25. internationale
filmfestspiele berlin

5. internationales forum des jungen films

berlin 29.6.–6.7. 1975

4

"DIE VERGESSENEN JAHRE"

Thomas Brandon präsentiert ein Programm sozialer und politischer Dokumentarfilme aus den USA der Dreißiger und Vierziger Jahre

Programmfolge:

WORKER'S NEWSREEL NUMBER 12
(Arbeiterwochenschau Nr. 12)

Produktion: Worker's Film and Photo League, 1932
Über die Demonstration vom 6. März 1930 für Lebensmittelversorgung und gegen Arbeitslosigkeit. Kamera: Leo Seltzer.
5 Minuten (stumm)

THE NATIONAL HUNGER MARCH
(Der nationale Hunger-Marsch)

Produktion: Worker's Film and Photo League in Zusammenarbeit mit der Internationalen Arbeiter Hilfe, 1932

Das kürzlich wiederaufgefundene Fragment eines längeren (90 Minuten bzw. in der Verleihfassung 40 - 50 Minuten langen) Dokumentarfilms.
Kamera: Sam Brody, Robert Del Duca, Leo T. Hurwitz, Conrad Nelson, Leo Seltzer. Schnitt: Robert Del Duca, Leo T. Hurwitz, Leo Seltzer, Norman Warren. Produktionsleitung: Tom Brandon

Ein dokumentarischer Bericht über den Hunger-Marsch nach Washington vom 7. - 12. Dezember 1932, eine der größten Protestbewegungen gegen die Arbeitslosigkeit in den Dreißiger Jahren. 23/35 Minuten (je nach Projektionsgeschwindigkeit).
Uraufführung: 2.1.1933 (stumm)

DECEMBER 7, 1932

Der 'nationale Hunger-Marsch' in der Darstellung einer kommerziellen amerikanischen Wochenschau.
ca. 1 Minute

AMERICA TODAY (Amerika heute)

Produktion: Workers Film and Photo League, 1933

Ein Querschnittsfilm aus Originalmaterial und Ausschnitten. 'Nachrichten'-Teil von Leo Seltzer (enthält u.a. Szenen vom Protest gegen den ersten Hitler-Emissär in New York, vom Scottsboro-Fall und von Auseinandersetzungen zwischen Arbeitern und Faschisten in Frankreich.
10 Minuten (stumm)

THE FORD MASSACRE (Das Ford-Massaker)

Teil einer Sonder-Wochenschau, die 1932 von der Workers Film and Photo League in Dearborn und Detroit hergestellt wurde. Der Film zeigt die Arbeitslosen-Demonstration in Dearborn, den Angriff durch Polizei und Schläger, das Begräbnis von vier getöteten jungen Arbeitern und den Schwur, der zur Errichtung der UAW-CIO führte.
8 Minuten (stumm)

MILLIONS OF US (Millionen von uns)

Produktion: American Labor Films Inc., Hollywood, 1934 - 35

Inszeniertes Dokumentarspiel, an realen Schauplätzen gefilmt, über Streikbrecher und über die Solidarität zwischen Beschäftigten und Arbeitslosen.
17 Minuten

PIE IN THE SKY (Torte im Himmel)

Produktion: Nykino, New York, 1934. Ein Film von Elia Kazan, Molly Day Thacher, Irving Lerner, Ralph Steiner. Darsteller: Elia Kazan und Russell Collins vom 'Group Theatre'.

Ein satirischer, farcenhafter, teilweise improvisierter Film über das Thema 'Kuchen im Himmel'. Zwischentitel von Kyle Crichton.
14 Minuten (stumm)

CHINA STRIKES BACK (China schlägt zurück)

Produktion: Frontier Films, 1937. Buch und Schnitt: Jay Leyda, Irving Lerner, David Wold, Sidney Meyers. Gefilmtes Material aus der Shensi-Provinz in Nordwest-China: Harry Dunham.

Detaillierter Bericht über die 8. Chinesische Straßen-Armee, ihre Guerilla-Taktik, ihr Erziehungsprogramm, ihre Beziehungen zu den Bauern und ihre Bemühungen, die Einheit des freien China im Kampf gegen die japanischen Invasoren herzustellen.
24 Minuten

DEADLINE FOR ACTION
(Termin für die Aktion)

Produktion: Union Films Inc., 1946, in Zusammenarbeit mit der United Electrical Workers Union/CIO. Buch und Regie: Carl Marzani. Verleih: Brandon Films.

Eine Darstellung des Imperialismus und des beginnenden Kalten Krieges vom Standpunkt der Gewerkschaften aus. Ein Ausschnitt, der die Animationstechnik des Films zeigt.
7 Minuten

MEN AND DUST (Männer und Staub)

Produktion: Lee und Sheldon Dick für Dial Films, 1940. Kommentar und Kamera: Sheldon Dick. Sprecher: Storrs Haynes, Will Geer, Eric Walz, Robert Porterfield. Schnitt: J.V.D. Bucher. Schnittassistenz: Edward Anhalt. Musik: Fred Stewart.

Ein Film über die Situation der Arbeiterschaft der Blei- und Zinkwerke im Grenzgebiet der Staaten Kansas, Missouri und Oklahoma

und das Problem ihres Überlebens. Der Film beschäftigt sich besonders mit dem Kampf der Gewerkschaft 'Mine, Mill and Smelter Workers Union' für größere Anstrengungen der Bergwerksunternehmer zur Beseitigung von Silikose, Bleivergiftung und Tuberkulose. Diese Kampagne führte zu einer Gesetzgebung, die sicherere Arbeitsbedingungen, höhere Löhne und bessere Arbeitszeiten mit sich brachte.
17 Minuten

PIONIERE

Ein Interview mit Tom Brandon

Von Fred Sweet, Eugen Rosow und Allan Francovich

Obwohl es den meisten Film-Enthusiasten unserer Tage nicht bekannt ist, hat das wie eine Woge anwachsende ernste zeitgenössische Interesse am Film als Kunst seine unmittelbaren historischen und praktischen Wurzeln in den radikalen Filmprojekten und Filmgruppen der Depressionszeit. Tom Brandon, während vieler Jahre seines Lebens bekannt als einer der größten Filmverleiher von 16mm-Spiel- und Dokumentarfilmen, nahm seine ersten Beziehungen zum Film in den 30er Jahren auf. Das folgende Interview, das von den Interviewern komprimiert und von Brandon überprüft wurde, gibt bisher unbekannt gebliebene Informationen über die Hintergründe dieser frühesten Epoche der amerikanischen Filmkunst.

Sweet: Könnten Sie uns zunächst einmal etwas über die Hintergründe, die Ursachen für die Gründung der 'Worker's Photo League' und ihre ersten Anfänge sagen?

Brandon: Die 'Worker's Film and Photo League' entwickelte sich aus der 'Photo League', die durch die Existenz des 'Japanese Worker's Camera Club' angeregt wurde. Das waren alles Arbeiterorganisationen, entstanden aus der Notwendigkeit, durch Photo und Film die Menschen über die Realitäten der 30er Jahre zu informieren, über die Auswirkungen der Wirtschaftskrise und die sich daraus entwickelnden Kämpfe. Die 'Worker's Film and Photo League' war einer Massenorganisation der Arbeiterklasse angeschlossen, der 'Worker's International Relief' (W.I.R.), dem Roten Kreuz der Arbeiter und Arbeitslosen. W.I.R. trat nicht für die private Wohltätigkeit ein, sondern wandte sich an die Allgemeinheit wegen materieller Unterstützung für diejenigen, die an den Kämpfen beteiligt waren, wie die Textilarbeiter der späten 20er Jahre (Passaic und Castonia und New England), die Bergleute, besonders die Teilnehmer am Bergarbeiterstreik 1931 - 32, die Männer im Kampf für Wohnungshilfe und gegen Exmittierung, die Teilnehmer der großen organisierten Hungermärsche für sofortige Unterstützungszahlungen, für ein staatliches Arbeitsbeschaffungsprogramm und Arbeitslosenversicherung. Da die 'Film and Photo League' mit W.I.R. zusammenarbeitete, war es den Film- und Photoleuten möglich, dicht an die sich entwickelnden Kämpfe heranzukommen und sich an ihnen zu beteiligen. So entstand eine Art Polarität, ein Gegenpol zu den kommerziellen Medien, deren Berichterstattung über die Zustände der 30er Jahre keinerlei Bildinformationen enthielt. Es gab nicht einmal einen 'March of Time', um die Realität der frühen 30er Jahre im Film auch nur vorzutäuschen. Die Wochenschauen vermieden absichtlich diese Kämpfe und Zustände. Terry Ramsaye, früher Chefredakteur bei Fox Movietone, später Redakteur bei Pathé News und schließlich verantwortlich für alle Quigley-Produktionen, sagte und schrieb sinngemäß, daß die Wochenschauen sich mit diesen Entwicklungen nicht befassen sollten und daß es nicht Sache und Verantwortung der Filmindustrie sei, auf diese häßlichen Tatsachen hinzuweisen.

