



# Killer of Sheep

**Regie:** Charles Burnett

**Land:** USA 1977. **Buch, Regie, Kamera, Schnitt, Produktion:** Charles Burnett. **Ton:** Charles Bracy.

**Darsteller:** Henry Gayle Sanders (Stan), Kaycee Moore (Stans Frau), Charles Bracy (Bracy), Angela Burnett (Stans Tochter), Eugene Cherry (Eugene), Jack Drummond (Stans Sohn), Alvin Williams, Arthur Williams Jr., Bill Williams, Bobby Cox, Brenda Williams, Bruce Warren, Cadillac, Calvin Walker, Calvin Williams, Carl Davis, Carlos Davis, Cassandra Wright, Cecil Davis, Charles Cody, Charles Davis, Chris Terrill, Crystal Davis, Danny Andrews, Delores Farley, Derek Harp, Dian Cherry, Divinoni Hamlin, Donne Daniels, Dorothy Stengel, Gentry Walsh, Henry Andrews, Homer Jai, James Miles, Jannie Whitsey, Johnny Smoke, Junior Blaylock, Latishia Cherry, Lawrence Pierrott, Lisa Johnson, Marcus Hamlin, Menoris Davis, Michael Harp, Pat E. Johnson, Patricia Williams, Paul Reed, Peggy Corban, Ray Cherry, Reggie Williams, Regina Batiste, Ricky Walsh, Robert Thompson, Roderick Johnson, Roy Seibert, Russell Miles, Sammy Kay, Saul Thompson, Sheila Johnson, Slim, Steven Lee, Susan Williams, Three-Hundred Lbs, Tobar Mayo, Tony Davis, Verrane Tucker, Vincent Smith.

**Format:** 35mm (gedreht auf 16mm), 1:1.37, Schwarzweiß. **Länge:** 83 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Uraufführung:** Mai 1977, UCLA, Los Angeles.

**Kopienherkunft:** Restaurierte 35mm-Kopie von UCLA Film and Television Archive. Sound restoration by Audio Mechanics. ©1977 Charles Burnett. **Weltvertrieb:** Milestone Film & Video, Nadja Tennstedt, 38 George Street, Harrington Park, New Jersey 07640, USA. Tel.: (1-201) 767 3117, Fax: (1-201) 767 3035, email: [info@milestonefilm.com](mailto:info@milestonefilm.com); [Nadjamilefilms@aol.com](mailto:Nadjamilefilms@aol.com)

## **Inhalt**

Schauplatz des Films ist ein afroamerikanisches Ghetto in Watts, einem Stadtteil von Los Angeles, in der Mitte der siebziger Jahre. Im Mittelpunkt der Handlung steht Stan, ein sensibler Träumer, der unter der Belastung, in einem Schlachthaus arbeiten zu müssen, zusehends abstumpft. Von Geldsorgen geplagt, findet er nur ab und zu etwas Erholung in Augenblicken von schlichter Schönheit: wenn er eine Kaffeetasse gegen seine Wange hält und die Wärme spürt; wenn er mit seiner Frau zu Radiomusik tanzt oder seine Tochter im Arm hält. Der Film bietet keine Lösungen, sondern zeigt das Leben, wie es ist – zuweilen schrecklich düster, dann wieder erfüllt von überirdischer Freude und feinem Humor.

## **Nationales Kulturgut**

KILLER OF SHEEP wurde im Laufe eines Jahres an den Wochenenden gedreht. Das Budget betrug weniger als zehntausend Dollar, die zum größten Teil über ein Stipendium der University of California in Los Angeles (UCLA) finanziert wurden. Der Film wurde an den Originalschauplätzen überwiegend mit Amateurdarstellern und mit Handkamera gedreht, der Ton wurde nachsynchronisiert.

1981 erhielt KILLER OF SHEEP den Kritikerpreis bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin, wo der Film im Rahmen des Internationalen Forums des Jungen Films lief. 1990 erklärte ihn die Library of Congress zum nationalen Kulturgut und nahm ihn aufgrund seiner historischen Bedeutung als einen der ersten fünfzig Filme in das National Film Registry auf. Im Jahr 2002 erklärte ihn die National Society of Film Critics zu einem von '100 Essential Films'. Trotz all dieser Auszeichnungen wurde KILLER OF SHEEP aufgrund der teuren Musikrechte der im Film verwandten Songs von Etta James, Paul Robeson, Earth, Wind & Fire und anderen nie in größerem Umfang verliehen.

