

10. internationales forum des jungen films

berlin 19. 2. – 29. 2. 1980

1

REDES

Netze

Land	Mexiko 1934
Produktion	Secretaria de Educación Pública
Regie	Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel
Buch	Agustin Velázquez Chávez, Paul Strand; bearbeitet von: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann, Henwar Rodakiewicz
Kamera	Paul Strand
Schnitt	Emilio Gómez Muriel, Gunther von Fritsch
Ton	Roberto und Joselito Rodriguez
Musik	Silvestre Revueltas
Darsteller	Silvio Hernández (Miro) David Valle González (Aufkäufer) Rafael Hinojosa (Kandiat) Antonio Lara (El Zurdo) Miguel Figueroa
Uraufführung	25. Juli 1936 in Mexiko-Stadt
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	65 Minuten

Anmerkung:

Der Film REDES wurde teilweise auch unter seinem amerikanischen Titel THE WAVE (Die Welle) oder unter dem französischen Titel LES REVOLTES D'ALVARADO (Die Aufständischen von Alvarado) bekannt.

Inhalt

Angeführt von Miro, dessen kleiner Sohn starb, weil es an finanziellen Mitteln fehlte, erhebt sich eine Gruppe von Fischern gegen den Aufkäufer, der ihnen den Fisch zu sehr niedrigen Preisen abnimmt. Der Händler bezahlt einen ortsansässigen Demagogen, einen Abgeordnetenkandidaten, der die Fischer entzweien soll. Diese streiten sich untereinander. Der Demagoge ruft die Polizei, die die Arbeiter einschüchtert, und er nutzt das Durcheinander aus, um Miro mit einer Kugel zu töten. Dieser Tod trägt jedoch dazu bei, die Fischer in ihrem Kampf zu vereinen. Sie organisieren mit ihren Booten einen Trauerzug und bringen den Leichnam Miro in einer großen Demonstration in die Stadt. Der Film schließt mit der Aufnahme einer großen Welle, die sich am Strand bricht.

REDES und die Geschichte des mexikanischen Kinos

Von Emilio Garcia Riera

Die Umstände, unter denen dieser Film entstand, sind so interessant wie der Film selbst (oder sogar noch interessanter) und sind es wert, ausführlich beschrieben zu werden. Der größere Teil der Fakten, die im folgenden mitgeteilt werden, wurde einem unveröffentlichten Artikel von Heriberto Lanfranchi und den Erläuterungen des mexikanischen Regisseurs Gomez Muriel entnommen; diese sind wiedergegeben in einer Aufzeichnung von Raquel Tibo, die in 'Mexico en la cultura' (25. April 1954) erschien:

1932 kam der New Yorker Fotograf Paul Strand mit der Absicht nach Mexiko, ein Fotobuch über das Land zu machen. Dabei konnte er auf die Unterstützung des Komponisten Carlos Chavez zählen, der Direktor des Staatlichen Musikkonservatoriums (und später der Abteilung für Schöne Künste der SEP) war, sowie auf die eines entschiedenen Marxisten, Narciso Bassols, der seinerzeit Sekretär für Öffentliche Erziehung war. Obwohl Strand sehr wenig kinematographische Erfahrung hatte, baten Bassols und Chavez ihn, ein System zu entwickeln, mit dessen Hilfe man von der Regierung finanzierte Filme 'mit dem Volk und für das Volk' drehen könnte. Strand kam auf den Gedanken, einen Dokumentarfilm über das Leben der Fischer zu machen.

Er freundete sich mit dem Kritiker und Kunsthistoriker Agustin Velazquez und mit Gomez Muriel an. Die drei überzeugten Chavez von der Notwendigkeit, diesen Film zu verwirklichen. Chavez gab ihnen Geld, das ausreichte, um einen Kurzfilm von zwei Akten Länge zu drehen. Strand, Velazquez und Gomez Muriel fuhren nach Alvarado und kamen dort auf die Idee, mit dem gleichen Geld einen langen Spielfilm zu drehen, der sich zunächst *Pescados* nennen sollte. Wieder nach Mexiko zurückgekehrt, begannen Velazquez und Strand damit, das Drehbuch zu schreiben. Strand fühlte sich aber nicht in der Lage, das technische Drehbuch auszuarbeiten und wandte sich an einen anderen New Yorker, Rodakiewicz, der ihnen helfen sollte. Rodakiewicz schlug vor, den jungen Österreicher Fred Zinnemann die Regie des Films führen zu lassen, und übernahm es, nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten mit ihm zu sprechen. Mittlerweile begannen Strand und Gomez Muriel in Alvarado mit der Arbeit. Ich habe hier Aufzeichnungen von Gomez Muriel über die wechselhaften Umstände, denen ihre Arbeit ausgesetzt war:

„Wir stürzten uns in das Abenteuer. Das Geld war sehr schnell aufgebraucht, aber – wie wir es vorausgesehen hatten – waren die zuständigen Personen im Sekretariat für Erziehungsfragen, als sie das wenige Material sahen, das wir gedreht hatten, davon überzeugt, daß eine Fortsetzung des Films sich lohnen würde, und versprachen uns, die Kosten zu übernehmen. Das hatte seine Nachteile: das Geld gaben sie uns in kleinen Beträgen, und wir mußten detaillierte Abrechnungen im Büro für 'Zahlungsanweisungen' einreichen, das in der stattlichen Finanzbehörde von Veracruz untergebracht war. Wenn eine Abrechnung abgezeichnet war, konnten wir die nächste vorlegen. Diese Teilbeträge reichten gerade für 3 oder 4 Drehtage, und die Instanzenwege der Bürokratie zwangen uns zu Unterbrechungen von 10 bis 15 Tagen, und daraus ergab sich das Risiko, daß die ortsansässigen Fischer, die den größten Teil der Rollen spielten, auseinanderliefen. Um dies zu vermeiden, kauften wir ein Boot und ein Netz und ließen sie damit arbeiten.

Wir diskutierten schon über den Film, als Zinnemann kam und sagte: 'Nein, so geht das nicht.' Er und Strand gerieten aneinander.

Dieser wollte vor der Kamera statische Wesen und einen nicht primär filmisch orientierten Kameramann; er suchte plastische Schönheit in der Bewegung und im statischen Bild. Man folgte schließlich den Anweisungen Zinnemanns.

Wir waren mitten in der Arbeit, als Bassols aus dem Sekretariat für Erziehungsfragen ausschied. Chavez wurde von seinem Posten entfernt, und folglich wurde der Film unterbrochen. Zinnemann ertrug das Warten nicht und kehrte in die Vereinigten Staaten zurück. Während der Regierungszeit von General Cardenas wurde die Arbeit – ein Jahr, nachdem sie begonnen hatte – wieder aufgenommen, aber bedauerlicherweise konnten wir für Fertigstellung, Schnitt und Synchronisation schon nicht mehr auf die Mitarbeit Zinnemanns rechnen. Ich glaube, der Film wäre besser geworden, wenn er länger an ihm mitgearbeitet hätte.

Die Arbeiten hatten im April 1934 begonnen, die Dreharbeiten endeten im November des gleichen Jahres. Der Film war im Oktober 1935 fertig und wurde 1936 ohne Erfolg uraufgeführt. Silvestre Revueltas wurde im September 1934 mit der Musik beauftragt.

Im Dezember 1934 wurde ein Teil der Musik aufgenommen, aber Revueltas schrieb sein endgültiges und grandioses Werk gestützt auf die fertige Fassung des Films.

Der einzige professionelle Schauspieler war David Valle Gonzalez, der Aufkäufer. Wir holten ihn von einer Wanderbühne, die durch die Dörfer von Papaloapan tingelte. Den jungen Fischer spielte Silvio Hernandez, ein bekannter Sportler aus Veracruz, der nie daran gedacht hatte, in Filmen aufzutreten. Rafael Hinojosa, unser Buchhalter ohne jede künstlerische Vorbildung, stand vor der Aufgabe, den Abgeordnetenkandidaten zu spielen. All die anderen Darsteller waren Ortsansässige von Alvarado. Die Frau des jungen Fischers war die Portierfrau des Hauses, in dem wir wohnten. Antonio Lara – der die Rolle des Zurdo spielte – war ein sehr pittoresker Typ. Er war damals etwa 60 Jahre alt; er kannte die Gegend in- und auswendig und war unser Verbindungsmann. Er war eine starke Persönlichkeit. Als Schiffsbursche hatte er den Vater von Carlos Chavez – der seine letzten Lebensjahre in Alvarado verbrachte und dort starb – kennen und unter dessen Anleitung mit 34 Jahren lesen gelernt. Er brachte es bis zum Gemeindevorsteher von Alvarado. Als wir ihm begegneten, gründete er gerade die Mittelschule von Alvarado. Er hatte erreicht, daß in der Gemeinde ansässige Fachleute Unterricht erteilten, und, da ihm die entsprechenden Voraussetzungen fehlten, bestand seine Mitarbeit darin, gratis die Schule zu fegen.

