

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

4

SPANISH EARTH

Land	USA 1937
Produktion	Contemporary Historians Inc., New York
Regie und Szenarium	Joris Ivens
Kommentar und Sprecher	Ernest Hemingway
Kamera	John Ferno, Joris Ivens
Schnitt	Helen van Dongen
Musik	Marc Blitzstein, Virgil Thompson
Uraufführung	19. Juli 1937, Hollywood
Format	35 mm, schwarz/weiß
Länge	58 Minuten

Selbstzeugnisse der an SPANISH EARTH Beteiligten

Ernest Hemingway

Nachher, wenn alles vorbei ist, hast du den Film. Du siehst ihn auf der Leinwand; du hörst die Geräusche und die Musik und deine eigene Stimme, die du niemals vorher gehört hast, kommt zu dir und sagt dir Dinge, die du in der Dunkelheit der Vorführung oder in einem heißen Hotelzimmer auf Papierstücke gekritzelt hast. Aber was du als Handlung auf der Leinwand siehst, ist nicht das, an was du dich erinnerst. Die erste Sache, an die du dich erinnerst, ist, wie kalt es war; wie früh du morgens aufstandest; wie du immer so müde warst, daß du jederzeit schlafen konntest; wie schwer es war, Benzin zu bekommen, und wie wir immer hungrig waren. Es war auch sehr verworren, und wir hatten einen feigen Kraftfahrer. Nichts von dem ist auf der Leinwand zu sehen, ausgenommen die Kälte, wenn du den Atem der Männer in der Luft im Film siehst.

Woran ich mich wirklich am klarsten erinnere, über den kalten Teil des Films hinaus, ist, daß ich immer in den Taschen meines Jacketts rohe Zwiebeln hatte und sie aß, wenn ich hungrig war, sehr zum Widerwillen von Joris Ivens und John Ferno. Ungeachtet der Tatsache, wie hungrig sie selbst waren, wollten sie nicht rohe spanische Zwiebeln essen. Das hängt damit zusammen, daß sie Holländer waren. Aber sie tranken immer aus der großen, flachen, versilberten Whiskyflasche, die stets um 4 Uhr nachmittags leer war.

(...)

Nach dem kalten Teil des Films erinnere ich mich an den heißen Teil sehr gut. In diesem Teil kannst du mit den Kameras laufen, schwitzen und in den Geländeerhebungen der nackten Berge arbeiten. Da war Staub in deiner Nase und Staub in deinem Haar und in deinen Augen. Du hattest das große Verlangen nach Wasser, den wirklich trockenen Mund, den dir nur eine Schlacht gibt. Wenn du ein wenig vom Krieg gesehen hast, als du jung warst, wußtest du, daß Ivens und Ferne getötet würden, wenn sie so weitermachen, weil sie zu viele Möglichkeiten wahrnahmen. Und dein moralisches Problem war, dir immer klarzuwerden, wie weit du sie zurückhieltest aus Notwendigkeit und richtiger Vorsicht, gegründet auf Erfahrung, und wie weit es nur die weniger hübsche Vorsicht des gebrannten Affen war, der die heiße Suppe fürchtet. Jener Teil des Films, an den ich mich erinnere, war voller Schweiß und Durst und voller Staub; und in dem Film, so glaube ich, ist davon ein wenig zu sehen.

Aus: Ernest Hemingway, *The Heat and the Cold*, in *Verve*, 1937

Aus einem Interview

– Immerhin, wir kannten jene Soldaten, die Sie hier bei einem Infanterievormarsch sehen. Von 2500 fielen 850 in der Schlacht. Wir haben versucht, den Krieg so zu zeigen, wie er ist. Es gibt keine heroischen Bajonettangriffe im Krieg. Er ist eine grimmige Sache, und die Mienen, die Sie auf den Gesichtern der vorrückenden Truppen sehen, sind die Gesichtsausdrücke von Männern, die wissen, daß sie dem Tod ins Antlitz sehen.

– Wie bekamen Sie die Filmszenen?

– Joris und John taten das meiste. Ich trug nur die Apparate.

– Ja, wie bekamen Sie aber die echten Kriegsaufnahmen?

– Wir folgten den Tanks während des Vormarsches und fotografierten Soldaten, als sie in Gruppen von sechs Mann vorrückten – Gruppen, die fünf, dann vier, dann drei wurden – Gruppen, die manchmal aufgegeben wurden. Wir wollten den modernen Krieg fotografieren und versuchten dabei, so unpersönlich wie unparteiische Nachrichten zu sein.

