poetic realism» sind die Begriffe, mit denen sie diese besondere Phase in der übergreifenden Geschichte eines «Black City Cinema» beschreibt.¹⁶ Indem sich in den Filmen der L.A. Rebellion Facetten des lyrischen Dokumentarfilms mit dem Italienischen Neorealismus und dem Third Cinema miteinander verbinden, lassen sie eine neuartige Filmsprache entstehen, die auf hochsensible Weise die Nachwirkungen der Watts Rebellion – ebenso in den Figuren wie auch im urbanen Raum – nachzeichnet.

Wenngleich die Filme der L.A. Rebellion, nicht zuletzt aufgrund ihrer gemeinsamen filmischen Einflüsse, von einer gewissen ästhetischen Kohärenz gekennzeichnet sind, so begriffen sie sich doch selbst keineswegs, wie Charles Burnett mehrfach betont hat, als eine in sich geschlossene Gruppe, als eine Schule oder gar als eine Form von «Rebellion».¹⁷ Vielmehr sind ihre Filme als dezidierte Gegenentwürfe zu zwei anderen filmischen Traditionen zu begreifen: zur Filmproduktion Hollywoods, die bereits in den Diskussionen Teshome Gabriels zum Third Cinema zum zentralen Gegenbild avancierte, und, vielleicht entscheidender noch, zu den in den frühen 1970er-Jahren immer populärer werdenden Blaxploitationfilmen, wie etwa *SUPER FLY* (Gordon Parks Jr, 1972) und *SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG* (Melvin Van Peebles, 1971). Wie Ed Guerrero herausgestellt hat, war eine der zentralen Funktionen der Blaxploitationfilme, dem weitgehend afro-amerikanischen Publikum «a new paradigm of the Black male» zu bieten: «[A]s action movie hero and as a rebuttal to decades of Hollywood's stale «noble Negroes»».¹⁸ Wenngleich die dezidierte Abgrenzung von den filmischen Konventionen bzw. den überlieferten Rollenmodellen Hollywoods die Blaxploitationfilme und die Filme der L.A. Rebellion miteinander vereinen mag, ebenso wie ihr Fokus auf fast ausschließlich afro-amerikanische Protagonisten, so könnten sie in der Zeichnung ihrer Figuren nicht unterschiedlicher sein.

Weit davon entfernt, ein neues Rollenmodell des «Black male hero» zu propagieren, zeigen sich in den Filmen der L.A. Rebellion verletzte, gescheiterte und fragende Protagonisten, die kontinuierlich mit den Problemen des Alltags und des

16 Paula Massood: *Cotton in the City: Black Ghetto, Blaxploitation, and Beyond*. In: Dies.: *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*. Philadelphia 2003, S. 79–116.

17 Reynaud, S. 57.

18 Ed Guerrero: *The Black Man on Our Screens and the Empty Space in Representation*. In: *Callaloo* 18.2, 1995, S. 395–400, hier S. 396. Siehe auch Ed Guerreros einschlägiges Werk zu diesem Thema: Ed Guerrero: *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia 1993.

Lebens allgemein konfrontiert werden, ohne jemals eine eindeutige Lösung zu finden.¹⁹ Wie Nathan Grant schreibt, ging es Filmemachern wie Haile Gerima, Julie Dash, Larry Clark, Charles Burnett und Billy Woodberry vor allem darum, das Potenzial eines neuen, unabhängigen afro-amerikanischen Kinos auszuloten, das ebenso politisch wie persönlich ausgerichtet war, und damit zugleich «new ways of expressing black presence in film»²⁰ zu ergründen. Dabei ist insbesondere die Vielfalt der filmischen Einflüsse von entscheidender Bedeutung, die sich bei jedem Filmemacher, und teilweise sogar in jedem Film, auf unterschiedliche Weise vermischt. Oder, in den Worten von Charles Burnett: «We needed the spectrum, the whole range of the black experience.»²¹