Der Film war ein finanzieller Mißerfolg. Er kostete 55000 Dollar, war also relativ billig, denn schon damals gab man normalerweise das Doppelte aus. Jetzt würde er mehr als eine Million Pesos kosten. Er wurde mit Kameras gemacht, die 1920 benutzt wurden, deshalb gab es Unterschiede in den Geschwindigkeiten, die die Synchronisation erschwerten, dies umso mehr, als die Synchronisationsausrüstung, die uns zur Verfügung stand, äußerst primitiv war und wir kein Geld für Wiederholungen hatten."

Strand kehrte nach New York zurück, wo er 1936 die 'Frontier Films' gründete. In der 'Frontier', die den Krieg nicht überlebte, versammelten sich einige Filmemacher, die von den Dokumentaristen Dsiga Wertow, Joris Ivens und Robert J. Flaherty beeinflusst waren. Sie erhielten ebenso wie Strand, Ralph Steiner, Sidney Meyers, Lewis Jacobs, Herbert Kline, Willard van Dyke, Pare Lorentz und Leo Hurwitz von keiner Bank das nötige Geld für ihre Filmprojekte.

Zinnemann ging nach Hollywood. Nachdem er zwischen 1938 und 1941 verschiedene Kurzfilme für MGM gedreht hatte, begann er 1942 eine sehr ruhmreiche, akademische und folglich von Oscars gekrönte Karriere als Spielfilmregisseur. Aus seinen Filmen ragen *The Men* (1950), *Teresa* (1950), *High Noon* (1952), *From here to Eternity* (1953), *The Nun's story* (1959) und *A Man for all Seasons* (1967) heraus.

REDES in der Filmgeschichte

REDES ist ein Film mit guten Absichten, ist ein selbstloser, ein tapferer Versuch. In ihm tauchen zum ersten Mal die Elemente auf, die von der Intelligenz des Landes als die Ideale eines guten nationalen Kinos angesehen wurden: ein kämpferisch-sozialer Inhalt, gute Fotografie, die die Schönheit in den Gesichtern des Volkes und in den Szenen unter freiem Himmel entdeckt, Regie und Schnitt, inspiriert vom Beispiel Eisensteins. Damit sollte die Beziehung zu den Themen und Formen der fortschrittlichsten Strömung der Bildhauerei, der Musik und anderer mexikanischer Künste jener Zeit, hergestellt werden, zu Strömungen, die das Indianische innerhalb der nationalen mexikanischen Kultur betonten. So sollte REDES Inhalt und Stil haben und auf das Artizielles des konventionellen Kinos verzichten. Dennoch ist REDES in besonderem Maß ein wegen seines Inhalts schematischer und wegen seines Stils artifizierender Film. Bei dem Versuch, Distanz zum Kino von Flaherty zu wahren, nahmen die Regisseure von REDES eine vorsichtige Haltung gegenüber dem ethnografischen Dokument ein, was aber trotz allem nicht zum Erfolg führte. Auf der Suche nach der Inspiration Eisensteins gingen sie so weit, einzelne Einstellungen nach berühmten Sequenzen des sowjetischen Regisseurs zu kopieren. Die an sich dynamische Aktion war als solche nicht erkennbar, sondern lediglich eine Funktion der Montage. Das heißt: Die Montage erschien dynamisch, aber nicht die Aktion. So erklärt sich die Starre eines Films, dessen vorherrschende Bilder nichts weiter sind als wundervolle Bilder der Gesichter einiger weniger Fischer, reduziert auf Starrheit und Nicht-Ausdruck als Tribut an die heiligen Gesetze der Montage.