## **Zur Restaurierungsgeschichte des Films**

KILLER OF SHEEP wurde im Film- und Fernseharchiv der UCLA restauriert. Die Arbeiten wurden von der Ahmanson Foundation in Verbindung mit dem Sundance Institute finanziert. Grundlage der Restaurierung bildeten die originalen 16mm-Schwarzweiß-Negativ-A/B-Rollen, das originale dreispurige 35mm-Tonmasterband und das originale 16mm-Tonmasterband. Die Film Technology Company übertrug den Film auf 35mm. John Polito von Audio Mechanics und Peter Oreckinto von DJ Audio besorgten die Tonrestaurierung und den Transfer auf den neuen Träger. Das Film- und Fernseharchiv der UCLA ist Charles Burnett, dem Stanford Theatre Foundation Film Preservation Center und den YCM Laboratories zu besonderem Dank verpflichtet.

## **Erstaunliche Eindringlichkeit**

Charles Burnett gehört zu jenen afroamerikanischen Filmemachern, die in den siebziger Jahren aus der Filmschule der UCLA hervorgingen. Schon die Thematik von KILLER OF SHEEP, Burnetts Abschlussarbeit, war revolutionär: Der Film zeigte den Alltag afroamerikanischer Arbeiter aus dem Stadtteil Watts in Los Angeles und wendete sich damit bewusst von gängigen Hollywoodthemen ab. KILLER OF SHEEP ist ein unsentimentaler Film von erstaunlicher Eindringlichkeit, dem es gelingt, zugleich naturalistisch und poetisch, witzig und ergreifend zu sein. (...) Der Film war viele Jahre lang kaum zu sehen bzw. nur in schlechten 16mm-Kopien verfügbar.

*Sally Hubbard*

## **Synopsis**

KILLER OF SHEEP examines the black Los Angeles ghetto of Watts in the mid-1970s through the eyes of Stan, a sensitive dreamer who is growing detached and numb from the psychic toll of working at a slaughterhouse. Frustrated by money problems, he finds respite in moments of simple beauty: the warmth of a coffee cup against his cheek, slow dancing with his wife to the radio, holding his daughter. The film offers no solutions; it merely presents life – sometimes hauntingly bleak, sometimes filled with transcendent joy and gentle humor.

## **National treasure**

The film was shot in roughly a year of weekends on a budget of less than \$10,000, most of which was paid for by a grant from UCLA. It was shot on location with a mostly amateur cast, much handheld camera work and post-dubbed sound.

In 1981, KILLER OF SHEEP received the Critic's Award at the Berlin International Film Festival where it was part of the International Forum of New Cinema. In 1990, the Library of Congress declared it a national treasure and placed it among the first 50 films entered in the National Film Registry for its historical significance. In 2002, the National Society of Film Critics also selected the film as one of the 100 Essential Films. Despite these accolades, the film never saw popular distribution due to the expense of the music rights, including songs by Etta James, Paul Robeson and Earth, Wind & Fire on the soundtrack.

## **Preservation history**

KILLER OF SHEEP was preserved at the UCLA Film and Television Archive. This preservation was funded by the Ahmanson Foundation, in association with the Sundance Institute. The film was preserved from the original 16mm B&W negative A and B rolls, the original 35mm three-track master sound mix, and the original 16mm master mix. The Film Technology Company enlarged the film to 35mm. John Polito from Audio Mechanics and Peter Oreckinto from DJ Audio provided sound restoration and transfer services. The UCLA Film and Television Archive gives special thanks to Charles Burnett, the Stanford Theatre Foundation Film Preservation Center, and YCM Laboratories.

## **Astonishing poignancy**

Charles Burnett was one of the LA school of African-American filmmakers that emerged from the UCLA film school in the 1970s. KILLER OF SHEEP, made on a shoestring budget, was his thesis film. The film's subject matter was in itself revolutionary: the daily lives of blue-collar black Americans in the Watts area of Los Angeles were not the usual stuff of Hollywood movies. KILLER OF SHEEP is an unsentimental film of astonishing poignancy that manages to be simultaneously naturalistic and poetic, witty and heartbreaking. (...) The film was almost impossible to see for many years, and was available only on poor quality 16mm prints.