So vermieden die Wochenschauen diese Sujets oder wenn sie sie behandelten, wurde manipuliert. Ihre Behandlung im Spielfilm Hollywoods hinkte hinter den Ereignissen her. Wir neigen heute, 35 Jahre später, zu der Annahme, daß die Warner Bros. zu jedem mitteilenswerten, wichtigen Thema Filme zur rechten Zeit herausbrachten, dem ist jedoch nicht ganz so. Nehmen Sie die Arbeitslosigkeit. Die große Krise kam im Jahre 1929. Erst um 1931 herum wurde die Arbeitslosigkeit erstmalig in diesen Filmen behandelt, nur um mitzumachen sozusagen, und zwar in den *Golddiggers of 1933*. Es gab einige ernste Filme und einige Komödien, die ebenfalls Hunger und Arbeitslosigkeit in einem falschen Lichte zeigten. Erst 1933, 34, 35 hatten wir *Easy Money, Easy Living, My Man Godfrey* und einige wenige andere. Ein anderes Beispiel für den Mangel an Aktualität ist die Behandlung des Nazithemas. Hitler kam im Jahre 1933 an die Macht. Er war schon früher schemenhaft als Bedrohung erschienen; nun war er eine ernste Gefahr für die Welt. Die Medien wußten, daß der Faschismus sich ausbreitete und daß es mehrere Jahre lang schwere Kämpfe gegeben hatte. Doch den ersten amerikanischen Spielfilm über den Nazismus gab es erst 1939, *Confessions of a Nazi Spy*. Natürlich schien der Gangster-Zyklus eine schnelle Reaktion zu sein. Es gab laufend Gangster-Coups in der Zeit, als die Filme gemacht wurden, das verlieh ihnen eine gewisse Aktualität. Doch die großen Aktionen der Gangster erfolgten in den 20er Jahren, Hollywood blieb immer hinter der Aktualität zurück, wie wir wieder und besonders großartig im Falle der amerikanischen Intervention in Vietnam sehen. Unsere Aktivität dort begann vor mindestens 10 Jahren, einige ihrer Phasen gehen zurück auf die Zeit, da Nixon als Vizepräsident erstmalig versuchte, Eisenhower zum Kriege zu drängen, als die Franzosen gezwungen waren, das Land zu verlassen. Das Thema lag also schon lange in der Luft. Und doch war der einzige Film Hollywoods, der das Thema tatsächlich behandelte, was? *The Green Berets*. Zwei andere Filme hatten eine leichte Antikriegstendenz, aber die Protagonisten waren Geisteskranke!

In den frühen 30er Jahren entstellten, vernebelten oder vermieden die Medien die Probleme der Arbeitslosigkeit und des Hungers. Nicht nur die Medien. Die US-Regierung und die 'American Federation of Labor' (A.F.L.) gaben bis 1932 keine Statistiken über die Arbeitslosigkeit heraus. Erst Ende 1931, etwa um die Zeit oder kurz nach der Zeit des ersten großen nationalen Hungermarsches begann man, die Arbeitslosen-Zahlen zuzugeben. Und zu diesem Zeitpunkt waren es bereits etwa 16 Millionen. Es gab keine Statistiken, keine Zahlen von der Regierung; die A.F.L. war gegen Arbeitslosenversicherung; Matthew Woll und Green hielten Reden gegen diese unamerikanische Sache. Und die Massen waren ohne irgendwelche konventiellen Mittel, ihre Bedürfnisse zu artikulieren! Die 'Worker's Photo League' reagierte auf diese Bedürfnisse und erregte damit die Aufmerksamkeit interessierter Arbeiter, Studenten, von Fachleuten, die zur Unterstützung bereit waren, und Einzelnen, die ihren Weg suchten. Es war ein Teil des großen Aufbruches in den frühen 30er Jahren, als die Künstler, Schriftsteller und andere Intellektuelle, die eine Antwort suchten auf die furchtbaren Widersprüche, die zum ersten Male auftauchten und ihr Leben zu verwandeln schienen, sich allgemein der Linken zuwandten. Jene, die Interesse am Film hatten, kamen und unterstützten die Versammlungen und Vorführungen der 'Worker's Film and Photo League'. Sie leiteten sie nicht, sie hielten sie nicht in Gang, aber sie fühlten sich von ihr angezogen, und die Liga beeinflußte sie vielleicht zu dieser Zeit. Wir wissen, daß diese talentierten Leute auf Aufrufe zur öffentlichen Intervention reagierten und verschiedene Formen der Beteiligung entwickelten – insbesondere die Arbeits- und Kampfgruppen. Das 'Theodore Dreiser Committee' ging in die Kohlengruben von Pennsylvania. Waldo Frank ging mit einer Delegation nach Kentucky, Malcolm Cowley wurde meines Wissens in West Virginia verhaftet. Sherwood Anderson, Charles R. Wallser und viele andere waren dabei, Mitglieder der 'Film and Photo League' gehörten zu diesen Komitees, weil es immer Möglichkeiten gab, Kamera-Teams mitzuschicken. Im Bergarbeiter-Streik und teilweise auch bei Hungerkämpfen begleitete ein Kameramann der 'Film and Photo League' einen Schriftsteller. Ein Autor, Alan Max, nahm einen Kameramann mit, um Bruce Crawford, einen sehr mutigen liberalen Verleger im Süden, zu interviewen, der auf dem Wege nach Harlan County war. Er sandte die erste Filmrolle, die ihn zeigt, wie er nicht weit von Bruce Crawfords Büro aus dem Wagen steigt, die Straße entlang auf eine Gestalt zugeht, die ihn anstarrt. Diese Rolle brachte die erste Szene: die Gestalt wurde größer und größer,

während der Kameramann sich ihr näherte, und griff schließlich nach der Kamera: er hatte einen Sheriff 'geschossen', der ihn verhaftete. Glücklicherweise vernichtete die Polizei den Film nicht, und als sie die Kamera zurückbekamen, sandten sie uns die Rolle.

Sweet: Die Filme wurden an vielen Schauplätzen 'geschossen'. Wurden sie dann am Ort redigiert und als fertige Filme zum Vertrieb nach New York gesandt?

Brandon: Man kam zu dem Arrangement, daß jeder Ort seine eigenen Filme machte, die die lokalen Bedürfnisse und die Interessen der Filmleute reflektierten. Sie machten die Filme fertig oder fast fertig und tauschten oft Kopien mit der New Yorker Gruppe aus. Dann entliehen sie ganze Programme von der New Yorker Gruppe, besonders, wenn es Gelegenheit gab, sie im Zusammenhang mit den Aktivitäten einer Organisation zu zeigen, die an den in den Filmen behandelten Aktionen beteiligt waren. So bekamen sie z.B. ein ganzes Programm von Wochenschauen oder den Spielfilm über Arbeitslosigkeit NATIONAL HUNGER MARCH und verwendeten ihn in Zusammenarbeit mit den Arbeitslosen-Räten und der 'National Miner's Union'. Da es wenige unabhängige Gewerkschaften gab, wurden die Filme eingesetzt, wo immer Interesse daran bestand, eine Basismobilisierung in der A.F.L. zu fördern. Es war noch kein Austausch-System entwickelt worden, um bestimmte Zuschauer-Gruppen zu bedienen. (Die Ziel-Gruppe, wie es sie heute gibt, existierte noch nicht). Die Leute versammelten sich, um ein interessantes Filmprogramm zu sehen, das nichts mit ihrem sonstigen Leben und den täglichen Kämpfen zu tun hatte.

Sweet: Könnten Sie etwas über die Finanzierung sagen? Wo bekamen diese Leute während der Depression ihr Geld oder ihre Ausrüstung her? WAs kostete eine durchschnittliche 15-Minuten-Wochenschau, wieviel kosteten die Kameras ...?