Im Gegensatz zum vorherigen Kommentar sind die Meinungen über REDES rundweg lobend, wie sich zeigen wird:

a) In seiner bereits erwähnten Aufzeichnung definiert Raquel Tibol den Film so: „Da sind Gruppen von Arbeitern, da sind Führerpersönlichkeiten, die aus diesen Gruppen hervorgehen, da ist ein Abgeordneterkandidat, der sich um die Stimmen der Armen bemüht und um die Schmiergelder des Reichen, da ist ein Aufkäufer, der Unglück bringt, da ist eine Mutter, deren Sohn stirbt, weil sie nicht rechtzeitig Medikamente kaufen kann, da sind Unzufriedenheit, Proteste, Arbeitslosigkeit, Zusammenstöße zwischen den Gruppen, der Tod des aufgeklärtesten Arbeiters, und da ist schließlich der Zusammenschluß, der nach dem Tod des Gerechten den Ruf nach Gerechtigkeit hervorbringt. All das setzt sich zusammen aus Bildern von Booten, Himmel, Meer und Küste, deren monumentale Schönheit mit der Musik von Silvestre Revueltas zusammenwirkt.“

b) Ein anonymes Kommentar zu REDES, erschienen in der Zeitschrift 'Cine-Club' (Mai 1955), endet so: „Es ist das Thema des Films, das ihn als großes Werk charakterisiert. Er tat etwas, was jetzt das neorealistische italienische Kino mit großem Erfolg tut: er nahm ein echtes Stück Leben der Fischer von Alvarado auf, zeigte das Elend, die Situation der Abhängigkeit der Bevölkerung von einem Machthaber, der durch seinen unmenschlichen Willen die Tragödie in das Leben der Mittellosen bringt; aber darüber hinaus zeigt er, wie diese versuchen, ihr Problem zu lösen, und er zeigt, wie die Fischer sich dessen bewußt werden und bereit sind, sich zusammenzuschließen, um sich besser verteidigen zu können. REDES wies dem Volk den entsprechenden, mexikanischen Weg, dem die nationalen Cineasten folgen sollten, und darum markiert er eine der positivsten und interessantesten Etappen unseres Kinos.“

c) Bernard Chardère schreibt in der Zeitschrift 'Positif' (Mai 1954) über *Les revoltés d'Alvarado* (französischer Titel von REDES): „Die Regie ist wegen ihrer Schlichtheit und wegen ihrer Wirkung bemerkenswert. Die Geschichte ist einfach und ohne literarische Schnörkel – jeder sollte den Sinn begreifen können –, was nicht heißt, daß Gefühle ausgeschlossen wären: man denke an die Beisetzung des Kindes. Aber diese Ergriffenheit wird nur mit sehr zurückhaltenden Mitteln ausgedrückt: man kann auch nicht den kleinsten melodramatischen Ausrutscher finden und ebensowenig vordergründige technische Tricks. Strand und Zinnemann kündigten damit Visconti und Aldo an (ihr Thema erinnert an das von *La terra trema*) und nicht Fernandez und Figueroa. Ganz offen-

sichtlich bemühten sie sich um Plastizität und Rhythmus in ihren Bildern, aber niemals finden wir die Komposition der Einstellungen übertrieben, die formale 'Statik' des Films schlägt nicht in Selbstgefälligkeit um. Die Qualität der Bilder und der Stil des Schnitts lassen streckenweise an das russische Kino denken. Der Film erhält eine absichtlich revolutionäre Perspektive: er ist eine unveröhnliche Kritik am Reformismus (die Rede des Politikers) und gleichzeitig am Anarchismus: Miro erklärt einem verzweifelten Fischer, der seine Netze zerrißt, daß dieses individuelle Aufbegehren vergeblich ist, und vereint segeln alle Fischer in die Stadt."

d) George Sadoul saß dem Irrtum der 'Enciclopedia' von Rangel und Portas auf, wo J.J. Martinez Casado, Gloria Morel, Manuel Noriega, Leopoldo Ortin und Carlos Villatoro als Rollenbesetzung angegeben werden (dies macht übrigens auch Maria Isabel de la Fuente in ihrem 'Indice bibliografico del cine Mexicano'), sowie der Erfindung eines Ministers der Schönen Künste 'Vazquez Chavez' und versichert in seinem 'Dictionaire des Films': „Der Film, von großem lebendigen Wert und von großer Kraft, war die Wiege der schönen frühen mexikanischen Regie und auch der Schule von New York, deren stärkste Persönlichkeit damals Paul Strand war. REDES übte auf das mexikanische Kino von 1935 - 1945 einen stärkeren Einfluß aus als Eisensteins unvollendetes Werk *Que viva Mexico*, und zwar sowohl durch seine überraschenden Bilder als auch durch seinen sozialen Inhalt."