*Sally Hubbard*

### **Fata Morgana in der Wüste**

(...) KILLER OF SHEEP kartierte nicht nur ein physisches, sondern gleichzeitig auch ein soziologisches Gelände – ein South Central, in dem nicht nur Zuhälter, Nutten und Hehler leben, sondern arme Familien, die sich mühsam ihren Lebensunterhalt verdienen und gegen alle Wahrscheinlichkeit auf eine Verbesserung ihrer Lage hoffen. Geschildert wird dies alles anhand verschiedener Episoden aus dem Leben eines Schlachthausarbeiters aus Watts, der nach Kräften versucht, seine Familie zusammenzuhalten, während ihn das Mitgefühl mit den Tieren, die er schlachtet, plagt. Zu impressionistischen Fragmenten aus dem Leben mittelloser Arbeiter ist Paul Robesons Song *What Is America to Me?* zu hören. Was aber KILLER OF SHEEP vor allem unvergesslich macht in seiner Menschlichkeit, die an Renoir denken lässt, sind die Momente der Freude, die Burnett in all der Düsternis entdeckt: Augenblickshaft verwandelt sich ein mit Müll übersätes Gelände durch die Fantasie eines Kindes in einen Spielplatz; ein Mann und eine Frau umarmen sich nach langer Zeit – Szenen wie Fata Morganas in der Wüste.

Wenn man diesen Film heute wiedersieht – bei einer der seltenen Gelegenheiten, wo das möglich ist –, wird einem bewusst, wie viel der amerikanische Film im Allgemeinen und das afroamerikanische Kino im Besonderen dadurch verliert, dass Burnetts Stimme nur selten zu hören ist. (...)

Es gibt allerdings Anzeichen, die hoffen lassen: Während dieser Artikel in Druck geht, sitzt Burnett am Schnitt seines bislang ambitioniertesten Projekts: einer Verfilmung der Geschichte von Sam Nujoma, dem ersten Präsidenten Namibias. Außerdem kündigen die Mitarbeiter von Milestone Film & Video an, dass ihr seit langem verfolgtes Vorhaben, KILLER OF SHEEP und *My Brother's Wedding* auf DVD herauszubringen, bis Ende des Jahres verwirklicht sein wird. Aber es steht nicht zu befürchten, dass sich Burnett auf seinen Lorbeeren ausruhen wird. Wer das glaubt, riskiert, um den Titel seines jüngsten Films über die Geschichte des Blues zu zitiern, sich am Feuer des Teufels zu wärmen.

Scott Foundas, in: *L. A. Weekly*, 19. April 2006

### **Fehlen von Bösartigkeit**

(...) KILLER OF SHEEP erinnert an die episodische Struktur der frühen Filme von John Cassavetes, insbesondere an *Shadows* und sein Meisterwerk *Faces*, an das Schwermütig-Gleichnishaft von Robert Bressons *Au Hasard Balthazar* und an die Menschlichkeit von Jean Renoir. Trotz all dieser Einflüsse ist die triste, aber stolze Vision des afroamerikanischen Lebens im Ghetto ganz allein Burnetts Leistung, von der wiederum David Gordon Greens wunderbarer *George Washington* inspiriert ist

Was KILLER OF SHEEP auszeichnet, ist das Fehlen von Bösartigkeit, obwohl die Unterdrückungsmechanismen der weißen kapitalistischen Gesellschaft gezeigt werden. Musik spielt in dem Film eine wichtige Rolle. Burnetts Musikauswahl unterstreicht häufig das schwere Los der Afroamerikaner, lässt aber zugleich die Hoffnung und Freude in den traurigen Bildern deutlich werden. Hier schmettert also nicht Nina Simone *Black Is The Color Of My True Love's Hair* oder *Strange Fruit*, sondern Dinah Washington singt *Unforgettable* – wovon auch die Schlusseinstellung von kleinen Lämmern unterlegt ist, die zweifellos nicht wissen, welches Schicksal sie erwartet. 1990 wurde KILLER OF SHEEP in das National Film Registry der Library of Film des Congress's