– Unterstützte Sie die republikanische Regierung in irgendeiner Weise?

– Sie ließ uns mit unseren Kameras gehen, wohin wir wollten. Sie war zu sehr mit anderen Dingen beschäftigt, als sich mit uns abzugeben. Unsere einzige Schwierigkeit war, Benzin für unseren Wagen zu bekommen. In Spanien ist ein ungeheurer Mangel an Benzin. Ich kümmerte mich bis zur Ankunft von Sidney Franklin darum, dann nahm er sich der Sache an. Er war eine unschätzbare Hilfe, weil er fließend Spanisch spricht.

– Hatten Sie irgendwelche Schwierigkeiten, den Film aus dem Lande zu bringen?

– Keinerlei. Die Behörden haben ihn nicht einmal gesehen. Wir packten das unentwickelte Negativ in einen Koffer, flogen damit nach Toulouse und fuhren dann nach Amerika.

Diese Kameras umgehängt, drang ich bis zu den Stellen vor, zu denen ich auf üblichem Wege niemals gelangt wäre. So konnte ich den Krieg in Aktion sehen und nicht von amtlichen Presseinformationen, die schon zwei Tage alt waren.

Aus *Coast News*, New York, 14. August 1937

Joris Ivens

Ich bin ebenso stolz auf den Schnitt von *THE SPANISH EARTH* wie von *Neue Erde*. Bei der Arbeit an meinem spanischen Film begann ich für mich verschiedene Ebenen des Schnitts herauszuarbeiten – ich fand drei.

Die erste Ebene ist das einfache visuelle Schneiden, wie z.B. im Mittelteil von *Neue Erde*, wo die Kontinuität auf dem direkten visuellen Eindruck von aufeinanderfolgenden Aufnahmen beruht. Der glatte Übergang von einer Bewegung zur anderen und die berechnete Regelmäßigkeit des Schwungs täuschen den Zuschauer über die tatsächliche Anzahl verschiedener Aufnahmen hinweg. Ich habe oftmals Leute gebeten, die Anzahl der verschiedenen Einstellungen zu erraten. Ich habe Leute gebeten, die Anzahl von Einstellungen in der Rolle zwei von *Neue Erde* zu erraten und habe Antworten erhalten, die zwischen 15 und 200 schwanken. Tatsächlich waren es etwa 125. Der scharfe visuelle Eindruck der ganzen Handlung wird durch diese Methode des Schneidens deutlicher als irgendwelche einzelnen Aufnahmen oder Details.

Bei der zweiten Ebene des Schneidens verbreitert sich dieses beschränkte sinnliche Ziel, um außer rein physiologischen Wirkungen auch psychologische Faktoren zu umfassen. Der Schnitt der Szenen von Julians Heimkehr zielt auf eine allgemeine gefühlsmäßige Wä-

me hin, weniger auf einen Punkt der Handlung, der isoliert und identifiziert werden könnte. Man hört den heimkehrenden Soldaten zwar nicht seine Eltern begrüßen, aber die ganze Szene ist von einem glücklichen Chor untermalt, wobei die Nahaufnahmen der Gesichter von Vater, Mutter und Bruder innerhalb des Musikeffekts beinahe als kurze Solostelle verwendet werden. Marc, Helen und ich mußten diese Nahaufnahmen zu den Phasen des Gesangs und in Beziehung zur Bewegung, die man bei den Zuschauern für diese Leute, Mutter, Großmutter etc. zu erwecken hoffte, genau ermes- sen. Die Anwendung solcher verschiedenartiger Elemente wie Farbe und Technik bei der Bestimmung des endgültigen Schnitts ist außerordentlich typisch für die Methodik eines Dokumentarfilms.