e) Der französische Kritiker Marcel Martin sagt in seiner 'Geschichte des Kinos in 120 Filmen', abgedruckt in der argentinischen Zeitschrift 'Tiempo del Cine' (Nummer 17, März - April 1964): „REDES (The Wave) (..) ist eine direkte Huldigung an Eisenstein und an *Que viva Mexico* durch seinen Stil, seine Noblesse, seine Eindringlichkeit und sein Thema."

f) REDES, versichert Ayala Blanco in seinem schon zitierten Buch (Seite 15), „vereinigt den Kampf gegen die Natur und den zivilisatorischen Kampf zu einer audiovisuellen Symphonie, in der der beinahe kosmische Rhythmus der Hochseefischerei und die spontane Rebellion in der Musik von Silvestre Revueltas ihre gewaltige Antwort finden."

Emilio Garcia Riera 'Historia documental del cine mexicano' (Epoca sonora, Tomo I, 1926 - 1946), S. 69 - 72, Mexiko 1969)

Kritiken aus den USA

Das Auftauchen eines Films wie REDES aus dem Durcheinander der Welt-Filmproduktion ist ein Ereignis unvergleichlicher Bedeutung. Nicht nur ist REDES der erste lange Film, der in Amerika über ein Thema der Arbeiterklasse gemacht wurde, der die Hoffnungen und Bestrebungen der großen Masse der Menschen verkörpert, sondern es handelt sich darüber hinaus um einen so außerordentlich schönen und bewegenden Film wie nur wenige, die wir aus unserer Erfahrung kennen.

(...)

Ich dachte an die Leute, die REDES gemacht haben und insbesondere an Paul Strand, der den Film konzipiert und zur Vollen dung geführt hat. Ich dachte an Paul Strands Photographien, vielleicht die schönsten, die in unserer Zeit entstanden sind. Es schien seltsam. Wie konnte ein Mann, der die meiste Zeit seines Lebens damit vollbracht hatte, den flüchtigen Adel der realen Dinge einzufangen, dessen Photographien so schwer faßbare Ideen und Gefühle im Betrachter erwecken, wie konnte dieser Mann den mutigen Aussagen von REDES eine so uneingeschränkte und vollkommene Stimme verleihen? Und die Antwort lautet: es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Fotos und dem Film. Von seinen frühesten Arbeiten wie der blinden Frau aus Stieglitz' Zeitschrift 'Camera Work' bis zu REDES hat Paul Strand vor allem von einer Sache gesprochen: von der Würde des menschlichen Lebens, von den Dingen, die der Mensch hergestellt hat und die sein Bild widerspiegeln. Zusätzlich stand REDES noch unter der Notwendigkeit, auf jene Beziehung zu verweisen, die dem berechtigten Anspruch des Menschen auf ein wünschenswertes und würdiges Leben im Wege stehen. Aber

die Substanz ist die gleiche.

Strand strebte aus einer ganz bewußten Überlegung nach dieser Einfachheit. In einem Statement für das mexikanische Erziehungsministerium erklärte er: „Wir gehen davon aus, daß diese Filme nicht für Kenner und Liebhaber und nicht einmal so sehr für empfindsame Naturen gemacht werden, die den Feinheiten ästhetischer Nuancierung zu folgen vermögen. Im Gegenteil nehmen wir an, daß diese Filme für die Mehrheit einfacher Menschen gemacht werden, für die man elementare Fakten einfach und unzweideutig darstellen sollte, auf eine Weise, die kompliziertere Wesen vielleicht sogar langweilen könnte, obwohl wir anderer Meinung sind. Wir glauben, daß sogar eine bestimmte Roheit der Aussage nötig ist, damit die Filme ihr Ziel erreichen." Aber auch wenn man dies berücksichtigt, so gibt es in REDES nicht die geringste Spur von Herablassung oder von jener seltsamen Archaik, die durch den bewußten Übergang von verfeinerter zu einfacherer Darstellungsweise hervorgerufen wird. Dies können wir nur mit Strands Überzeugung von dem, was er sagt, erklären.

(...)