### **Mirages in the desert**

(...) So the geography mapped by KILLER OF SHEEP wasn't merely physical, but sociological – a South-Central inhabited not just by pimps, hookers and OGs, but by poverty-line families eking out meager existences while hoping against hope for change to come. Told as a series of episodes from the life of a Watts slaughterhouse worker struggling to hold his family together, even as his identification with the beasts he slays begins to weigh heavy on him, the film juxtaposes impressionistic fragments from the lives of the working poor against Paul Robeson singing "What Is America to Me?" And yet, what makes KILLER OF SHEEP so unforgettable, so Renoir-like in its humanism, are the scatterings of joy Burnett finds amid the gray gloom: fleeting moments – a junk-strewn lot transformed into a playground by the power of a child's imagination, a husband and wife holding each other in a long-forgotten embrace – that are like mirages in a desert.

To see that film again today – on those rare occasions when one can see it – is to be reminded of just how much American movies in general, and African-American movies in particular, have suffered for not having Burnett as a regular voice at the table. (...)

There are hopeful signs: As this article goes to press, Burnett is in the final editing stages on what may be his most ambitious project to date – a biopic of Sam Nujoma, the first president of Namibia – and the folks at the invaluable Milestone Film & Video confirm that their long-standing project to issue both KILLER OF SHEEP and *My Brother's Wedding* on DVD should reach fruition by year's end. Not that Burnett seems likely to ever rest on his laurels. Such, to borrow the title of his recent film on the history of blues music, would be to risk warming by the devil's fire.

Scott Foundas, *L. A. Weekly*, April 19, 2006

### **Absence of malice**

(...) KILLER OF SHEEP at once recalls the episodic nature of John Cassavetes's earlier works, primarily *Shadows* and his masterpiece *Faces*, the plaintive allegory of Robert Bresson's *Au Hasard Balthazar* and the humanist works of Jean Renoir. Despite these influences, the film's sad yet proud vision of black life in the ghetto is distinctly Burnett's own, and one that would influence David Gordon Green's beautiful *George Washington*.

What distinguishes KILLER OF SHEEP is its absence of malice despite its acknowledgement of the oppressive forces of a white capitalist society. Music plays an important role in the film. But while Burnett's musical choices often address the plight of black people in America, the music is drunk on hope and reinforces the joy of Burnett's sad images. That means you won't hear Nina Simone belting "Black Is the Color of My True Love's Hair" or "Strange Fruit" but Dinah Washington singing "Unforgettable," which plays over the closing image of little lambs no doubt oblivious to their impending doom. In 1990, KILLER OF SHEEP was added to the National Film Registry by the Library of Film

National Film Preservation Board aufgenommen – wahrlich keine kleine Ehre für einen Film, der in den USA nie wirklich zu sehen war.  
*Ed Gonzalez, in: slant magazine, 2003*

### **Verehrung des Lebens**

(...) Die Eröffnungsszene illustriert das Hauptthema des Films: Einem kleinen Jungen wird erklärt, dass zum Überleben kein moralisches Urteil nötig sei, und dass die Kriterien 'richtig' oder 'falsch' nur im engsten Familienkreis Gültigkeit haben. Bei einem sensiblen Kind kann eine solche Erklärung nur Verwirrung auslösen. Man muss erwachsen sein, um bestimmte grundlegende Gefühle aufzugeben.

Die Menschen in meinem Film gehören nicht zur Bourgeoisie; für sie beschränkt sich das Leben auf die physische Ebene. Ihre Bedürfnisse sind einfach und direkt; aufgrund historischer Gründe fehlt es ihnen an Mitteln, vor allem aber an Zeit und Muße, um sich mit etwas anderem als dem Lebenskampf zu beschäftigen. Ihre Vorstellung von Bewegung heißt seitwärts, nicht nach oben.

Trotz der vielen Bilder vom Töten erhält der Film dadurch eine optimistische Note, dass er eine tiefe Verehrung für das Leben zum Ausdruck bringt. Überall sind Kinder zu sehen, die alles mitbekommen.