Die dritte Ebene ist höher, wenn man die gefühlsmäßige Zielset- zung bis zu dem persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Gesichtspunkt des Cutters steigert. Dies könnte man als einfühlen- des Schneiden bezeichnen, indem man den Zuschauer mit gefühl- mäßigen Mitteln von einer Stufe der ideellen Entwicklung zur an- deren bringt. In den vierzehn Einstellungen, die den Mittelpunkt der Szenenfolge vom Bombardement des Dorfes bilden, verfolgt der Schnitt geradlinig das Ziel einer gefühlsmäßigen Idee: die erste Spannung vor dem Bombardement, die Bedrohung, die Furcht, die Explosion, die Zerstörung, der Schrecken des Nichtwissens um die Vorgänge, das panikartige Auf- und Ablaufen der Frauen, der Beginn von Handlungen, die Suche nach den Opfern, das bißchen Seligkeit eines Säuglings, dann wieder der schauerhafte Anblick von Leichen und die Verfluchung des Feindes, wobei all dies in neues Leben mündet, die Vorbereitung eines Gegenangriffes und dann den Gegenangriff selbst. Diese 14 Einstellungen könnte man auch für andere Zwecke zusammenstellen, meiner Meinung nach weniger wichtige Zwecke. Ein Cutter, dessen Absicht nur darin besteht, Informationen zu geben, sagen wir innerhalb einer Wochen- schau, würde viele dieser Szenen auslassen. Ein mehr sentimentaler Cutter würde mehr Gewicht auf die Szenen mit den Toten legen und sich mit einem allgemeinen Verdammungseffekt zufrieden ge- ben, wobei er länger bei den Szenen über Verbrechen verweilen würde. Wir untermalten unsere Methode mit einer interessanten Geräuschauflösung, wobei das unmenschliche Geräusch der Bom- benflugzeuge in die menschlichen Klänge eines Chors übergeht. Es gibt sogar eine kurze Stelle völligen Schweigens, und zwar vor dem Getöse des letzten Flugzeugs. Dies ist das letzte Geräusch, das über die Szene mit einem unversehrten Säugling in menschliche Laute überblendet wird.

Diese dritte Form oder Methode entspringt in der Hauptsache dem Verlangen, die Beziehungen zwischen wirklichen Dingen zu vertie- fen, zu zeigen, was unter der Oberfläche lebt. Dies ist eine Zielset- zung, die sich von dem Schnitt der Wochenschauen oder in den Stu- dios unterscheidet. (...)

Die verschiedenen Probleme des Kommentars zu THE SPANISH EARTH waren durchweg völlig neue Probleme für mich. Am Be- ginn kamen Hemingway und ich überein, daß der Kommentar auf das absolute Minimum zusammengeschnitten werden sollte. Der Film sollte für sich selbst sprechen, neue Szenen sollten mit weni- gen Worten als eine Art Sprungbrett versehen werden, so daß der Film seine Aussage selbst machen konnte. Wie zum Beispiel in der Szene des bombardierten Dorfes, wenn folgende wenige Worte vor der Explosion vom Kommentator gesprochen werden: "Früher kam der Tod nur zu den Alten und Kranken, aber heute kommt er zu allen Menschen in diesem Dorfe. Hoch am Himmel kommt er silber- glänzend zu allen Menschen, die keinen Zufluchtsort, kein Versteck haben." Dann hörte man dreimal den Schrei 'Aviacion!' (eine kom- mandierende Stimme), 'Aviacion!' (eine weniger ruhige Stimme); und dann eine schrille Kinderstimme mit dem Schrei 'Aviacion!'. Ich hatte versucht, bei den visuellen Aspekten des Films so voll- ständig zu arbeiten wie nur möglich, wobei die Hauptaufgabe des Kommentators darin bestand, kleine hinweisende Pfeile an die Hauptpunkte des Films zu setzen. Diese Pfeile mußten sehr sorg- fältig gewählt werden. Der Kommentator mußte Dinge sagen, die wir bereits wußten, so daß jede Übertreibung vermieden werden konnte. Um allen erwarteten Beschuldigungen kommunistischer Propaganda die Spitze abzuberechen, mußte Hemingway jede Sorg- falt walten lassen, tendenziöses Material zu vermeiden und an Stel- le dessen eine Grundlage zu finden, von der der Zuschauer angeregt wurde, seine eigenen Schlußfolgerungen zu ziehen. (...)