Aber nachdem wir dem Dialog seine Stärke bescheinigt haben, muß man wieder zur Ausdruckskraft der Bilder des Films zurückkehren. In einer Unterhaltung drückte Mr. Strand vor einiger Zeit sein Erstaunen aus, daß es so wenige Filme von visueller Schönheit gäbe insbesondere, weil der Film doch ein visuelles Medium sei. Er wies darauf hin, daß sogar ein so majestätischer Film wie Dowshenkos *Frontier* (vermutlich amerikanischer Verleittitel von *Aerograd*, 1935, A. d. R.) indifferent ließe, was die Photographie betreffe; daß die Kameraarbeit in diesem Film nur selten der Größe von Dowshenkos Konzeption gerecht werde. REDES macht es einem leicht, dem zuzustimmen, was Strand über *Frontier* sagt.

Wenn man über REDES nachdenkt, kommen einem unweigerlich zwei Filme in den Sinn, Flahertys *Man of Aran* und Eisensteins unglücklicher *Thunder over Mexico* (Titel eines der Kurzfilme, die von fremden Bearbeitern aus Eisensteins Material zu *Que Viva Mexico!* gemacht wurden, A. d. R.). Und nicht nur deshalb, weil beide Filme eine große photographische Schönheit besitzen, sondern weil Strand zugegeben hat, von Flaherty und von der russischen Schule beeinflußt worden zu sein. Bereits 1933 machte Strand jedoch auf gewisse Schwächen der Flahertyschen Methode aufmerksam. Mit Bezug auf *Nanook of the North* und *Moana* sagte er: „... Es war für Flaherty mehr oder weniger nötig, die Vergangenheit zu rekonstruieren, weil das Leben aller dieser Leute sich durch den Kontakt mit der sogenannten westlichen Zivilisation schon verändert hat. Und wenn Flaherty die thematische Spannweite seiner Arbeit nicht verbreitert, so könnte dieses Thema des elementaren Kampfes ums Überleben allzu begrenzt erscheinen." Mit anderen Worten: die wahren Feinde des Menschen sind die vom Menschen selbst verursachten sozialen und ökonomischen Spannungen. Ohne Zweifel brachte Flaherty seine Unzufriedenheit mit dem modernen Leben zum Ausdruck, indem er sich in die Arktis, die Südsee oder die Aran-Insel absetzte. Dabei aber verwendete er Symbole, die heute keine Gültigkeit mehr haben, an die die Menschen nicht mehr glauben können. Als Folgeerscheinung wirkte *Man of Aran* nur *pittoresk*.

In REDES wandte sich Strand vom Pittoresken ab. Um noch weiter aus seinem Brief an das Erziehungsministerium zu zitieren: „... In einer Welt, in der die Ausbeutung des Menschen so verbreitet ist, erscheint es mir als eine weitere Ausbeutung, Menschen, wie pittoresk, andersartig und interessant sie uns auch erscheinen mögen, nur als *Material* zu benutzen." Mr. Strand gab zu, selbst in einer nicht ganz unangreifbaren Position zu sein, aber er vertraute darauf, sich zu verteidigen. „Was den Vorwurf angeht, daß die Leute Ungerechtigkeiten gewohnt sind und sie immer akzeptieren werden, so trifft das hier nicht zu. Man sollte sich daran erinnern, daß andere Generationen geboren werden und daß die Kinder andere Gefühle und Ideen haben können als ihre Eltern." Mit einem Wort von André Malraux hat der Künstler „für den Leser die Illusion einer Eroberung geschaffen".

Thunder over Mexico, in Amerika durch blinde und unwissende Hände verstümmelt, kann man sicher nicht für ein Werk Eisensteins

halten. So kann man *Thunder over Mexico* nur im Hinblick auf die Kameraarbeit mit REDES vergleichen. Im allgemeinen ist Strand menschlicher, er steht den Menschen näher als Eisensteins Kameramann Tissé. Vielleicht wirkte sich der gigantische Umfang der Konzeption von *Thunder over Mexico* gegen den Erfolg des Films aus. These und Antithese durchlaufen jedes einzelne Bild des Films. Tissé mußte die Mexikaner nicht nur so zeigen, wie sie heute sind, sondern er mußte auch beweisen, daß sie Abkömmlinge einer alten und kulturell hochstehenden Rasse waren, einer Rasse, die infolge imperialistischer Unterdrückung bis an den Rand der Vernichtung gebracht wurde.