Die letzten beiden Szenen beruhen auf genau dieser Kombination gegensätzlicher Bilder: Ein junges, verkrüppeltes Mädchen, das schwanger ist, spricht darüber, wie sehr sie sich auf das Baby freut. Das nächste Bild zeigt wiederum das Schlachten von Schafen und steht in starkem Kontrast zur vorangehenden Szene; durch Ironie und Gegenüberstellung soll dieses Gefühl der Verehrung des Lebens verstärkt werden.

Der Schlachthof soll nichts anderes sein als ein schrecklicher Ort, an dem eine Art von Arbeit verrichtet wird, die psychologische Probleme verursacht; dennoch weist er eine gewisse Ähnlichkeit mit der äußeren Welt auf.

Die (reichlich vorhandene) Musik wird der Struktur des Films fast aufgezwungen; eine Menge davon erscheint mir heute fast unnötig. Die Musik sollte als integraler Teil der Geschichte wirksam werden. Abgesehen von den klassischen Stücken dominiert eine musikalische Richtung, wie sie das Leben von Stan, der Hauptperson, beherrscht. Die Musik von William Grant Still und Paul Robeson dient dazu, Stans Grundproblem mit einer allgemeinen Problematik in Verbindung zu bringen, die historische Ursachen hat.

Ursprünglich sollten in dem Film nur Laiendarsteller auftreten. Henry Sanders, der schon in anderen Filmen gespielt hatte, kam im letzten Moment als Ersatz, nachdem der ursprünglich für die Hauptrolle vorgesehene Darsteller nicht rechtzeitig auf Bewährung aus der Haft entlassen werden konnte. Charles Bracy, der sich im Film selbst spielt, ist seither bei der Schauspielerei geblieben und hat inzwischen verschiedene andere Rollen gespielt. Auch Kaycee Moore hat sich dem Schauspiel zugewandt, und meine kleine Nichte Angela wirkte inzwischen ebenfalls in verschiedenen Filmen mit.

*Charles Burnett, im Katalog des Internationalen Forums des Jungen Films, Berlin 1981*

### **Film als ästhetische Einheit**

#### **Interview mit dem Regisseur**

*Frage:* Du hast dein Abschlussexamen an der UCLA gemacht. Was bedeutete für dich das Studium an einer Filmhochschule?

of Congress's National Film Preservation Board – no small feat for a film that never received a proper U.S. release.  
*Ed Gonzalez, in: slant magazine, 2003*

### **A strong reference for life**

(...) The opening scene, the theme of which illustrates the basic problem and its consequence, tells of a little boy being told that surviving is beyond any moral judgement, that right and wrong only extend as far as the family. The consequence of such a notion is that it can cause one to have a confused mental state if one is very sensitive; one has to grow to abandon basic feelings.

These people are not from the bourgeoisie; life is resolved on a physical level. Their needs are simple and direct; however, because of the historical circumstance, they lack the means and especially the time and pastime to engage in anything other than struggle. The idea is not upward but lateral.

The optimistic note, though it appears as a paradox, is that in spite of the image of killing, there is a strong reverence for life. There are kids everywhere underfoot, though they witness everything. The last two scenes draw on this combination of images; a young teenage pregnant girl who is crippled tells of the joy she has of knowing that she is expecting a baby. Then the next image is the killing of sheep which is supposed to create a strong contrast with the previous scene, hoping to emphasize the sense of reference by irony and juxtaposition.

The slaughterhouse does not pretend to be anything beyond what it is, simply a horrid place to work which causes psychological problems, however, because of its nature, it automatically assumes certain similarities to the outside world.

The music (there is a lot of it) is almost forced on the structure of the film; looking back, a lot of it seems unnecessary. It was supposed to act as an integral part of the story; apart from the classical music, the rest of the music was the kind that Stan's, the main character, life was shaped and dominated by. The music of William Grant Still and Paul Robeson was to create by association an extension of Stan's basic problem to a more general one that is an ongoing historical one.

The cast was originally non-actors. Henry Sanders, who has been in other films, was a last-minute replacement after my main character failed to get his parole in time. Charles Bracy, who plays himself, got involved with acting and has since had jobs acting. Kaycee Moore has turned to acting as well. My little niece, Angela, has been involved with several other films.

*Charles Burnett, in: Catalogue of International Forum of New Cinema, Berlin 1981*

### **Film as an aesthetic unit**

#### **Interview with the director**

*Question:* You received your MFA in film from UCLA. What value did going to a film school have for you?