Brandon: Mehrere Mitglieder der 'Film and Photo League' in New York besaßen DeVry-Kameras; einer, vielleicht zwei hatten Bell und Howell Eyemos. Sidney Howard, der Bühnenautor, war an der Arbeit der 'Film and Photo League' sehr interessiert. Er sagte mir, daß er häufig von Hollywood oder vom Broadway käme und sich dann unsere Arbeit und unser Programm ansähe, 'um ein bißchen frische Luft zu spüren'. Er schrieb einen Artikel, eine Satire über Hollywood für die *New Republic*, den *Reader's Digest* nachdruckte und das Geld, das er für die Rechte bekam und noch etwas mehr gab er der 'Film and Photo League' für den Kauf einer Eyemo-Kamera. Die sonstige Ausrüstung war bescheiden: Keinerlei Ton, meist handelte es sich um Außenaufnahmen und so brauchten wir nicht viel für die Beleuchtung. Es gab Klebepressen und Umroller, die wir irgendwie kaufen konnten. Die Leute wurden für das Filmemachen nicht bezahlt, die meisten von uns arbeiteten oder bekamen Unterstützung. Rohfilm und Material für die Entwicklung bekamen wir von der Filmabteilung der W.I.R.. Reisekosten waren immer ein Problem. Unsere Leute fuhren oft in den Lkws der Männer, die am Kampf beteiligt waren, und manchmal lieh uns jemand ein altes Fahrzeug. Meistens wurden wir bei Leuten untergebracht, die an den Aktivitäten beteiligt waren, gelegentlich auch in billigen Hotels. Geld wurde von der 'Worker's Film and Photo League' aus Einkünften zur Verfügung gestellt, die sie aus der Vermietung ihrer Räume bezog. Sonderausgaben wurden mit Hilfe von Vorführungen und Photo-Ausstellungen bestritten, die die Liga arrangierte.

Sweet: Was gab es für ästhetische und politische Diskussionen unter den Gruppenmitgliedern?

Brandon: Ich möchte Ihnen gern von einem Fall erzählen. Ich glaube, es war im Jahre 1934. Eine Filmschule war gegründet worden, die 'Harry Alan Potamkin Filmschule', in der die Klassen sich abends zu treffen pflegten, weil die Leute tagsüber arbeiteten oder auf Arbeitssuche gingen oder für die 'Film and Photo League' arbeiteten. Viele Jahre später berichtete Sidney Meyers darüber, nicht ohne Übertreibung, aber in freundlicher Erinnerung und sein Bericht ist bezeichnend für die Spannung jener Zeit. Er sagte: "Ich wollte mit dem Film arbeiten, entweder unterrichten oder lernen, und so ging ich zu der 'Harry Alan Potamkin Filmschule'. Und jedesmal, wenn ich dort hinging und anfing, die Arbeit zu besprechen oder meine Geräte auszupacken, pflegte der Leiter der Schule zu sagen, 'tut mir leid, der Unterricht ist abgesagt, wir demonstrieren vor einem Kino am Broadway, der Unterricht findet morgen statt'. Abend für Abend ging ich, um einen Film zu machen oder zu unterrichten, und Abend für Abend wurde gesagt, kein Unterricht, es gibt einen faschistischen Film oder irgendeinen anderen furchtbaren Film, gegen den man vorgehen mußte, oder irgendeine Massenversammlung. Ich hatte nie eine Chance, an einem Film zu arbeiten."

Einige Leute machten wohl große Anstrengungen. Sie wollten mit Ton arbeiten oder zum Beispiel mit nachgestellten 'Dokumentar'-Szenen, und einige wandten sich von der 'Film and Photo League' ab und formierten eine andere Gruppe, um so zu arbeiten. Einige wollten eine Gruppe bilden, die sich um die Beschaffung von Geldmitteln bemüht, um als Team zu arbeiten. Eine Gruppe war 'Nykino' und sie machte PIE IN THE SKY. Und dann gründeten einige dieser Leute eine gemeinnützige Filmgesellschaft namens 'Frontier Films', die die meisten wichtigen unabhängigen sozialpolitischen Dokumentarfilme des Jahrzehnts produzierte: *People of the Cumberland, Heart of Spain,* CHINA STRIKES BACK, *Return to Life* and *Native Land.* Sie machten auch einen populärwissenschaftlichen Film, *White Flood.*

Die im Vordergrund stehenden theoretischen Film-Fragen waren: 1) Sollte die Liga die täglichen Kämpfe mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln verfolgen: Wochenschauen, kurzen Dokumentarfilmen, Kompilationsfilmen, satirischen Kurzfilmen u.a. oder

2) sollte die Liga dazu übergehen, Techniken zu entwickeln, verschiedene Arbeitsmethoden zu erforschen, mit Schauspielern zu arbeiten, zu synchronisieren etc., selbst wenn dadurch die Produktion verzögert wurde?

Während der Film-Phase der Liga 1931 - 35 entschied die Intensität des täglichen Drucks die Wahl. Die Liga begann auch ein Studienprogramm mit Vorträgen, Publikationen, Vorführungen verschiedener Filmformen und –experimente, praktischen Demonstrationen und Unterricht zur Förderung der Fertigkeit in Photographie und Schnitt (für Mitglieder und andere) und zur Vertiefung des Konzepts und politischen Bewußtseins von der Funktion, die auszuüben man sich entschieden hatte. Die Liga wählte nicht den britischen Weg, Zugang zu Techniken zu gewinnen durch Abhängigkeit von der Regierung und Gönnern aus Kreisen der Industrie. Die Liga wählte den harten Weg der Unabhängigkeit von solcherlei Unterstützung.

1935 gründeten einige wichtige Mitglieder der Liga zusammen mit anderen 'Nykino', eine neue Produktionsgruppe, die daran ging, verschiedene Techniken, Formen und Methoden zu erforschen – mit Hilfe von professionellen Schauspielern als Freiwilligen und Laien. 'Nykino' versuchte mit Erfolg eine Improvisation in PIE IN THE SKY und eine Rekonstruktion in dem 'March of Time'-ähnlichen *The World Today* (nur eine Ausgabe in zwei Teilen – *Sunny Side* und *The Black Legion*). Der Vertrieb des ersten Teils war begrenzt, er wurde nicht öffentlich, sondern nur in geschlossenen Veranstaltungen vorgeführt, wahrscheinlich wegen seiner Religionsfeindlichkeit. Und der zweite Teil kam heraus, bevor Zuschauergruppen größeren Umfanges existierten.

PIE IN THE SKY erschien etwa 30 Jahre vor Cassavetes interessanten Improvisationsfilmen und etwa 35 Jahre vor Norman Mailers impotent-narzistischen und gleichsam zementschweren Improvisationsversuchen in Spielfilmlänge. Die Leute von 'Nykino' gründeten gemeinsam mit anderen dann 'Frontier Films', wahrscheinlich die beste Organisation des Jahrzehnts zur Produktion sozialpolitischer Filme. Ihre bemerkenswerte Arbeit wurde erschwert durch lange Verzögerungen, da Geld beschafft werden mußte und für die Weiterentwicklung ihrer schöpferischen Talente Zeit benötigt wurde.

Native Land – meiner Meinung nach der wichtigste unabhängige Spielfilm der 30er Jahre – wurde 1939 begonnen, als seine Hauptthemen, Betriebsspitzel und der Kampf für die 'Bill of Rights' für

alle, von brennendem öffentlichen Interesse waren. Er wurde drei Jahre später, 1942, fertiggestellt, in einer anderen historischen Epoche, als das öffentliche Interesse vor allem der Einigkeit im Kampf gegen den internationalen Faschismus galt.

Die zentrale politische Frage war: Sollte die Filmarbeit und das Bemühen um öffentliche Filmerziehung auf Anerkennung des Klassenkampfes basieren? Sollte die Liga sich darauf konzentrieren, sich in den Dienst der arbeitenden Klasse und ihrer Verbündeten zu stellen? Man diskutierte darüber prinzipiell und auch im Zusammenhang mit Fragen der Auswahl und Produktion und den öffentlichen Ereignissen. Es gab keine Meinungsverschiedenheiten über den Standpunkt der als untrennbarer Teil des Lebens der aktiven Mitglieder eingenommen und beibehalten wurde. Es herrschte völlige Übereinstimmung, daß dies die richtige Position und die Basis für alle Arbeit war. Die Frage, die auf der Tagesordnung stand und die in Versammlungen und in der linken Filmpresse diskutiert wurde, lautete: Wie können wir mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln am besten unseren Beitrag leisten?