«Shot in Watts»: KILLER OF SHEEP UND BLESS THEIR LITTLE HEARTS

Die Filme der L.A. Rebellion bezeichnen einen Umbruchsmoment, der sich nicht allein auf den Bereich des Stadtfilms, sondern insbesondere auch auf den Bereich des afro-amerikanischen Films bezieht, indem hier afro-amerikanische Protagonisten in einer bis dahin unbekanntenen Komplexität und Widersprüchlichkeit gezeichnet werden, die sich zugleich mit dem Porträt einer ebenso komplexen und widersprüchlichen urbanen Realität verbindet. Dennoch sind KILLER OF SHEEP und BLESS THEIR LITTLE HEARTS keine Filme eines offenen, vehementen Umbruchs oder gar einer Rebellion; sie lassen sich nicht als Agitationsfilme bezeichnen und rufen, im Gegensatz etwa zu BUSH MAMA, keinesfalls zu einem Kampf gegen die Ungerechtigkeit auf. Vielmehr handelt es sich um leise Filme, in denen sich die Rebellion auf einer anderen, subtileren Ebene artikuliert. In ihnen zeigt sich ein nuancierter Umgang mit den Fragen des Sichtbaren und des Sagbaren, oder, präziser gefasst, sie zeugen immer wieder vom Aussetzen des Sichtbaren und des Sagbaren, indem die Worte verstummen und die Sicht auf den urbanen Raum verstellt und verdeckt wird, während sich die Wahrnehmung des Urbanen zunehmend in auditive und taktile Formen hinein verlagert.

Charles Burnetts KILLER OF SHEEP und Billy Woodberrys BLESS THEIR LITTLE HEARTS, welcher in der Forschung zur L.A. Rebellion bisher weitaus seltener beachtet wurde, lassen sich in vielerlei Hinsicht als ästhetische und thematische

19 So äußert sich Charles Burnett zur inhärenten Offenheit und Problembewusstheit seiner Filme: «I don't think I'm capable of answering problems that have been here for many years. But I think the best I can do is present them in a way where one wants to solve these problems.» <http://www.killerofsheep.com/about.html> (08.06.14).

20 Charles Burnett erwähnt in *Senses of Cinema* zum Verhältnis der L.A. Rebellion zu Hollywood und Blaxploitation: «You didn't make films for commercial reasons or use your student film as a calling card for Hollywood. Hollywood wasn't accessible to black independent filmmakers, or films by people of color, unless they were black exploitation films. You never expected anything from Hollywood. Filmmaking was for you making personal and political statements.» <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/burnett/> (08.06.14).

21 Ebd.

Pendants begreifen.²² Beide Filme zeichnen das tägliche Leben einer jungen Familie im Stadtteil Watts nach, die mit zahlreichen Problemen konfrontiert wird: mit der Arbeitslosigkeit von Charlie, dem Protagonisten von *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* oder auch dem langsamen Zerbrechen Stans, des Protagonisten von *KILLER OF SHEEP*, an seinem Job in einem Schlachthof, der zunehmenden Entfremdung der beiden Paare, der Schwierigkeit, Kinder in diesem Umfeld großzuziehen sowie der ständigen Gefahr, in kriminelle Machenschaften hineingezogen zu werden. Dabei werfen beide Filme zugleich einen ungeschönten, enthüllenden Blick auf das Leben in Watts, das von Figuren bevölkert ist, die mit ihrem Dasein ebenso wie um die Sicherung ihrer Existenz jeden Tag aufs Neue zu kämpfen haben. In ihrer stillen Beobachtung dieses alltäglichen Kampfes in Watts zeichnen sie zugleich eine urbane Welt, die von Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet ist, die sich jeder einfachen Zuschreibung entzieht und in welcher Hoffnung und Verzweiflung unmittelbar nebeneinander existieren.

Das Los Angeles von *KILLER OF SHEEP* und *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* ist, wie beide Filme bereits in den ersten Minuten verdeutlichen, weit entfernt von jenem Los Angeles, das Thom Andersen in seinem filmischen Essay einmal als «the most photographed city in the world» bezeichnet hat. Im Gegenteil, sie zeichnen einen in sich geschlossenen und von klaren Grenzen markierten urbanen Mikrokosmos, in dem das Außen beinahe vollkommen ausgeblendet wird, ja in dem die *andere* Stadt Los Angeles kaum zu existieren scheint. Dabei ist die Abriegelung dieses urbanen Raums von seiner städtischen Umwelt, die jenseits seiner physischen Grenzen und symbolischen Demarkierungen liegt, nicht allein signifikant in Hinblick auf die reduzierte Ästhetik beider Filme. Vielmehr lässt diese Abriegelung und Abschließung des urbanen Raums zugleich einen komplexen urbanen Mikrokosmos entstehen, in welchem das Auditive und das Taktile immer wieder in den Vordergrund treten. Denn in dem Maße, in welchem die urbane Welt außerhalb von Watts unsichtbar und unerreichbar für ihre Bewohner bleibt, wird ihr eigener, in sich abgeschlossener urbaner Mikrokosmos zu einem Ort, der durch eine Hypersensitivität der Sinne gekennzeichnet ist. Unter den Händen der Kinder, die unablässig auf den verlassenen Baustellen, auf den Dächern leerstehender Häuser und auf abgelegenen Bahngleisen spielen, wird der urbane Raum zu einem taktilen Raum, der über das Greifen und Ergreifen erschlossen wird, während sich die Welt der Erwachsenen vielmehr auf einer auditiven Ebene artikuliert, die eine bereits vergangene musikalische Epoche des Jazz, Blues und Gospel heraufbeschwört.