Als wir daran gingen, diesen Kommentar auf Tonband aufzuneh- men, tauchten neue Probleme auf. Wir ersuchten Orson Welles, den Kommentar zu lesen, und es schien uns gelungen; aber es gab irgend etwas in der Qualität seiner Stimme, das eine Kluft zwischen dem Kommentar einerseits und dem Film, Spanien und der Aktualität andererseits, schuf. Möglicherweise konnte sich die Stimme von Orson Welles die unmittelbar von den wortreichen, abgerundeten Sätzen eines Marlowe und Shakespeare kam, nicht zur notwendi- gen Umstellung der knappen Sätze Hemingways entschließen. Jed- denfalls, als ich den Film nach Hollywood brachte, fühlten die an- deren Mitarbeiter unter den Contemporary Historians – Shumlin, Lillian Hellman und Dorothy Parker – sofort, was der Fehler war, und schlugen vor, daß Hemingway selbst den Versuch machen sollte, den Kommentar zu lesen. Dies war ein richtiger Entschluß. Während der Aufnahme klang der Kommentar wie der eines fein- fühligen Reporters, der selbst dabei gewesen war und begierig ist, darüber zu berichten, ein Gefühl, das keine andere Stimme vermit- teln konnte. Das Fehlen der Glätte eines berufsmäßigen Kommen- tators ermöglichte es dem Zuschauer, mit aller Intensität dem Er- leben auf der Filmleinwand Glauben zu schenken. Dieser aufrich- tige, unmittelbare Kommentar, von einem nichtberufsmäßigen Sprecher mit einfachen Worten vorgetragen, hat seither auch auf andere amerikanische und englische Kommentare für Dokumentar- filme einen starken Einfluß ausgeübt, wie zum Beispiel auf die von Quentin Reynolds verfaßten und gesprochenen Texte.

Joris Ivens aus: Filme contra Faschismus Berlin (DDR) 1965, S.25 ff.

Ernest Hemingway

Kommentartext zu SPANISH EARTH

Diese spanische Erde ist trocken und hart. Und die Gesichter der Männer, die diese Erde bearbeiten, sind hart und ausgetrocknet von der Sonne.

Dies wertlose Land wird mit Wasser viel hergeben. Fünfzig Jahre lang wollten wir es bewässern, aber sie ließen uns nicht. Jetzt bringen wir ihm Wasser, damit es Nahrung gibt für die Verteidiger von Madrid.

Das Dorf Fuente Duena. Hier leben fünfzehnhundert Leute, die den Boden bestellen zum Nutzen aller.

Es ist gutes Brot. Es trägt den Stempel der Gewerkschaft. Aber es reicht nur für das Dorf. Bewässert, könnten die öden Felder des Dorfes zehnmal mehr Brotgetreide, Kartoffeln, Wein und Öl her- geben, für Madrid.

Das Dorf liegt am Tajo-Fluß und an der Hauptstraße, der Lebens- ader zwischen Valencia und Madrid. Alle Nahrung für Madrid kommt über diese Straße. Um den Krieg zu gewinnen, müssen die Truppen der Rebellen diese Straße abschneiden.

Sie planen die Bewässerung der trockenen Felder.

Sie gehen los, um den Graben zu ziehen.

Dies ist das wahre Gesicht von Männern, die in den Kampf gehen. Es ist anders als fast jedes Gesicht, das man kennt.

Der Mensch kann angesichts des Todes vor der Kamera nicht Theater spielen.

Die Dorfbewohner von Fuente Duena hören diesen Lärm und sagen: unsere Waffen.

Die Front bewegt sich nach Norden, in Richtung auf Madrid.

Dies waren die Türen von Häusern, die jetzt leer sind. Die, welche die Bombardements überlebten, bringen sie zur Befestigung in die neuen Schützengräben.

Wenn man kämpft, um sein Land zu verteidigen, wird der Krieg allmählich fast zum gewohnten Leben. Man ißt, man trinkt, man schläft und liest die Zeitung.

Der Lautsprecher der Volksarmee. Er hat eine Reichweite von zwei Kilometern.

Als diese Männer vor drei Monaten an die Front rückten, hielten viele von ihnen ein Gewehr zum ersten Mal. Manche verstanden

nicht einmal zu laden. Jetzt lehren sie die neuen Rekruten, ein Gewehr zu zerlegen und wieder zusammenzusetzen.

Dies ist ein Frontkeil, nach Madrid hineingetrieben, als der Feind die Universitätsstadt nahm. Nach wiederholten Gegenangriffen sind sie immer noch in der Casa de Velasquez, dem Palast mit den zwei spitzen Türmen auf der Linken, und dem zerstörten Krankenhaus.

Der bärtige Mann ist der Kommandeur Martinez de Aragon. Vor dem Krieg war er Rechtsanwalt. Er war ein tapferer und geschickter Kommandeur und er fiel beim Angriff auf die Casa del campo, an dem Tag, als wir dort den Kampf filmten.