Ob REDES Filme ähnlicher Art nach sich ziehen wird, ist eine offene Frage. In Zeiten wie dieser, da eine große Zahl von Menschen ihren wahren Interessen gegenüber blind sind, muß das fortschrittliche Denken im Film vielleicht auf indirektere Weise eingeführt werden – durch die stärkere Benutzung des Melodrams wie in *The General Died at Dawn* (Lewis Milestone, 1936) oder *Fury* (Fritz Lang, 1936) oder des Genres der sozialen Komödie wie in *Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936). Und dennoch fällt es schwer zu glauben, daß eine so umfassende Bekräftigung menschlichen Glaubens wie in REDES, die so reichhaltige Vorwegnahme einer wünschenswerteren Welt ein Publikum nicht bewegen sollte, wo immer dieser Film auch gezeigt wird.

Robert Stebbens (d. i. Sydney Myers) in *New Theater*, Mai 1937

Obwohl der neue mexikanische Film, der seine Premiere gestern abend im Kino 'Filmarte' hatte, 'Kunst' mit einem großen 'K' buchstabiert ('spells art with a capital A'), ist er doch eine ergreifende Studie; der Film hat etwas zu sagen, und er sagt es mit Schönheit und Kraft. Viel einfacher in der Thematik als Eisensteins überkomplizierter *Thunder over Mexico*, vermittelt einem dieser nur ungefähr eine Stunde lange Film einen klaren Eindruck von den Lebensbedingungen des mexikanischen Peons von heute, aber auch von der Stärke und dem Adel seines Charakters. Sein Problem ist eng mit dem der amerikanischen Metallarbeiter verwandt, die gegenwärtig einen Kampf mit Sitz-Streiks und anderen Formen der Herausforderung führen; aber die Art und Weise, wie hier der Kampf zwischen dem Kapitalisten und dem Arbeiter dargestellt wird, ist so unterschiedlich wie sich ein feiner Stich von der rauhen Schönheit eines Brückenträgers vor dem Nachthimmel unterscheidet.

(...)

Der Film zeichnet sich durch eine großartige Photographie aus und ist fast in Zeitlupe erzählt, was aber interessanterweise die Spannung oder das Interesse keineswegs herabsetzt. Er arbeitet vor allem mit Großaufnahmen, und irgendwie scheint das absichtlich gewählte langsame Tempo der angeborenen Würde dieser kleinen Gruppe von handfesten Leuten gerecht zu werden, die niemals zuvor einer Kamera gegenüber standen. Sie sind eine schöne Rasse, ihren Zügen und ihrer Statur nach, sie besitzen eine innere Grazie; das zeigt sich im Rhythmus ihrer Ruder, wenn sie auf die See hinausrudern, ebenso wie in der Heiterkeit ihrer langsamen Sprache und in ihren Bewegungen.

Mr. Strand hat all das in seiner exquisiten Kamera-Arbeit eingefangen, ebenso wie die emotionale Tiefe dieser einfachen, hart arbeitenden Leute.

Mr. Dos Passos' Untertitel, die die Originaldialoge begleiten, sind sparsam und unverschönt, was man als angenehme Abwechslung empfindet. Zum größten Teil erzählt sich die Geschichte selbst ohne Hilfe von Worten.

Mr. Hernandez, der die Rolle Miros spielt, ist ein faszinierender Schauspieler, weil er kein Schauspieler ist; er ist ein Mann, der einfach das wiedergibt, was er weiß und erfahren hat. Die anderen Darsteller haben ebenfalls eine Natürlichkeit und Würde, die zwar gelegentlich inartikuliert, aber niemals langweilig wirkt.

Die natürlichen mexikanischen Dekors mit ihrer trockenen Wüstenatmosphäre werden ehemalige Mexiko-Besucher nostalgisch beherrschen, aber sie sind wie ein Poem – die Sanddünen, die See, 'die Welle'.

Marguerite Tazelaar in : *New York Herald Tribune*, New York, 18. 4. 1937

THE WAVE (Garrison Films) hatte seine Premiere im New Yorker 'Filmarte'. Die Premiere dieses Films ist so bedeutungsvoll und wichtig wie vor vielen Jahren diejenige des *Potemkin*. Dies ist der erste Spielfilm in Amerika über ein Thema der Arbeiterklasse, der für Arbeiter gemacht wurde. Und was noch wichtiger ist: dieser Arbeiterklassen-Film ist zugleich ein Gegenstand großer Schönheit – einer der schönsten Filme, die je auf die Leinwand gelangten. Der Film wurde in Mexiko produziert – nicht von einer der kommerziellen Firmen, sondern vom Erziehungsministerium –; aber THE WAVE hat eine Universalität des Themas und ein Gefühl für seine Menschen, das den Film nicht in esoterische Kategorien oder nationale Grenzen einschließt. So kann dieser Film einen Platz neben den großen sowjetischen Filmen behaupten (insbesondere denen Dowschenkos), neben den Filmen anderer Länder, in deren Mittelpunkt die Arbeiterklasse steht: *Kameradschaft* aus dem Deutschland der Vor-Hitler-Zeit oder *Toni* aus Frankreich.