In ihrem Artikel «Shot in Watts» hat Cynthia A. Young die Differenz zwischen den Blaxploitationfilmen und den Filmen der L.A. Rebellion treffenderweise mit

22 So verfasste Charles Burnett beispielsweise das Skript zu *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* und führte dort die Kamera, während er den um einige Jahre jüngeren Billy Woodberry zugleich mit den Schauspielern von *KILLER OF SHEEP* bekanntmachte, was dazu führte, dass etwa Kaycee Moore in beiden Filmen als weibliche Protagonistin erscheint.

einer musikalischen Analogie belegt, indem sie die Spannung hervorhebt zwischen «Motown sound's warm, soothing tones»²³, welche für die Blaxploitationfilme charakteristisch sind, und Stücken wie Marvin Gayes einflussreichem «Brother, What's Happening?», das die Unsicherheiten und Fragen einer ganzen Epoche in sich birgt und auf sensible Weise die sozialen Problematiken der afro-amerikanischen Bevölkerung in den ausgehenden 1960er- und frühen 1970er-Jahren anspricht. Mehr noch, während sich die Motown Soundtracks der Blaxploitationfilme, wie Young schreibt, als «deliberately apolitical hits via a musical assembly line of songwriters, studio musicians, etiquette coaches, and choreographers»²⁴ begreifen lassen, so verbindet sich Marvin Gayes «Brother, What's Happening?» mit einem neuen politischen Bewusstsein bzw. mit einer politischen Sensibilität, die sich auch auf die Filme der L.A. Rebellion und ihr kritisches urbanes Kino übertragen lässt.

Die Kritik des Urbanen artikuliert sich folglich nicht allein in jenen Bildern eines desolaten und heruntergekommenen städtischen Raums, in dem die Zeit stillzustehen scheint, sondern zugleich im kritischen Potenzial der Soundtracks, die von einer besonderen politisch-historischen Komplexität gekennzeichnet sind. In ihnen zeigt sich eine äußerst vielschichtige auditive Wahrnehmung des urbanen Raums, die weit über das punktuelle Einspielen einzelner Musikstücke hinausgeht und die Paula Massood mit Blick auf den experimentellen Soundtrack von BUSH MAMA als eine komplexe Überlagerung unterschiedlicher, dissonanter Klänge im urbanen Raum, und mehr noch, als ein «jangling amalgam of urban sound» beschrieben hat, das sich im Verlauf des Films zunehmend zu einer «multiplicity of noises on top of each other in a near-deafening urban heteroglossia»²⁵ steigert.

Demgegenüber zeigt sich in Filmen wie KILLER OF SHEEP und BLESS THEIR LITTLE HEARTS ein weitaus reduzierterer, subtilerer Umgang mit dem Soundtrack. Weite Teile dieser beiden Filme sind allein von den vielfältigen Hintergrundgeräuschen im urbanen Raum bestimmt: vorbeifahrende Autos, Züge in der Ferne, laut argumentierende Nachbarn und nicht zuletzt das Klappern und Rufen der spielenden Kinder – Geräusche, die gerade aufgrund der Reduziertheit der urbanen Bilder immer wieder in den Vordergrund treten und dem Leben in diesem urbanen Mikrokosmos einen ebenso vielschichtigen wie stetigen Grundrhythmus verleihen. Mehr noch, inmitten dieses so umfassend auf auditive Wahrnehmungen eingestellten urbanen Raums lassen sie zugleich ein ganzes Panorama der Jazz-, Blues- und Gospeltradition der 1940er- und 1950er-Jahre entstehen, das sich in KILLER OF SHEEP von Paul Robesons *The House I Live In* (1947) zu Lowell Fulsons *It's All Your Fault Baby* (1956) bis hin zu Dinah Washingtons unvergesslichem *This Bitter Earth* (1959) erstreckt, während BLESS THEIR LITTLE HEARTS in einem von

23 Cynthia A. Young: Shot in Watts. In: Dies.: *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*. Durham/London 2006, S. 209–244, hier S. 212.