*Charles Burnett:* Grundsätzlich war es eine hilfreiche Erfahrung; das Wichtigste war aber wohl die 'Filmumgebung', in die ich durch die Schule kam. Leider gab es kein großes Angebot an theoretischem Unterricht. Aber ich hatte die Gelegenheit, mir die Werke von Filmemachern aus Ländern der Dritten Welt, aus Afrika, Kuba und Südamerika anzusehen. Die Themen, um die es in den meisten dieser Filme ging, interessierten mich auch im Hinblick auf den Bezirk in Los Angeles, in dem ich selbst lebte. Ich fand, dass wir als Studenten, deren kultureller Hintergrund in der Dritten Welt liegt, unsere Ausbildung ergänzen mussten, indem wir die Kunst unserer eigenen Kultur zur Kenntnis nahmen: unsere Schriftsteller, Dichter, Bühnenaufsteller usw. Da der Film eine Kombination aus sämtlichen Künsten ist, müssen wir diese Künste auch als Inspirationsquellen benutzen.

*Frage:* Alle deine Filme sind Spielfilme. Wie kam es zu dem Entschluss, in diesem Bereich zu arbeiten?

*Ch.B.:* Ich mag auch Dokumentarfilme ... Aber zunächst einmal gibt es so etwas wie regionale Vorlieben: Schwarze Filmemacher in New York arbeiten meist auf dem Gebiet des Dokumentarfilms, weil das dort die vorherrschende filmische Form ist. Hier draußen versuchen wir uns unter dem Einfluss von Hollywood mehr an der Fiktion. Spielfilme erlauben es mir eher, persönliche Aussagen zu machen; Stimmung und Tonart eines Spielfilms unterliegen mehr meiner Kontrolle als bei einem Dokumentarfilm – was allerdings auch die Gefahr der Manipulation in sich birgt, der man sich bewusst sein sollte.

*Frage:* Was meinst du damit?

*Ch.B.:* Wenn man zum Beispiel einen Spielfilm analysiert, sollte man etwas von der politischen, sozialen und persönlichen Philosophie des Filmemachers wissen, um zu begreifen, von wo der Film als ästhetische Einheit und soziale Aussage herkommt. Wenn man diese unterschiedlichen Aspekte des Films betrachtet, kann man zu einem guten Spielfilm eine persönliche und emotionale Beziehung entwickeln. Das Geschichtenerzählen ist so alt wie die menschliche Wahrnehmung, und wenn eine Geschichte gut erzählt ist, spricht sie aller Voraussicht nach auch die Zuschauer an.

*Frage:* So wie Stan, die Hauptperson in KILLER OF SHEEP?

*Ch.B.:* Ja, Stan ist in mehrfacher Hinsicht ein in unserer Gesellschaft ziemlich häufig vertretener Charakter ... ein sehr sensibler Mensch, der aber in einem Beruf arbeitet, der zu dieser Sensibilität in Widerspruch steht.

*Frage:* Ich konnte Stans Entfremdung förmlich spüren.

*Ch.B.:* Die Idee zu dem Film entstand aus der Erkenntnis heraus, wie wenige Entscheidungsmöglichkeiten ein Mann in Stans Stellung hat. Um zu überleben, muss man oft widersprüchliche Dinge tun. In der ersten Szene des Films erzählt der Vater dem Sohn, er müsse seinen Bruder verteidigen, egal, ob er recht oder unrecht hat. Das Thema begegnet einem also schon in sehr jungen Jahren. Die Folgen zeigen sich auf verschiedene Weise.

*Frage:* Ich konnte mir Stans Untätigkeit, nachdem er den Motor seines Autos verloren hat, nicht erklären. Du verstärkst das noch, indem du die Szene, in der der Motor die Treppe hinuntergetragen wird, in Echtzeit drehst. Würde ein vernünftiger Mensch auf einen solchen Verlust so reagieren?

*Ch.B.:* Du musst berücksichtigen, dass diese Menschen ein sehr intensives Leben führen. Das ist nichts Irrationales, das gibt es sehr häufig. Dieser Mann muss hart arbeiten, um für seine Familie zu sorgen. Er hat keine Gefühle mehr für seine Familie, nur noch für seine Tochter.