Rebellen versuchen, die belagerte Klinik zu entsetzen.

Julian, ein Junge aus dem Dorf, schreibt nach Hause: "Papa, in drei Tagen werde ich da sein. Sag es unserer Mutter."

Die Truppen werden zusammengerufen. Die Kompanie wählt Delegierte für das große Treffen, bei dem die Übernahme der Regimenter in die neuen Brigaden der Volksarmee gefeiert werden soll.

Die geballte Faust des republikanischen Spaniens.

Enrique Lister, ein Steinmetz aus Galizien. In sechs Monaten des Kampfes stieg er vom einfachen Soldaten bis zum Kommandeur einer Division auf. Er ist einer der glänzendsten jungen Soldaten der republikanischen Armee.

Carlos, einer der ersten Kommandeure des fünften Regiments. Er spricht von der Armee des Volkes, von ihrem Kampf für die spanische Demokratie und für die Regierung, die das Volk selbst gewählt hat. "Im gemeinsamen Kampf werden wir ein neues, starkes Spanien gewinnen."

Jose Diaz. Er arbeitete früher 12 Stunden am Tag als Schriftsetzer, bevor er Mitglied des spanischen Parlaments wurde.

Gustav Regler, einer der guten Schriftsteller Deutschlands, der nach Spanien kam, um für seine Ideale zu kämpfen. Er wurde im Juni schwer verwundet. Regler lobt die Einheit der Volksarmee. Die Verteidigung von Madrid wird immer ein Beispiel für Loyalität und Mut sein.

Hier spricht die berühmteste Frau des heutigen Spaniens. Man nennt sie "La Passionaria". Sie spricht vom neuen Spanien, einer disziplinierten und tapferen Nation, einer neuen Nation, die geschmiedet wurde von der Disziplin ihrer Soldaten und der ausdauernden Tapferkeit ihrer Frauen.

Der Lautsprecher spricht zu den Rebellen.

In den Kellern jenes zerstörten Gebäudes lebt der Feind: Mauren sind es und Guardia Civil. Es sind tapfere Truppen, oder sie würden nicht aushalten, auch nachdem ihre Lage aussichtslos geworden ist. Aber es sind Berufssoldaten, sie kämpfen gegen ein Volk in Waffen, sie versuchen, den Willen der Militärs dem Willen des Volkes aufzuzwingen. Und das Volk haßt sie.

Dieses Bataillon geht in Urlaub. Und Julian, der bei ihnen ist, erhält drei Tage Urlaub in seinem Dorf.

Herzog Albas Palast ist durch die Bombardierung der Rebellen zerstört worden. Schätze spanischer Kunst werden von Milizleuten der Regierung sorgfältig gerettet.

Durch seine Lage ist Madrid eine natürliche Festung. Und jeden Tag machen die Leute die Befestigungen unangreifbarer.

Den ganzen Tag steht man Schlange, um etwas zum Abendessen zu kaufen. Manchmal sind die Vorräte erschöpft, bevor man zur Tür gelangt. Manchmal schlägt eine Granate in der Nähe ein, und zu Hause warten und warten sie, und niemand bringt etwas zum Abendbrot. Der Feind kann die Stadt nicht betreten, deshalb sucht er sie zu zerstören.

Dieser Mann hatte nichts mit dem Krieg zu tun. Ein Buchhalter auf dem Weg in sein Büro um acht Uhr morgens.

So bringen sie nun den Buchhalter fort, aber nicht in sein Büro und nicht nach Haus.

Die Regierung drängt alle Zivilisten, Madrid zu verlassen.

Aber wohin sollen wir gehen? Wo können wir leben? Wovon sollen wir leben?

Ich gehe nicht, ich bin zu alt. Aber wir müssen die Kinder von der Straße fernhalten, außer wenn es Schlange zu stehen gilt.

Die Bombenangriffe beschleunigen die Rekrutierung. Jedes sinnlose Töten empört das Volk. Männer aus jedem Geschäftszweig, aus allen Berufen und Gewerben melden sich für die republikanische Armee.

Der Präsident der Spanischen Republik, Manuel Azana, in Valencia. (Im Dorf sprechen sie über den Bewässerungsplan, der schnellstens verwirklicht werden muß für die Verteidigung von Madrid. Das Pumpwerk haben sie schon. Der Zement ist eingetroffen. Heute fangen sie an, das Pumpenhaus zu bauen.)