Wie in *Toni* ist die Handlung einfach, elementar. Im Unterschied zu den Filmen Robert Flahertys unternimmt der Film keinen Versuch, die Fischerleute aus dem Golf von Vera Cruz zu 'schönen' oder 'romantischen' Primitiven zu vereinfachen. Ihre Probleme werden nicht als Probleme zwischen Mensch und Natur hingestellt. Ihre Sitten werden nicht wie ein Ritual gesehen. Dies sind einfache Leute, wahrhaftig geschildert. Aber sie sind Fischer, und ihre Lebensbedingungen hängen von ökonomischen Umständen ab. Sie müssen um ihre Nahrung kämpfen. Sie werden von ihrem Boss ausgebeutet. Sie werden um ihren Fang betrogen und von einem opportunistischen Politiker an der Nase herumgeführt. Am Anfang stirbt Miros Kind an den Folgen der Armut: „Es ist nicht recht – es ist nicht in Ordnung, daß ein Kind sterben muß, nur weil kein Geld da ist, um es zu behandeln.“

Da ist eine Szene vom Fischfang, die zu den großen Sequenzen in der Geschichte des Films gehört. Die Handlung des Films erzählt vom Streit unter den Arbeitern. Ihre schließlich errungene Einheit und Kraft wird symbolisiert von einer großen Welle, die sich am Strande bricht, da, wo auch die Villa steht, die dem Boss gehört.(...)

Die besondere Wirkung von THE WAVE hängt nicht von irgendwelchen 'special effects' oder pyrotechnischen Montagen ab. Das war der Fluch von früheren 'Arbeiter'-Filmen. Gunther von Fritsch hat den Film flüssig geschnitten. Wenn es Montage gibt, so liegt sie vor allem in der Bildkomposition und in der Konzeption der Photographie, die einen integralen Teil der dramatischen Struktur des Films bildet. Unsere Hollywood-Regisseure könnten von THE WAVE lernen und aus diesem Film sehr viel Profit ziehen. In allen wichtigen Sequenzen ist die Musik von Silvester Revueltas ein Teil des Geschehens. Die verschiedenen Mitglieder des Produktionsteams (Henwar Rodakiewicz, Fred Zinnemann, Gomez Muriel und der Komponist-Dirigent Carlos Chavez) haben ausgezeichnete Arbeit geleistet, aber in Wirklichkeit ist dies ein Film von Paul Strand. Es besteht eine enge Verwandtschaft zwischen den Photographien von Paul Strand, die große Kunst sind und zu den schönsten Schöpfungen dieser Zeit gehören, und Mr. Strands Arbeit als Film-Kameramann. Wie ermutigend, daß Paul Strand und eine Gruppe von fortschrittlichen Kameraleuten, Drehbuchautoren und Regisseuren jetzt eine unabhängige Filmgesellschaft mit dem Namen 'Frontier Films' gegründet haben ...

New Masses, New York, 27. April 1937

Biofilmographie

Paul Strand, 1890 - 1978, Photograph, Regisseur und Kameramann. Schüler von Alfred Stieglitz. Drehte 1921 einen ersten experimentellen Film zusammen mit Charles Sheeler, *Manhattan*. Weitere Filme als Kameramann bzw. als Ko-Regisseur (meistens zusammen mit Leo Hurwitz): 1934 REDES: 1936 *The Plow that Broke the Plains* (zusammen mit Pare Lorentz); 1937 *Heart of Spain* (zusammen mit Herbert Kline); 1938 *Retour à la vie* (zusammen mit Herbert Kline und Cartier-Bresson); 1939 *China Strikes back*; 1942 *Native Land* (zusammen mit Leo Hurwitz). Gründete 1936 zusammen mit John Howard Lawson, Sydney Myers und anderen die Gesellschaft 'Frontier Films'. 1948 verließ Paul Strand die USA und arbeitete bis zu seinem Tode in Europa als Fotograf.