Dies mag mit der Einstellung der zufälligen Mitglieder oder sogar der interessierten Förderer nicht völlig übereingestimmt haben. Aber andere kannten die Einstellung der Liga und waren trotzdem daran interessiert, sie zu unterstützen und in irgendeiner Form mitzumachen, und die Liga fand mit der Zeit immer mehr Zustimmung. Leistete die Liga einen wesentlichen Beitrag? Die Organisationen und die Einzelnen, die im Kampf standen, waren davon sicher überzeugt. Brachte sie Kunstwerke von Bedeutung hervor? Eine wirksame öffentliche Berichterstattung? Zeigte sie die großen Streitfragen der Zeit aus der Perspektive der Arbeiterklasse? Angehörige und Kritiker jener Epoche meinten, daß dies für einen Teil der Arbeit zutreffe – jedenfalls, was die Auswahl der Themen anging. 40 Jahre später ist es für neue Generationen schwer, darüber zu urteilen, aus vielerlei Gründen, auch deswegen, weil nicht nur einige der wichtigsten, sondern überhaupt die Mehrzahl dieser Filme verlorengegangen sind. Menschen der siebziger Jahre werden imstande sein, selbst zu beurteilen, welche Werte in diesen Werken verblieben sind, und vielleicht werden sie erraten, welche sie für die Epoche hatten, wenn mehr von den Filmen und Photos gefunden werden. Eine Einschätzung des gesamten Beitrages der Liga wird leichter möglich sein, wenn man einmal die aus dieser Zeit stammenden Polemiken und Kritiken linker Filme studiert, wenn z.B. Harry Allan Potamkins umfangreiche schriftliche Arbeiten neu veröffentlicht werden, wenn mehr bekannt ist über die Anfänge eines Massenverleihs außerhalb der Kinos, den zu organisieren man in einer technisch relativ unterentwickelten Zeit gelernt hatte. Wenn darüber mehr bekannt ist, wo und wie die Anfänge des wirklichen Kampfes um einen freien Film sich entwickelten, wenn man mehr weiß über die wahre Pionierarbeit der Liga auf dem Gebiet des öfffentlichen Studiums des internationalen Films.

Indessen denke ich, daß die gefundenen Filme einiges Interesse verdienen von Seiten der Filmforscher, der Filmemacher, der Studenten der politischen Wissenschaften und derer, die sich mit amerikanischen Problemen befassen, und vielleicht einiger Neuhistoriker.

Rosow: Beteiligte sich 'Worker's Film and Photo League' an irgendeiner Wahl oder unterstützte sie Wahlen, sei es 1932 oder in den darauffolgenden Jahren?

Brandon: Über die Wahlen von 1932 wurde nicht in vollem Umfang Bericht erstattet, aber in einigen Wochenschauen wurden Hoover und Roosevelt gleichzeitig angegriffen. In den Wochenschauen wurde, glaube ich, nichts über die Sozialisten gebracht, aber es wurde auf die Notwendigkeit eines sozialistischen Programms für die Nation hingewiesen. Für den Wahlkampf von 1936 machte die 'Film and Photo League' keinen Wahlfilm, aber eines der Mitglieder produzierte einen aus verschiedenen Teilen bestehenden Magazinfilm in einer Länge von insgesamt 35 oder 40 Minuten für Foster und Ford, gegen Landon und Roosevelt. Ein Teil des Films bestand aus Kreidezeichnungen anstelle von Trickaufnahmen, die wir uns nicht leisten konnten. (Es war keine Produktion der 'Film and Photo League', darüber muß Klarheit bestehen).Der Film enthielt Interviews mit den Kandidaten und einen Dokumentarteil über die Zustände. Er sollte, glaube ich, auch einen musikalischen Teil enthalten, aber soweit ist es nie gekommen. Der Film stellte sich gegen beide großen Parteien. Die Linke leistete Filmarbeit in späteren Wahlkämpfen. Die 'Film and Photo League' war interessiert an den Themen der Wahlkämpfe.

Sweet: Gehörten Frauen und Schwarze und andere Minderheiten zu den ersten Filmteams?

Brandon: Frauen ja, eine Frau, Nancy Naumburg, machte den Spielfilm *Sheriffed,* nachdem sie schon einige Zeit in der 'Film and Photo League' gewesen war, und zwar über Landarbeiter. Andere arbeiteten an der Kamera, andere an der Montage. Es gab Leute aus verschiedenen Nationalitätengruppen, Minderheiten in diesem Sinne. Ich kann mich nicht erinnern, daß Schwarze in den Teams mitarbeiteten. Wenn sie aktiv waren, so arbeiteten sie näher an der Front und nicht an der Kamera, sie sind die Stars einiger unserer Filme.

Sweet: Gab es Entrüstung darüber, daß Leute Geld dafür ausgaben, Filme zu machen, zu einer Zeit, da Geld sehr knapp war, für Lebensmittel etwa oder für andere Mittel des Kampfes?

Brandon: Wir gaben so wenig aus, wir waren in einer so verzweifelten finanziellen Lage, daß es keine Entrüstung gab, und viele begrüßten die Filme. Man konnte einem Arbeitslosen, der sich, seine Familie und seine Nachbarn bei einer Aktion wie dem Hungermarsch im Film sah, nicht weismachen, daß so ein Film eine Geldverschwendung sei.

Sweet: Gab es einen Versuch der Filmemacher, die Kamera in die Hände der Beteiligten zu geben, damit diese sich selbst artikulieren konnten?

Brandon: Es ist schwer, eine Antwort darauf zu geben, ohne sich mit der heutzutage bestehenden Tendenz zu befassen, die Rolle des Filmemachens in unserer Gesellschaft zu überbetonen. Die ganze Tendenz, die in gewissem Grade von McLuhan ausgeht, Sie wissen, die Idee, daß das Bild das Wort ersetzt hat, daß die Menschen bald nicht mehr sprechen werden und daß jegliche Kommunikation nur noch durch Film erfolgen wird, daß es überall Kameras geben sollte und daß es töricht sei, lesen und schreiben zu lernen anstatt den Gebrauch einer Kamera. Das ist, nach meiner persönlichen Meinung, eine Art Demagogie, ein Mißverständnis, ein Mißbrauch des Charakters des Films und seiner Stellung in der Gesellschaft. Es ist schwer zu antworten, weil die 'Film and Photo League' bei ihrem Bemühen um korrekte Berichterstattung versuchte, Bergleute, Arbeitslose, Gewerkschaftler, die etwas von der Kamera verstanden oder eine besaßen, als Korrespondenten zu gewinnen, die mitmachten und auf geeignetes Material aus waren. Aber sie tat dies niemals auf eine betrügerische, demagogische Weise, versuchte nie, mit großen Worten Menschen zu finden, die sich selbst artikulieren, während sie sich einem verzweifelten Kampf stellten oder ihm auswichen. Wenn wir versuchten, jemand zu finden, der berichten konnte über so etwas wie den Ambridge-Überfall oder das Ford-Massaker oder das Stahl-Blutbad von Chicago, so geschah das nicht, damit möglichst in jeder Garage eine Kamera als Mittel der Selbstdarstellung stand. Wenn es Leute gab, die bereit waren oder Zeit hatten, und nicht als Streikposten eingesetzt waren oder Essen oder Unterstützung für die an der Aktion Beteiligten beschafften, suchten wir ihre Mitwirkung. Wir versuchten immer, jemand zu finden, der interessiert war und eine Kamera hatte, aber nicht aus der heutzutage vorherrschenden Idee heraus, die in Ihrer Frage enthalten ist.

Rosow: Sie wollen sagen, daß es in den frühen 30er Jahren keine Zweiteilung von Film und Politik gab, keine Objektivierung des Filmemachens als etwas, das nichts mit politischer Aktivität zu tun hat, und dies ist in gewisser Hinsicht so wichtig oder wichtiger als vieles andere in der Filmkunst. Filme sind nicht etwas, das man sich abends zur Unterhaltung ansieht, sie sind ein integraler Teil des politischen Prozesses. Können Sie uns sagen, wie die Filmemacher zusammenarbeiteten bei der Entscheidung, welche Filme ge-

macht werden sollten? Können Sie uns etwas über die Wahl der Themen sagen und der Methode, nach denen gefilmt werden sollte? Wie wurden die Filme redigiert?