*Charles Burnett:* Well, it helped, but once you get in school, it was the "film environment" that was the positive thing for me. There were not many theoretical classes, unfortunately. However, I did get a chance to screen the works of Third World filmmakers from Africa, Cuba and South America. The issues addressed in most of these films were relevant to my own community right here in Los Angeles. Also, we as Third World students had to supplement our education by reading works from our own culture – our writers, poets, playwrights, etc. Since film is really a combination of all arts... we must draw on these arts as sources of inspiration.

*Question:* All of your films are in the fictional mode. Why did you choose to work in this style?

*Ch.B.:* I love documentary films as well... There is, first of all, the regional preference. Black filmmakers in New York work in documentary because it is the dominant cinematic form there. Out here, with the influence of Hollywood, we try more fictional works. Fictional films do allow me to make more personal statements. The choices that are made about the mood and tone of a work are more controlled. This does lend itself to manipulation and we should be aware of this.

*Question:* What do you mean?

*Ch.B.:* For instance, in analyzing a fictional film, one should understand something about the filmmaker's political, social, and personal philosophy in order to realize where the film, as an aesthetic unit and social statement, is coming from. Then, comprehending the various elements in the story, a good fictional film allows one to deal with it on a personal and emotional level. Basically, storytelling is as old as human comprehension, and if a particular story is told well, it will probably touch off a human chord in the viewer.

*Question:* Like Stan, the central character in KILLER OF SHEEP?

*Ch.B.:* Yes, Stan is, in many respects, a character that is common in our community... a very sensitive man, employed in a job that conflicts with his own sensibilities and which he internalizes.

*Question:* I certainly felt a sense of Stan's alienation.

*Ch.B.:* Well, the idea for the film came from observation, seeing the limited choices that affect a person in Stan's position. In order to survive, you have to do conflicting things. The first scene in the film has the father telling the son he must defend his brother... it doesn't matter whether it's right or wrong. So, it really starts at an early age. The consequences manifest themselves in many ways.

*Question:* But I found Stan's activity after losing his car engine unexplainable. You really emphasize this by using "real time" when they are taking the engine down the steps. Would a rational person react to a loss like that?

*Ch.B.:* You have to remember these are very intense lives. It's life on a permanent level. It could go either way. It's not an irrational thing because I see it so often. This man works to support his family and he works hard. He just

Es gibt um uns herum viele solche Menschen, auch wenn weder in den Zeitungen noch im Fernsehen über sie berichtet wird. Trotzdem sind sie da.

*Frage:* Stans Trägheit wirkt durch den Trubel in seinem Viertel noch stärker – überall sind dort Kinder. Die Atmosphäre dieses Ortes kann man sich für jede beliebige schwarze Community an der Ostküste vorstellen. Der Stil, in dem diese Atmosphäre dargestellt ist, ähnelt den italienischen Nachkriegsfilmen – die gleichen Elemente, dokumentarfilmähnliche Aufnahmetechnik, Einsatz von Laiendarstellern usw.

*Ch.B.:* Ich habe in einer Umgebung gedreht, die zu meinem Lebensumfeld gehört. Dort geschieht alles! Laiendarsteller sind besonders fähig dazu, Spontaneität zu vermitteln. Man muss sie nur in eine Situation bringen, in der sie an das glauben, was sie tun, dann vergessen sie die Kamera. Im Grunde muss man sie ihr Leben nachspielen lassen. Wenn sie sich und das Stadtviertel erst einmal wahrnehmen, kann man die Dinge in eine Perspektive rücken ... und Verbindungen zu ähnlichen Situationen schaffen.

*Interview: Oliver Franklin, in: Black Films and Film Makers, Programmbroschüre, Philadelphia 1979*

### Biofilmografie

**Charles Burnett** wurde am 13. April 1944 in Vicksburg, Mississippi, geboren. Als Kind zog er mit seiner Familie in den Stadtteil Watts von Los Angeles. Burnett absolvierte zunächst eine Elektrikerlehre, bevor er ein Filmstudium aufnahm. Während der Vorbereitung auf seinen Masterabschluss an der UCLA wurde er von einem seiner Lehrer, dem englischen Dokumentarfilmer Basil Wright, stark beeinflusst. Als weitere prägende Eindrücke nennt Burnett Jean Renoir, Satyajit Ray und Sidney Lumet (*The Pawnbroker*).