24 Ebd., S. 210.

25 Massood, S. 111.

Archie Shepp, dem politisch aktiven und einflussreichen Jazz-Saxophonisten, mit eigenen Stücken arrangierten Soundtrack sowie Little Esther Phillips' denkwürdiger Blues-Performance von *Lost in a Dream* (1950) ein ebenso dichtes Panorama afro-amerikanischer Musik heraufbeschwört, das sich untrennbar in die urbane Welt von Watts einschreibt und wiederholt das gesamte Geschehen absorbiert.

Clyde Taylor hat das Verhältnis zwischen Musik und Handlung in den Filmen der L.A. Rebellion einmal als eine «relation of guitar accompaniment to sung blues»²⁶ beschrieben, bei dem die Musik das Geschehen kontinuierlich kommentiert, während sie die Filme zugleich in eine andere Zeit hineinversetzt, die sie zu einer «time capsule and a timeless, humanist ode to urban existence»²⁷ werden lässt. Und in der Tat ließe sich die filmische Struktur von *BLESS THEIR LITTLE HEARTS* und *KILLER OF SHEEP*, die Cynthia Young als eine «series of nonlinear vignettes»²⁸ charakterisiert hat, mit einer musikalischen Struktur in Verbindung bringen, welche diese beiden Filme, wie auch die Los Angeles-Filme der L.A. Rebellion insgesamt, zu einer Serie filmischer Variationen von Jazz, Blues und Gospel werden lässt.²⁹

Greift man die zu Beginn gestellte Frage nach den «unsichtbaren Städten» der L.A. Rebellion erneut auf, so lässt sich die offene Struktur einzelner filmischer Vignetten, welche die Filme der Gruppe charakterisiert, jedoch auch mit einem anderen, zweiten Argument verbinden. Denn indem diese Filme vielmehr aus einer Reihe von Eindrücken, Situationen und Zuständen bestehen, als einer eindeutigen, linearen Handlung zu folgen, erschaffen sie zugleich einen urbanen Raum, der Fragen offen lässt, der Fragen aufwirft und zu keinem Zeitpunkt eindeutig oder gar klar zuschreibbar erscheint. Weit davon entfernt, jene stetig zirkulierenden und überdeterminierten Bilder der Metropole aufzurufen, die nicht allein in den Filmen Hollywoods, sondern gerade auch in den Blaxploitationfilmen der Zeit zu finden sind, und die ein scheinbar eindeutiges, flaches Bild der Metropole zeichnen, zeigt sich das Los Angeles der L.A. Rebellion als ein dichter, tiefer und vielschichtiger urbaner Raum, während der Kernpunkt ihrer Filme darin liegt, keine eindeutige Lösungen anzubieten, sondern vielmehr auf soziale Probleme aufmerksam zu machen, und, wie Teshome Gabriel in einem Gespräch mit Clyde Taylor erwähnt hat, die Komplexitäten der afro-amerikanischen Geschichte in den urbanen Raum hineinzuprojizieren³⁰ und damit «ihren» Stadtteil Watts in seiner gesamten Widersprüchlichkeit auf die Leinwand zu bannen.

26 Taylor, S. 242.

27 Doug Cummings: *Killer of Sheep*. In: Shannon Kelley (Hg.): *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema*, Los Angeles 2011, S. 24.

28 Young, S. 235.

29 Noch präsenter wird dies in Larry Clarks *PASSING THROUGH* (1977), einem der einflussreichsten Filme der L.A. Rebellion, der sich nicht allein mit der musikalischen Tradition der Central Avenue in Watts auseinandersetzt, sondern zugleich die filmische Struktur an der musikalischen Struktur des Jazz orientiert. David E. James schreibt etwa hierzu: «*PASSING THROUGH* attempts to translate the sonic properties of jazz into visual expression.» James, S. 325.

30 Vgl. Taylor, S. 233.