Brandon: Sie dürfen nicht vergessen, daß es damals über die großen Ereignisse des Tages in den Arbeiter- und linken Zeitschriften und Organisationen eine breite, öffentliche Diskussion gab. Wir wissen, daß in der jüngsten Zeit die Invasion und der Krieg in Vietnam die Hauptthemen sind. In der jüngsten Zeit ist es das Nixon-Programm und die Planspiele, die Rolle der Vereinigten Staaten in Lateinamerika und im Nahen Osten. Wir wissen, daß in unserer Innenpolitik die großen Fragen immer noch die Rechte der Schwarzen und der 'Chicanos' und der Minderheiten sind und die Unterdrückung aller Dissidenten. Es ist kein Geheimnis, welches die wichtigen Themen sind. In jenen Tagen lasen die Filmleute nicht nur die Zeitungen, dachten über die Ereignisse nach und sprachen über sie, sie gehörten zu ihrem Leben, waren etwas, das ihrem Leben Sinn gab, waren einer der Gründe, warum sie zusammenkamen. Und so konnten wir ein Studienprogramm ausarbeiten, Diskussionen vorbereiten, um für uns zu klären, was wir tun und was für Aktionen wir einleiten konnten. Unabhängig von politischen Bindungen waren diese Themen für bewußt denkende Menschen jener Zeit ein Element ihres Lebens. Bei der Auswahl der Themen stellte sich die Frage, was unserer Meinung nach am dringendsten war, an was wir herankommen konnten und welche Unterstützung wir von W.I.R. und anderen Organisationen bekommen konnten und auch, wo der Druck am größten war. Die Arbeitslosen meldeten uns, hier ist etwas los, und das half uns, unsere Entscheidung zu treffen. Gerade so, als ob die Leute von Nord-Vietnam hier wären und sagten: "Das hier hat man aus unserem Krankenhaus gemacht, wir brauchen Hilfe, um es wieder aufzubauen!" – Vielleicht würde das, sagen wir, einer Bay Area Filmgruppe (San Francisco) helfen, zu entscheiden, was für ein Thema sie behandeln wollen. Es ist schade, daß die Vietnamesen jetzt nicht hier sind, um über den Wiederaufbau des Krankenhauses in Hanoi zu sprechen. Denn, wenn sie hier wären, wenn ein direkter Appell vorläge, vielleicht würde es dann zu einer gemeinsamen Anstrengung kommen, einen wirklich eindrucksvollen Film darüber zu machen, so wie es einmal einen Film gab mit dem Titel *Heart of Spain.* Aber ich will damit nicht sagen, daß unsere Art der Auswahl besser war, als sie es heute ist. Ich betone immer wieder, daß sie anders war: es gab damals mehr in sich einige Gruppen, die Zeuge der furchtbaren Kämpfe jener Zeit waren; und wenn es auch gewisse Differenzen gab, so gab es doch keine wesentlichen Meinungsverschiedenheiten über die Hauptthemen. Man war sich einig, daß die Differenzen nicht derart waren, daß die Aktivität dadurch lahmgelegt oder behindert wurde. Ich bin nicht sicher, daß dies auch jetzt der Fall ist. Aber nach dem Wenigen, das ich gesehen habe, gibt es unter Studenten und Intellektuellen eine weitgehende Stagnation in der Frage, was zu tun am wichtigsten ist, wenn das Land auseinanderbricht, obwohl die Antwort ja nicht sehr schwer ist.

Damals hatten diejenigen, die im Geschehen standen, nicht die Möglichkeit, es zu durchschauen. Wir wußten nicht genau, was bei den Kämpfen herauskommen würde. Die Bewegung war verfemt und wurde mißbilligt, an den Pranger gestellt, man gab ihr keinen Raum in den Zeitungen, und so waren die Geldquellen sehr dürftig.

Die Atmosphäre bei der Auswahl und Planung der Filmproduktion war daher nicht so wie heute. Manchmal wurde improvisiert, manchmal etwas bewußt als Teil einer Kampagne ausgewählt und geplant, zuweilen unter dem Druck eines dringenden Bedürfnisses. Ein Hilferuf konnte eine ganze Diskussion und den Plan, was im nächsten Monat getan werden sollte, umwerfen. Irgend etwas tauchte auf, und schon ließen sich die geplanten Vorhaben nicht realisieren. (Lewis Jacobs und ich gingen nach Alabama, Tennessee und Georgia, um festzustellen, ob wir einen Film über die Ausbeutung der Schwarzen machen könnten - aber daraus wurde der Anfang eines Films über die Scottsboro Boys!) Und jetzt will ich Ihnen einmal ein Beispiel geben für ein geplantes Vorhaben. Ich glaube, es war Anfang 1933, als der sehr begabte junge Kameramann und Cutter Leo Seltzer mit Genehmigung unseres Ausschusses nach Dakota ging, um einen Film über die Reaktion der Farmer auf ihre Notlage zu machen. Und mit ihm ging der sehr sympathische und begabte Bühenautor Sidney Howard. Mr. Howard und ich besuchten William Allan White, den berühmten Redakteur der 'Emporia Gazette', der sehr im Bilde über die ganze Gegend war, um zu erfahren, wo wir am besten hingehen sollten. Ich erinnere mich noch an die Zusammenkunft und an den Ausschuß. Ich und Leo planten dies als unser nächstes Projekt. Wir wollten Material sammeln und dann sehen, wohin uns das führen würde. Ein Manuskript gab es nicht. Es sollte nur über eine Gerichtsverhandlung berichtet werden, über die Zustände und die Reaktion darauf, um was für eine Organisation es sich handelte und was das für ein Kampf war. Die beiden waren in Dakota, seit 10 Tagen vielleicht, als ich ein Telegramm von Sidney Howard bekam mit dem Wortlaut: "Komme Freitag zurück, es gibt keinen dritten Akt für die amerikanischen Farmer." Der Autor sagte damit in seinem Jargon, daß sich da draußen nichts ereignen würde. Nun, zwei Monate, nachdem dieses Projekt ins Wasser gefallen war, begannen die Penny-Auktionen in Pennsylvania und im mittleren Westen, der Milchstreik begann im Zentrum des Landes, Illinois, Indiana usw.; und die Hölle brach los bei dem angeblich so ruhigen amerikanischen Farmer, der nicht nur Widerstand leistete, sondern, für viele unerwartet, eine äußerst militante und heftige Reaktion auf seine Lage zeigte. So wurde also dieses Thema geplant. Aber die Zustände ließen eine Realisierung nicht zu. Nun gab es im allgemeinen ein Produktionskomitee der 'Film and Photo League', das über die Projekte diskutierte, auch als Komitee für die Fertigstellung der Filme verantwortlich war. Jeder fand etwas besonders dringend und die Debatte darüber legte nicht notwendigerweise die Produktion eines Films Schritt für Schritt fest. Aber die Verantwortlichen, die tatsächlich an dem Film arbeiteten, sie machten ihn. Sie gaben sich alle Mühe, nicht ihre Zeit und ihren Schwung zu verlieren. Sie wollten den Film fertig machen, sagen wir, in drei Wochen, weil die Arbeitslosen eine Massenversammlung planten. So wurde, was durch Diskussionen der Redaktionsgruppen, der Schneidegruppen an Zeit verloren ging, wieder eingeholt dadurch, daß die Leute, die an dem Film tatsächlich arbeiteten, ihre Arbeit mit den übrigen Mitgliedern des Produktionskomitees besprachen. Etwa drei Leute arbeiteten an einem Film, aber das gesamte Komitee bestand aus sieben oder acht. Ein Produktionskomitee machte Vorschläge, was für Filme wir versuchsweise planen und überdenken könnten, denn die Vorhaben und ihre Realisierung hingen davon ab, welche Geldmittel wofür verfügbar waren und welches die dringendsten Themen waren, mit denen wir uns befassen mußten. Dazu kam ein subjektiver Faktor: Wer würde gern woran arbeiten? Wir entwikkelten also ein Programm infolge dieser Wechselbeziehungen und hauptsächlich infolge des Drucks der Bedürfnisse jener Zeit, was vielleicht nicht der beste Weg war, aber jedenfalls war es der Weg, den uns die Verhältnisse vorzeichneten. 'Frontier Films' arbeitete später in einer anderen Zeit, als Labour und die Leute zu Atem gekommen waren, mit dem Material, das auf sie zukam. So kam z.B. das *Heart of Spain*-Material und man fragte, ob sie daraus einen Film machen wollten. Herbert Kline konnte nichts damit anfangen. Er war kein so erfahrener und fähiger Filmemacher. Es wurde alles übrige gestoppt, so daß Leo Hurwitz und Paul Strand an *Heart of Spain* arbeiten konnten, als die spanische Republik Unterstützung, Blutspenden und medizinische Ausrüstung brauchte. Sie sehen, das alles führte dazu, Pläne umzuwerfen. Ähnlich erging es uns mit CHINA STRIKES BACK, wenn auch nicht in gleichem Ausmaß. Wenige in unserem Land wußten etwas über die Leute in der Shensi Provinz. 'Frontier Films' hielt das für ein sehr wichtiges Thema und der Verleiher konzentrierte sich auf dieses Projekt.