An der Filmschule der UCLA kam Burnett mit Kommilitonen wie Julie Dash, Haile Gerima, Larry Clark und Walter Gordon in Kontakt. An der Schule herrschte, so Burnett, eine „Anti-Hollywood“-Haltung, die „anarchistisch getönt“ war: „Man musste etwas Relevantes oder etwas sehr gut Gemachtes, Originelles hervorbringen“. Clyde Taylor von der New York University bezeichnete diese Gruppe radikaler afro-amerikanischer Filmemacher später als die „LA-Rebellion“ – allerdings bezeichnete sich keiner der Filmemacher selbst als Rebellen. Später war im Allgemeinen von der „LA-Schule“ die Rede. Keiner der dazu gehörenden Filmemacher erklärte sich explizit zum Teil einer ‚Bewegung‘, aber es herrschte in dieser Gruppe ein kameradschaftlicher Geist; man tauschte Ideen aus und arbeitete eng zusammen. Burnett war der Kameramann in Gerimas *Bush Mama* (1979), bei Dashes *Illusions* (1982) war er Produktionsleiter, Kameramann und besorgte den Schnitt; für Billy Woodburys *Bless Their Little Hearts* (1984) schrieb er das Drehbuch.

### Filme / Films

1969: *Several Friends* (Kurzfilm/short film). 1973: *The Horse* (Kurzfilm/short film). 1977: *Killer of Sheep*. 1984: *My Brother's Wedding*. 1990: *To Sleep with Anger*. 1991: *America Becoming* (TV). 1994: *The Glass Shield*. 1995: *When It Rains* (Kurzfilm / short film). 1996: *Nightjohn* (TV). 1997: *The Final Insult* (TV). 1998: *Dr. Endesha Ida Mae Holland* (Kurzfilm / short film). *The Wedding* (TV). 1999: *The Annihilation of Fish. Selma, Lord, Selma* (TV). 1999: *Olivia's Story* (Kurzfilm / short film). 2000: *Finding Buck McHenry* (TV). 2003: *Nat Turner: A Troublesome Property. Warming by the Devils Fire*. In Produktion: *Nujoma: Where Others Wavered*.

doesn't have anything left over emotionally for his family, except his daughter. There are a lot of people around like that. They never make the newspapers or TV as a character, but they are there.

*Question:* Stan's inertia is heightened by all of the activity in the community – children are everywhere. It could have been any Black community on the East Coast. The style was similar to Italian films after the war – the same elements, shooting almost documentary style, using non-actors, etc.  
*Ch.B.:* I used the environment that I see, which is the environment of the film. There is where it's happening! Non-actors can give you spontaneity. All you have to do is get them in a situation where they believe in what they are doing and they become oblivious to the camera. Basically, you have them re-enact their lives. And once they see themselves and the community, things can be put in perspective... and connections can be made with similar situations and struggles.

*Interview: Oliver Franklin, Black Films and Film Makers, Program brochure, Philadelphia 1979*

### Biofilmography

**Charles Burnett** was born in Vicksburg, Mississippi on April 13, 1944. He moved with his family to the Watts area of Los Angeles at an early age. He first studied as an electrician but soon became bored with the idea of making this his career and went to film school. While earning his Master of Fine Arts at UCLA, he was greatly influenced by one of his professors, English documentarian Basil Wright. Burnett also cites Jean Renoir, Satyajit Ray, and Sidney Lumet (*The Pawnbroker*) as important influences.

Working alongside Julie Dash, Haile Gerima, Larry Clark, and Walter Gordon, Burnett described the UCLA film school as an "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." Although none of them described themselves as such, Clyde Taylor of New York University would later label this group of radical black film contemporaries the "LA Rebellion." Later articles called the group the "LA School." Although there was no conscious impetus among any of the filmmakers to expressly declare themselves part of a "movement," there was a lot of comradery and exchange of ideas and labor between the filmmakers. Burnett was the cinematographer for Gerima's *Bush Mama* (1979), worked crew and camera and edited Dash's *Illusions* (1982) and was screenwriter for Billy Woodbury's *Bless Their Little Hearts* (1984).