Julian hat einen leeren Lastwagen gefunden und kommt früher nach Hause, als er dachte.

Julian exerziert mit den Dorfjungen, wenn sie am Abend von den Feldern heimkommen.

In Madrid ist ein zukünftiger Stoßtrupp aus Stierkämpfern, Fußballspielern und Athleten beim Exerzieren.

Sie sagen das alte Lebewohl. Es klingt gleich in jeder Sprache. Sie sagt, sie wird warten, er sagt, er wird zurückkommen. Er weiß, daß sie warten wird; aber wozu, denn er weiß, wie stark der Beschuß sein wird. Niemand weiß, ob er zurückkommt. "Paß auf das Kind auf", sagt er. "Das will ich", sagt sie, und weiß, daß sie es nicht kann. Sie wissen beide, wenn man auf Lastwagen hinausfährt, dann geht es in eine Schlacht.

Der Tod kommt jeden Morgen zu diesen Menschen in die Stadt, geschickt von den Rebellen aus den Hügeln, die zwei Meilen entfernt sind.

Der Tod riecht nach beißendem, hochexplosivem Rauch und nach versengtem Granit.

Warum bleiben sie hier? Sie bleiben, weil dies ihre Stadt ist. Hier sind ihre Häuser. Hier ist ihre Arbeit. Hier ist ihr Kampf. Der Kampf, als Menschen leben zu dürfen.

Jungen suchen nach Granatsplittern, so wie sie einmal Hagelsteine sammelten. Früher kam der Tod, wenn man alt und krank war. Heute kommt er zum ganzen Dorf. Hoch am Himmel und silberglänzend kommt er zu allen, die nirgendwo hinlaufen, sich nirgendwo verstecken können.

Ein Regierungs-Jagdflugzeug schoß eine Junkersmaschine ab.

(Könnt ihr deutsch lesen? Diese Toten kamen aus einem anderen Land. Mein Vertrag lautete: Arbeit in Abessinien, sagt ein Gefangener. Von den Toten bekamen wir keine Auskunft. Aber alle Briefe, die wir lasen, waren traurig. Die Italiener hatten in dieser einen Schlacht von Guadajajara mehr Verluste an Toten, Verwundeten und Vermißten als im ganzen Abessinien-Krieg.)

Wieder greifen die Rebellen die Straße Madrid-Valencia an. Sie haben den Jarama-Fluß überschritten und versuchten, die Arganda-Brücke zu nehmen. Truppen werden von Norden zum Gegenangriff geworfen.

Das Dorf arbeitet, damit Wasser kommt.

Sie erreichen die Straße nach Valencia.

Infanterie im Angriff. Kameras brauchen Glück, um hierherzukommen. Die langsame, schwerbeladene, undramatische Bewegung nach vorn. Die Männer in gestaffelten Kolonnen zu sechs. In dieser letzten Einsamkeit der Berührung mit dem Feind. Denn jeder weiß, daß es nur ihn selbst und fünf andere Männer gibt. Und vor ihm liegt das ganz große Unbekannte.

Das ist der Augenblick, zu dem alle übrigen Momente des Kriegs hinführen. Wenn sechs Männer vorwärtsgehen in den Tod, wenn sie über die Strecke Land gehen und durch ihre Gegenwart beweisen: diese Erde gehört uns.

Der Gegenangriff war erfolgreich, die Straße ist frei. Sechs Männer waren fünf, dann waren vier, drei. Diese drei hielten Stand,

gruben sich ein und hielten die Stellung zusammen mit all den anderen viere und dreien und zweien, die als Sechse begannen. Die Brücke gehört uns. Die Straße ist gerettet.

Die Männer, die nie vorher gekämpft hatten, die nicht an Waffen ausgebildet waren, die nur Arbeit und Brot wollten, kämpfen weiter.

Nach der Kopie des Films. Die mit () bezeichneten Absätze finden sich in Hans Wegner, *Joris Ivens*, Berlin 1965, dagegen nicht in der vorliegenden Kopie.