Ein Teil des *Native Land*-Projektes wurde erörtert, sobald es ein Bürgerrechtskomitee des Senats gab, lange bevor dessen Schlußbericht herauskam. Alle waren sich einig, daß das die Sache wäre. Und sie setzten mehrere Jahre daran und konzentrierten alle Kräfte darauf. Die Programmplanung und Finanzierung waren eine direkte Folge des Drucks der Bedürfnisse und der verfügbaren Mittel zu jener Zeit. Wir hatten verschiedene Prioritäten im Sinn, die

sich nicht immer realisieren ließen. Zum Beispiel fanden wir, daß das traurige Schicksal der Kinder ein sehr wichtiges Thema sei. Wir hatten das drei Jahre lang auf unserem Plan, aber wir kamen nicht dazu, einen Film daraus zu machen. Die Geldmittel dafür fehlten. Und andere Kampagnen, für die die Organisationen etwas tun konnten, hatten Vorrang. Aber ich erinnere mich, daß ich bei fast jeder Sitzung aufstand und fragte: Wie weit sind wir mit der Sache, wie steht es mit dem Manuskript? Wir hatten nie Erfolg, und doch war jeder der Meinung, daß die Sache gemacht werden sollte.

Sweet: Was für Filme bekamen die 'Film and Photo League'-Leute zu sehen?

Brandon: Da das Konzept der Liga dem Film in seiner Gesamtheit galt, stellte sie, nicht nur aus Freude und Hingabe an das Filmemachen, sondern auch aus dem Interesse, das Verständnis und die Kenntnis des Films zu vertiefen, sehr neuartige Programme von Spielfilmen und interessanten Kurzfilmen auf, wo immer sie solche aus aller Welt bekommen konnte. Nach meiner Ansicht stellten diese frühen, systematisch organisierten Vorführungen der Filme von René Clair, Pabst, Eisenstein, Pudowkin und einigen anderen Stummfilm-Klassikern der Sowjetunion wie Wertows *Der Mann mit der Kamera,* ein erstes organisiertes Bemühen um die sich entwickelnde Welt-Filmkunst dar. Dieses organisierte Streben nach einem Weltfilm, seiner Kritik und seiner Erforschung ging in den USA nicht von den Universitäten aus, nicht von graduierten Studenten und nicht von Doktorarbeiten, sondern war das Verdienst von Männern, die im Kampf standen und die sich für den Film engagierten. Vielleicht verbrachte die 'Film and Photo League' deshalb nicht viel Zeit mit der Produktion von Experimentalfilmen, weil wir im Gegensatz zu den Filmemachern der 60er und 70er Jahre wirklich 'unabhängig' waren (unabhängig von Gönnern und Zuschüssen aus Kreisen der Regierung und der Geschäftswelt) und unsere Filme eben nur gesellschaftlichen Zwecken dienen sollten. Wir sahen die Arbeiten der Experimentalfilmer aus Europa, soweit wir Kopien bekommen konnten, wir lasen über diese Arbeiten, aber wir sahen keinen zwingenden Grund, diese Experimente selbst zu reproduzieren, wie die Avantgarde-Filmemacher es seit den 50er Jahren am laufenden Band machen. Hätten die amerikanischen Filmemacher in den 50er, 60er, 70er Jahren etwas von der in Europa getanen Arbeit gesehen, hätten sie gemerkt, daß sie kein Neuland betraten und hätten weiterhin Filme über die Menschen und den Charakter unserer Welt produziert, wie es schließlich die Mehrzahl der Experimentalfilmer in Frankreich, Belgien, Deutschland und Italien machten. Wir sahen etwas von den frühen Arbeiten von Ivens, Richter, etwas von den Briten, die ganze Skala der französischen Experimentalfilmer und einige wenige Werke der unkonventionellen Neuerer aus der Sowjetunion. Wir lernten aus diesen Werken der Filmkunst, die uns durch ihr Beispiel Anregungen gaben, in einem historischen Sinne.

Die Leute der 'Worker's Film and Photo League' gründeten dann einen der ersten großen Filmclubs in New York, das 'Film Forum', dessen Präsident Sidney Howard war. Einer von unseren Leuten war der Geschäftsführer. Jay Leyda war für die Programme zuständig und 1934, glaube ich, zeigte diese Gruppe eine Serie, die eine der ersten Vorführungen von *Mädchen in Uniform* und eine Wiederaufführung von *Mutter,* Dowshenkos *Ivan* und anderen Filmen bot. Einige von uns gingen mit diesem Programm auf Tournee, um der Filmkunst breiteren Raum zu geben. Wir reisten 1934, 35, 36 nach Detroit, Cleveland, Milwaukee, Chicago und anderen Orten und gründeten Filmclubs in großem Stil, die fast schon Kinos waren wie etwa die 'Detroit Cinema Guild', die im Detroit Art Institute eine allererste Serie brachte, in einem Zuschauerraum mit 1200 Sitzen, je eine Vorführung. Dann kam es so weit, daß die Filme in diesem Hause eine ganze Woche liefen, im Winter und im Sommer. Das ermutigte die örtlichen Filmtheater, die nicht recht wußten, wie sie ihre Programme gestalten sollten, sich auf wertvolle, künstlerische Filme zu konzentrieren. Leute von der 'Film and Photo League' sorgten für die Verbreitung, für die Gründung von Filmclubs und die Vorführung von hochqualitfizierten Filmen, um Mittel für Aktivitäten zu beschaffen, die einen der Grundsteine für die 30-35 Jahre später eintretende 'Filmexplosion' legten. Leute von der 'Film and Photo League' fingen dann an mit kleinen Verleihfirmen, die sich darauf spezialisierten, das Beste aus aller Welt zusammenzutragen, um ein Alternativprogramm zwecks Bildung einer Filmkultur anzubieten. So wurden die größten Sammlungen der bedeutendsten Filme zusammengetragen und in Umlauf gebracht.

Rosow: In den 30er Jahren wurden die linken Filme und die Arbeiter-Wochenschauen als Propaganda angesehen, während man Unterhaltungsfilme und die üblichen Wochenschauen, die in der Tat Propaganda sind, nicht als solche betrachtete. Gifford (der Präsident von AT&T, der von Hoover mit der Lösung der Arbeitslosenfrage beauftragt wurde) sagte, man sollte allen Arbeitslosen Freikarten geben, damit sie ins Kino gehen und auf diese Weise beruhigt werden. Nach Essen und Wohnung sei das Wichtigste im Land, das die Menschen brauchten, Film, Film, Film. Kritisierten diese Leute die Hollywood-Filme?

Brandon: Ich glaube wirklich, die Sozialhistoriker sollten sich einmal als Archäologen in der Fundstätte der 30er Jahre betätigen, denn entgegen der These, daß Studienmaterial für die Forschung zur Verfügung stehe, ist das Basismaterial noch nicht zusammengetragen und als relevant für das Studium der 30er Jahre anerkannt worden. Jedenfalls nicht, soweit es den Film betrifft, denn erst als Stanley Kauffmann und Bruce Henstell eine Sammlung amerikanischer Filmkritiken vor ein paar Monaten veröffentlichten, hatten wir etwas über die Arbeit der linken Kritiker der Vergangenheit in der Hand. Zu jener Zeit gab es in den USA eine Anzahl von Kritikern, vor allem Harry Alan Potamkin, dessen sämtliche Schriften es verdienen, nachgedruckt, studiert, diskutiert und als Maßstab für die Beurteilung der konventionellen Kritik angesehen zu werden. Auch von Robert Forsythe, einem Mann der leichten Feder, finden sich ein paar Kritiken in dem Kauffmann-Buch. Aber es gibt noch andere Publikationen; ich rate, einmal einen Blick in das 'New Theatre Magazine' zu werfen, das eine Anzahl von Artikeln brachte, die sich mit den Standpunkten der Kritiker und der Industrie in den 30er Jahren befassen: Ich nenne hier 'Experimental Cinema' (die 1932 einging), die schönste und wirksamste Filmzeitschrift der USA in den 30er Jahren, mit David Platt und Lewis Jacobs (beide aus der Liga) und Seymour Stern als Redakteuren; 'Film Front'; und 'Film Survey'. Es gab also Kritik, es gab Polemik als Teil des Lebens jener Jahre. In ihnen kam zum Ausdruck, was die Leute der Liga über das Medium und über die Epoche dachten. Und es gab Hollywood und seinen Einfluß – im positiven und negativen Sinne. Da gab es echte Berichterstattung in den Wochenschauen, ihr Ausbleiben und ihre Verzerrungen, und da gab es die Kritiker. Und da war der positive Aspekt, das Zerbrechen der Schablonen, die Vorführung von Filmen aus aller Welt, nicht nur US-Filmen. Dies waren die Wege, an dem Medium in seiner Gesamtheit teilzunehmen. (...)

Rosow: Waren Sie selbst Filmemacher in dieser Zeit?

Brandon: Ich möchte erst einmal klarstellen, daß ich mich selbst nicht als Filmemacher betrachtete. Ich sah gewisse Notwendigkeiten und ich lernte, mit einer 35mm-Kamera umzugehen, und berichtete über einige wichtige Sachen, weil ich wußte, daß kein anderer es tat. Dieses Material kam dann in die Hände der 'Film and Photo League', die es auswertete. Sehr viel später produzierte ich selbst einige Filme. Einer ist ein langer Trickfilm über die *Bill of Rights* mit dem Titel *The Great Rights* und einer ein Film über die Gewerkschaften und ihre großen Streiks im Jahre 1946 mit dem Titel *For the Record.*

Sweet: Wie kamen Sie denn zum Verleih?

Brandon: Vor 40 Jahren beschloß ich, mich vor allem mit dem Gedanken zu beschäftigen, wie man einen unabhängigen Verleih aufziehen könnte, damit unabhängige Filmemacher, die im öffentlichen Interesse arbeiteten, ihre Arbeit durchführen könnten. Wie die anderen Leute in der 'Film and Photo League' war ich mir immer der Notwendigkeit bewußt, daß die Filme auch gezeigt werden müßten und betrachtete den Verleih als Angelegenheit einer Kam-

pagne. Ich glaube auch jetzt noch, daß jeder Film sein eigenes Leben hat. Um ihn an die Menschen heranzubringen, dafür zu sorgen, daß er einschlägt, mußte man mit den Methoden einer Kampagne vorgehen, als ob man einen nationalen General-Streik oder einen Wahlfeldzug durchführen wollte. Alles nur Erdenkliche sollte organisiert und koordiniert werden, um dem Film einen Platz zu verschaffen. Der technische Fortschritt auf dem Gebiet der Entwicklung der Zuschauergruppen, der Gebrauch des Mediums als Mittel zum Studium der Gesellschaft, förderten diese Bestrebungen.

Am Anfang wählten wir 35mm-Geräte, weil wir mit den vorhandenen 35mm-Projektoren arbeiten mußten. Es gab ein Filmtheater in New York, das bereit war, jeden Film zu spielen, und uns laufend anrief und wissen wollte, wann der nächste fertig wäre, das Acme-Kino in der 14. Straße am Union Square. Später, als diese Leute das Cameo Kino in der 42. Straße hatten, wollten sie auch wieder wissen, wann der nächste herauskäme. Sie gaben uns sogar 25-50 Dollar im voraus, damit sie uns zur Eile antreiben konnten. Und in Los Angeles, vor allem in den Versammlungsräumen der Nationalitätengruppen, wo es 35mm-Stummfilm-Ausrüstungen aus den 20er Jahren und noch ältere gab, wurden Nationalitäten-Filme gezeigt, italienische, ungarische, polnische, was man gerade bekommen konnte, auch mancherlei Reise- und Unterhaltungsfilme, ein Programm zur 'Entspannung'. So nutzten wir weiter die Chancen, die sich uns boten und die bestanden, wo Arbeiter waren und wo sie die Augen offen hatten. Die im Ausland geborenen hießen uns auf das herzlichste willkommen.

Rosow: Wie gaben Sie diese Vorstellungen bekannt? Machten die Nationalitätengruppen das für Sie?

Brandon: Sie selbst taten es in ihren eigenen Publikationen und wir mit Handzetteln, Schaufensterplakaten und Ankündigungen auf Massenversammlungen etc.

Rosow: Die Tageszeitungen brachten nichts?

Brandon: Nun, die 'Times' brachte immer eine kleine Nachricht darüber als Kuriosität, und die liberalen Wochenzeitschriften brachten Besprechungen. Ich habe gerade in 'Nation' von 1936 noch einmal Mark van Dorens Besprechung von MILLIONS OF US nachgelesen.

Die Bekanntgabe erfolgte also durch die kleinen liberalen Blätter, die linken Zeitschriften, die linken Gewerkschaften, aber hauptsächlich in den Zeitungen der nationalen Minderheiten. Das bedeutete, daß Bergleute in der Lage waren, die Filme zu sehen. In großen Teilen der landwirtschaftlichen Gebiete gab es skandinavische Arbeitsgemeinschaften (Coops), finnische und schwedische vor allem. In Spencer, New York, zeigte die Coop immer alles, was wir hatten. Wir versuchten, die Leute ins Kino zu bekommen und wir gaben nie auf, aber wir hatten keinen Erfolg, bis 'Frontier' ins Tonfilmgeschäft ging. Danach hatten wir viel Spaß und das trug zu der großen Begeisterung und dem Elan der späteren 30er Jahre bei. Aber der 35mm-Stummfilm begrenzte die Zahl der uns offenstehenden Filmtheater. Später wurden ein paar 16mm-Kopien hergestellt und mit anderen Gruppen ausgetauscht. Aber Zuschauergruppen, die am Filmemachen an sich, am Studium des Mediums interessiert waren und diese Filme als Unterhaltung betrachteten, gab es noch nicht. Wenn also der Gegenstand selbst auch seine Gültigkeit beibehielt, so verschoben sich doch die Akzente und Prioritäten auf neue Aktionsphasen. Die Leute hatten die Arbeitslosenversicherung und ein staatliches Arbeitsbeschaffungsprogramm erkämpft. So war es zwar historisch gesehen interessant, Filme über die Arbeitslosen und den Kampf für Arbeitslosenversicherung zu zeigen. Aber das waren keine Themen mehr, die von Gruppen programmiert werden konnten, die zu diesem Zeitpunkt dabei waren, für den Aufbau der CIO zu kämpfen. So kamen wir mit dem Verleih der frühen 16-mm-Wochenschauen und Dokumentarfilme nicht sehr weit. Aber mit den Tonfilmen MILLIONS OF US, CHINA STRIKES BACK, *Native Land* war das eine andere Sache. Mit den 35mm-Tonfilmen gingen wir überall hin, wo immer wir die geeigneten Leute hatten, zu denjenigen in den Landgemeinden, die politisch bewußt und interessiert waren. Die Kinos forderten die Filme vom Verleihbüro an. Die Manager wußten nicht, um was es sich handelt. Wir können nicht behaupten, daß wir die Kinobesitzer erzogen, – sie sind nicht leicht zu erziehen. Wir zeigten CHINA STRIKES BACK in 204 Kinos von rund 700 im Gebiet von New York.

Wir brachten den Film in das reguläre Programmangebot. Viel kam dabei nicht heraus – 204 x 3 Dollar! Unabhängige kurze Sujets sind nicht lebensfähig in Kinos, sie bringen nicht viel ein, das war damals so wie heute, sie bringen nur ein paar kurze Besprechungen oder Notizen, die für Filmemacher von Nutzen sind, um ihre Karriere zu starten oder zu zeigen, daß ihre Filme etwas für die Zukunft versprechen. Aber wenn es sich nicht um etwas außerordentlich Sensationelles handelt oder um etwas, das zufällig ganz aktuell ist, dann ist der Verleih solcher Filme eine Enttäuschung und ein Irrweg für die unabhängigen Filmemacher, weil sie dazu neigen, den Film den Konventionen der Filmtheater anzupassen, und dann sind sie nicht mehr unabhängig. Einen Film für das Kino zu gestalten, selbst wenn das ohne Förderung geschieht, bedeutet daher, ihm seinen unabhängigen Charakter zu nehmen. In meiner Definition ist ein Film nicht wirklich unabhängig, solange er abhängig ist von den Konventionen und der Mentalität der Filmtheater. Es ist genauso, wie wenn man bei der Gestaltung mit einem Auge zum Fernsehen schielt. Da heißt es in den Produktionsprospekten "Wir werden den Film in den Kinos zeigen, wir werden ihn im Fernsehen zeigen, wir werden ihn in den Schulen zeigen, in den Stadtbezirken zeigen" etc. – Wenn man dann die Produktion eines solchen Mehrzweckfilms abgeschlossen hat, zeigt es sich, daß das Resultat ein völlig zweckloser Film ist.