Jay Leyda und Sidney Meyers über SPANISH EARTH

Im Juli 1936, als der spanische Bürgerkrieg aufflammte, fühlte sich Ivens dazu gezwungen, seine amerikanischen Vorhaben zugunsten einer Darstellung der Probleme des Krieges für ein amerikanisches Publikum aufzugeben. In New York organisierten sich Ivens, Lillian Hellman, John Dos Passos, Archibald MacLeish und Ernest Hemingway in einer Produktionsgemeinschaft, die unter dem Namen *Contemporary Historians* (Zeitgenössische Historiker) bekannt wurde. Nach mehreren durchgangenen Monaten, in denen Ivens die nötigen Geldmittel besorgte und ein Drehbuch schrieb, reiste er nach Spanien ab. Im Originaldrehbuch war er von einem von den Franco-Kräften eingenommenen Dorf ausgegangen, das später wieder von den Loyalisten befreit wurde. Es stellte sich jedoch bald heraus, daß dieses Drehbuch nicht zu verwirklichen war. Ivens spürte in den Dorfbewohnern einen tiefen Unwillen und totales Unvermögen, sich an die Besetzung zu erinnern. Das alte Leben war vergessen. Alle Kräfte waren darauf gerichtet, die Zukunft aufzubauen, die Front zu stärken. Auf der Suche nach einem geeigneteren Thema traf Ivens auf das kleine Dorf Fuenteduena, das gerade an einem Bewässerungsprojekt arbeitete. Wenn die Erde fruchtbarer gemacht werden könnte, hätten die belagerten Freunde in Madrid und die Soldaten an der Front mehr zu essen. Ivens erkannte sofort sein Thema. Nach einem eiligen Treffen mit Ernest Hemingway in Paris entschloß man sich, das alte Drehbuch wegzuerwerfen und ein neues in diesem Dorf zu schreiben, wobei die Filmarbeit sich den Kriegsumständen anpassen sollte.

Nirgendwo vorher wurden die Gesichter von Männern, die in den Kampf ziehen, so genau beobachtet und festgehalten wie in diesem Film. Hat man jemals zuvor in einem Film tatsächlich den Rückstoß eines Gewehrkolbens sehen können, wie er sich in Hals und Schultern eingrub? Hier spürt man ihn selbst. Obgleich der Ton in New York mit Irving Reis und Helen van Dongen zusammengestellt und synchronisiert wurde, konnte die Anleitung nur von einem Mann kommen, der selbst dieser Gefahr von Granaten und Bomben ausgesetzt war, die wir im Ton hören und vor denen wir instinktiv zurückschrecken. Die Sensibilität des Kameramannes Ferno für eine breite Szenen- und Handlungsreichweite verdient besondere Aufmerksamkeit. Ganz gleich, ob er die spanische Erde zeigt, wie sie friedlich gepflügt oder brutal zerbombt wird, seine Kameraführung findet immer die richtige Nuance, um jede Stimmung mitzuteilen.

In SPANISH EARTH hat sich Ivens am umfassendsten verwirklicht. Der statische und isolierte Charakter vieler Dokumentarfilme wird hier von jedem Detail des Films in Frage gestellt. Ivens hat seine Aufmerksamkeit nicht nur auf sein Hauptthema konzentriert, sondern auf alle umgebenden Dinge und Bewegungen. Der Reichtum ausgewählter Beobachtungen auf allen Ebenen, jeder Einstellung führt bei wiederholten Betrachtungen zu immer neuen Entdeckungen und zu einem großartigen Gesamteindruck. Jede neugefundene Nuance bedeutet nicht Ablenkung, sondern ein vollständigeres Verständnis seines Themas – der Tragödie und des Heroismus eines Volkes, das seinem Boden entrissen wird.

Der nächste Schritt dieses außergewöhnlichen, scharfsichtigen Künstlers hängt von der Geschichte ab. Heute filmt er auf den Schlachtfeldern und in den Dörfern Chinas die Hoffnungen und das Ringen des chinesischen Volkes. Wo immer beim Zusammenprall der Alten mit der Neuen Welt menschliche Tragödien und Edelmut sich enthüllen, dort wird Joris Ivens zu finden sein.

Sidney Meyers und Jay Leyda, *Joris Ivens: Artist in Documentary*, in *The Documentary Tradition*, hrsg. von Lewis Jacobs, New York 1971, S. 158 ff (ursprünglich geschrieben 1938).