Wir lernten die Grenzen des Verleihs kennen. Mit CHINA STRIKES BACK ging es uns gut. Es war eine Periode des Aufschwungs und die Frontier-Leute genossen das. Der Film lief überall. Obwohl er nicht gerade das größte nationale Ereignis behandelte, verband er sich doch mit einem neuen Thema, dem Boykott des Verkaufes von Metallschrott an Japan. Es gab da also eine Beziehung zu einem aktuellen Geschehen. Das veranlaßte einige von uns zur Teilnahme an einer großen Konferenz von Organisationen, die daran interessiert waren, die Öffentlichkeit über Japan und China zu unterrichten, und für sie eine Art Werbefilm zu entwickeln, eine Anleitung für ihre Kampagne, die sich dagegen richtete, die New Yorker Hochbahn und anderen Metallschrott nach Tokio zu verkaufen und für den Boykott der Metallschrott-Schiffe in San Francisco und Seattle eintrat. Das entsprach dem Gedanken, den Film in Beziehung zur Gesellschaft zu setzen. Aber CHINA STRIKES BACK brachte finanziell nichts ein. Kurzfilme wurden - damals so wie heute - von den großen Produktionsgesellschaften als Teil eines jährlichen Filmpaketes verkauft: ein Verkäufer, ein Besuch, 30 Features und 30 Kurzfilme. Selbst wenn sie 3 Dollar die Woche für Kurzfilme bekamen und dies pro Theater wenig war, so brachte das bei den zu jener Zeit existierenden 8 000 Filmtheatern 24 - 25 000 Dollar für einen Kurzfilm ein, der sie selbst vielleicht 10 000 Dollar gekostet hatte. Das war also nicht schlecht für Hollywood. Aber 3 Dollar die Woche oder 2.50 Dollar die Woche bei 204 Filmtheatern für CHINA STRIKES BACK – dabei kam nicht viel heraus. Das war nicht wichtig, aber es war ein Versuch, und wir lernten daraus. *Heart of Spain* kam in einige wenige Filmtheater, etwa 30-40 Uraufführungstheater im Land, aber der Verleih spielte sich hauptsächlich außerhalb der Kinos ab. Hier konnten wir viel Erfahrungen über Massenvertrieb sammeln.

Sweet: Wie viele der Filme, die fertiggestellt wurden, gibt es noch?

Brandon: Aus der frühen Stummfilmperiode gibt es heute noch fünf, aber wir haben Hinweise auf viele andere. Die Gesamtproduktion belief sich auf ca. 16 Ausgaben von Worker's Newsreel, drei abendfüllende Dokumentarfilme, einen 40 Minuten-Dokumentarfilm und 18-20 Kurzfilme, plus ungezählte Sets von Regional-Wochenschauen, Teilen von Wochenschauen und Filmmaterial in Boston, Baltimore, Washington, Detroit, Chicago, San Francisco, Los Angeles, Seattle. Es gab niemals ein komplettes Inventar der Filme der lokalen 'Film and Photo Leagues' oder einzelnen Korrespondenten.

Rosow: Jedesmal, wenn die Leute nach dem Besuch dieser Filme herauskommen, sieht man ihnen an, daß ihr Interesse erregt wurde. Wichtig und nötig sind nicht nur Berichte darüber in Magazinen, echte Filmerziehung setzt voraus, daß diese Filme auch wirklich gezeigt werden. Haben Sie Pläne für Ihren Verleih?

Brandon: Für die Stummfilmperiode und einige der Stummfilme versuchen wir die Rechte von den Nachlaßverwaltern und Familien und den vielen Beteiligten zu bekommen, damit wir die Filme in Umlauf bringen und ein Programm entwickeln können. Das Programm, dessen bin ich sicher, wird auf jeden Fall nichtkommerziell sein und nicht in den allgemeinen Verleih kommen. Es wird Material für das regionale Studium der Geschichte der Arbeiterbewegung, der politischen Wissenschaften, der amerikanischen Geschichte und der amerikanischen Probleme liefern und auch Filmforschern und Wissenschaftlern zur Verfügung stehen. Aber wir denken zur Zeit nicht daran, die Filme zu Kurzfilmen oder abendfüllenden Kompilationen umzuschneiden. Es werden sicher noch Spielfilme über die 30er Jahre gemacht werden, aber dieses Material sollte seine eigene Note haben, mit Vorspannangaben und besonderer Tonspur zur Erklärung der Hintergründe. Ein paar der neueren Filme sind jetzt im Umlauf: *People of the Cumberland* durch Macmillan-Audio-Brandon; PIE IN THE SKY, Museum of Modern Art. Bei den anderen gibt es verschiedene Versuche, die Rechte zu bekommen. Pläne für *Native Land* werden bald von 'Frontier Films' angekündigt werden. Ich werde alles tun, um die anderen zu finden und sie verfügbar zu machen, möglichst mit voller Dokumentation. Irgendwelche Gelder, die ich für meine Filmvorträge erhalten sollte, werden in einen gemeinnützigen Fonds eingehen, der für die weitere Suche, die Erhaltung und die Umkopierung des Materials bestimmt ist.

Film Quarterly, Berkeley, Herbst 1973 Seite 12 ff

Biographie

Thomas Brandon

Thomas Brandon, ein Pionier des unabhängigen Filmverleihs in den USA, wird das Programm politischer Dokumentarfilme aus den dreißiger und vierziger Jahren einführen und diskutieren. Diese Filme, die zum großen Teil als verloren galten, repräsentieren ein oft übersehenes Kapitel der amerikanischen Film- und Sozialgeschichte; sie sind Arbeiten organisierter Gruppen sozial bewußter Filmemacher, die damals Wochenschauen und Dokumentarfilme außerhalb der kommerziellen Industrie herstellten.

Brandon ist eine der bestqualifizierten Personen, um diese Periode des amerikanischen Films vorzustellen, denn er war selbst ein Teilnehmer an den Filmaktivitäten der dreißiger Jahre. Brandon ist bekannt als ein Pionier des nichtkommerziellen Filmverleihs in den USA. Er ist der Begründer von Brandon Films, lange Zeit hindurch eine der wichtigsten Quellen für ausländische 16mm-Filme und Dokumentarfilme in den USA. Bereits 1931 gründete er die'Worker's Film and Photo League' sowie die 'National Film and Photo League', die beide die Entwicklung der amerikanischen Dokumentarfilmbewegung beeinflußten. Er war ebenfalls Direktor der Harry Alan Potamkin Film-Schule, die 1934 gegründet wurde. Später, in den dreißiger Jahren, verlieh Brandon die Produktionen von Frontier Films, eines führenden nicht profitorientierten Verbandes von sozialen und politischen Filmemachern.

Brandons hauptsächlicher Beitrag zu diesen Bewegungen lag im Verleih und in der Veranstaltung von Aufführungen. Heute hat er sich von Brandon Films zurückgezogen und widmet sich der Erforschung des Dokumentarfilms der dreißiger Jahre für ein Buch über seine 'Vierzig Jahre Film'; er hat auch zur Wiederentdeckung vieler dieser bislang vergessenen Filme beigetragen.

Die dreißiger Jahre waren eine Periode innerer Unruhe, besonders in der Arbeiterschaft. Ereignisse wie die Hunger-Märsche von 1931-32, der 'Bonus march' von 1932, der Bergarbeiterstreik in Kentucky 1932, das Ford-Massaker von 1932, die Kämpfe der 'sharecroppers', Baumwollpflücker und anderer Landarbeiter, Arbeitslosigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung der Schwarzen, die Streikbrecher, der Aufstieg der CIO[1] und die Errichtung der U.A.W.[2] gehörten zu den Themen, für die sich die ernsthaften Filmemacher der Zeit engagierten. Aber die Zustände in den dreißiger Jahren wurden von späteren Ereignissen verdunkelt: vom II. Weltkrieg und von der McCarthy-Ära; die Filme wurden vergessen, während die Erinnerung an die in ihnen dargestellten Ereignisse sich verwischte; und schließlich war nur noch wenig von dieser militanten Filmarbeit bekannt.

Brandons Programm ist das Resultat jahrelanger Sucharbeit, es umfaßt Wochenschauen, verschiedene kurze Dokumentarfilme und Fragmente 'verlorener' Filme, die sämtlich die Arbeit illustrieren, die im sozialen und politischen Film der dreißiger Jahre geleistet wurde. Tom Brandons Absicht ist es, ähnliche Programme auch weiterhin vorzustellen, um ein vernachlässigtes Kapitel amerikanischer Filmgeschichte bekannt zu machen.

(Programmitteilung des Museum of Modern Art, New York, Mai 1973)

1) Congress of Industrial Organizations
2) United Automobile Workers

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