Zeittafel (gekürzt)

- 1936
16.2. Allgemeine Wahlen in Spanien. Sieg der Volksfront.
17./18.7. Die Garnisonen Melilla, Larache und Tetuan in Spanisch-Marokko erheben sich gegen die Regierung der spanischen Republik. Republikanische Truppen besetzen Toledo. Nur der Alcazar bleibt in der Hand der Rebellen.
19.7. Der Putsch, zu dem sich hohe Militärs, Falange und Carlisten zusammengeschlossen haben, greift auf das ganze Land über. In Barcelona, Madrid und Malaga scheitert die Rebellion der extremen Rechten.
25.7. Die französische Regierung will keine Waffen nach Spanien liefern. In Berlin treffen Offiziere aus dem Stab des Rebellenführers Franco ein. Hitler verspricht Franco Unterstützung.
26.7. Zur Unterstützung der gegen die Republik meuternden Generale wird in Berlin der Sonderstab X gebildet.
Ende Juli Die italienische Regierung schickt General Franco 21 Bombenflugzeuge. Hitler stellt 18 Transportflugzeuge, eine Jagdstaffel und eine Flakbatterie zur Verfügung. Die Voraussetzungen für den Transport der Rebelleinheiten von Spanisch-Marokko auf das Festland sind damit gegeben.
19.8. Der spanische Dichter Federico Garcia Lorca wird von den Faschisten bei Granada ermordet.
27.8. Deutsche Flugzeuge bombardieren Madrid.
9.9. In London tritt das "Komitee für Nichteinmischung in die Angelegenheiten Spaniens", dem Vertreter aus 27 Staaten angehören, zu einer ersten Sitzung zusammen.
1.10. General Franco wird zum Staatschef des nationalen Spanien ausgerufen.
14.10. Die ersten Internationalen Brigaden werden in Albacete aufgestellt.
25.10. Deutschland und Italien erkennen das Franco-Regime offiziell an. Bildung der Achse Berlin-Rom.
7.11. Beginn des Angriffs der Franco-Truppen auf Madrid. Die ersten Abteilungen der Internationalen Brigaden werden auf Seiten der Republikaner eingesetzt.
1937
26.4. Das baskische Städtchen Guernica wird durch einen Luftangriff der Rebellen fast völlig zerstört. Im Norden kommt eine Offensive der Franco-Truppen unter Leitung General Molas in Gang.
21.10. Gijon wird von den Franco-Truppen erobert. Ganz Nordspanien ist in der Hand der Rebellen.
15.12. Beginn der republikanischen Offensive bei Teruel.
29.12. Beginn der Gegenoffensive der Franco-Truppen bei Teruel.
1938
8.1. Die Stadt Teruel ist vollständig im Besitz der Republikaner.
30.1. Franco bildet eine provisorische Regierung.
22.9. Die Internationalen Brigaden werden von der Front zurückgezogen.
23.12. Franco beginnt eine Offensive in Katalonien.
1939
26.1. Franco-Truppen erobern Barcelona.
28.3. Die Truppen Francos marschieren in Madrid ein.
29.3. Einstellung der Kampfhandlungen.
1.4. Nach Frankreich und England erkennen auch die USA das Franco-Regime an.
19.5. Große Siegesparade Francos in Madrid.
22.5. Deutsch-italienischer Kriegspakt: 'Stahlpakt'.
6.6. Siegesfeier der Legion Condor in Berlin.
23.8. Deutsch-sowjetisches Nichtangriffs- und Freundschaftsabkommen.
1.9. Mit dem deutschen Einmarsch in Polen beginnt der Zweite Weltkrieg.

Aus: Hans Christian Kirsch (Herausgeber), *Spanischer Bürgerkrieg in Augenzeugenberichten*, S. 444 ff.

Literaturhinweise zum Spanischen Bürgerkrieg
Hugh Thomas, *Der Spanische Bürgerkrieg*, Verlag Ullstein, Frankfurt am Main/Berlin 1964 (Originalausgabe *The Spanish Civil War*, Eyre & Spottiswoode, London 1961)

Hans-Christian Kirsch (Herausgeber), *Der Spanische Bürgerkrieg in Augenzeugenberichten*, Karl Rauch Verlag, Düsseldorf 1967

Pierre Broué und Émilie Témime, *Revolution und Krieg in Spanien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968 (Originalausgabe *La Revolution et la guerre d'Espagne*, Les Editions de Minuit, Paris 1961)

Joris Ivens, geboren 1898, Filmemacher seit 1927, über 40 Filme. Filmographie in Hans Wegner, *Joris Ivens*, Henschel Verlag Berlin 1965

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30