

11. internationales forum des jungen films

berlin

14. 2. – 24. 2. 1981

41

Filme von Leo Hurwitz

DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED

Dialog mit einer Verstorbenen

Land	USA 1980
Produktion	Leo Hurwitz Productions
Regie, Buch, Kamera, Schnitt	Leo Hurwitz
Stimmen	Kaiulani Lee, Leo Hurwitz
Musik	Johann Sebastian Bach, Jimmy Giuffre, Woody Guthrie, Billie Holiday, Sara Gonzales, Phil Ochs, Pete Seeger u.a.
Photos	Yoshio Kishi, Charles Pratt, Edwin S. Curtis, Danny Lyon u.v.a.
Mitarbeit	Tom Hurwitz, Nelly Burlingham, William Kruzykowski, Stanley Salfas, Ed Pryor, Molly Howard, Deborah Dickson, Kathy McClure, Connie Field, Aaron Lippetz
Filmzitate aus	<i>Heart of Spain</i> (Leo Hurwitz/Paul Strand, 1937) <i>Native Land</i> (Hurwitz/Strand, 1941) <i>Strange Victory</i> (Leo Hurwitz, 1948) <i>The Museum and the Fury</i> (Hurwitz/ Lawson, 1956) <i>Do You Know a Man Named Goya</i> (L. Hurwitz/Lawson/T. Hurwitz, 1967)
Texte in den Film- ausschnitten	David Wolff, Saul Levitt, Thomas McGrath
Musik in den Film- ausschnitten	Marc Blitzstein, David Diamond, Dimitri Schostakowitsch u.a.
Stimmen in den Film- schnitten	Paul Robeson, Alfred Drake, Josephine Kirk, John O'Shaughnessy
Mischung	Tom Fleischman
Produktionsjahre	1972 - 1980
Uraufführung	23. November 1980, London Film Festival
Format	16 mm, Farbe
Länge	225 Minuten

Zur Entstehung des Films

Die Idee zu dem Film wurde 1971 durch den Tod meiner Frau und Mitarbeiterin Peggy Lawson ausgelöst sowie durch den Wunsch, die gemeinsame Erfahrung unserer Zeit zu reflektieren.

Sein Thema bezieht sich auf die zunehmende Einsicht einer Frau in die Zusammenhänge ihrer Welt, auf die vielen Ebenen ihrer Erfahrung. Sein Bogen der Ereignisse ist die Zeit ihres Lebens, von der Depression bis zum Vietnamkrieg. Sein Bogen der Gefühle umschließt die Welten der Natur, das innere Ich, die Umgebung der Städte und die geschichtlichen Kräfte, die durch diese Ära hindurchgingen und unser Leben formten.

DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED hat lyrische und epische Aspekte. Seine Struktur kann mit einer poetischen Form verglichen werden, aber in seinem Dahinfließen ist der Film ganz eindeutig 'Kino'. Die Struktur des Films ist auf sein zentrales Thema bezogen: die Gemeinschaft mit Menschen und Dingen, das Mitfühlen ist der wesentliche Stoff menschlichen Lebens, ohne welchen das Leben bitter, frenetisch und trocken ist, ohne den wir von unseren eigentlichen Bedürfnissen und denen der anderen entfremdet sind, unfähig, für das zu kämpfen, was wir brauchen, als Menschen unter Menschen, als Menschen im Kontext der Natur.

Der Film benutzt sowohl Farbe als auch schwarzweiß-Material, gespielte und dokumentarische Ereignisse. Er enthält Zitate aus einer Reihe meiner anderen Filme: *Heart of Spain*, *Native Land*, *Strange Victory* und *The Museum and the Fury*.

Mein langfristiges Ziel ist es gewesen, das Medium Film zu benutzen und zu erweitern, um die Bedeutung zeitgenössischer Erfahrungen zu dramatisieren, ihre Schönheiten, Tragödien, Energien und Kämpfe – ohne Anpassung an die Mode, ohne Verführung, ohne melodramatische Verfälschung.

Mit acht Jahren Produktionszeit ist DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED die größte Herausforderung meiner Karriere und ihr umfassendstes Werk geworden. Ich habe die meiste Zeit allein an dem Film gearbeitet, nur gelegentlich von einem Assistenten unterstützt. Der Film war für diese Arbeitsmethode geplant und entworfen: die lange Produktionszeit glied den kleinen Produktionsstab aus und ermöglichte ein organisches Wachstum.

Der Film erforscht neue Formen des Mediums, um die Interaktion zwischen dem Selbst und der Welt anschaulich zu machen, er verfolgt den Lebenslauf einer Person (1927 - 1971), er untersucht ihre Reaktionen auf einzelne Personen und auf die gesellschaftlichen Kräfte in ihrem Leben.

Leo Hurwitz

Erinnerungen an Peggy Lawson

Von Peter Gessner

Schneideräume. Räume, in denen, ganz wörtlich, Filme geboren werden – manchmal mit Sorgfalt und Hingabe, manchmal nur mit routinierter Lustlosigkeit. Fensterlose, schlecht belüftete Kampfstätten. Peggy Lawson verbrachte eine Menge Zeit in diesen Räumen, über einen grünen Moviola-Schneidetisch gebeugt, eine irgendwie mädchenhafte Erscheinung in ihren gutgeschnittenen Tweedröcken und -kostümen. Sie verstand es, einem Film zuzuhören und seine verborgene Melodie zu erlauschen. Es gibt viele verschiedene Arten, einen Film zusammenzufügen – von rüdem Zusammenstopeln bis zum leisen Einfühlen. Sie kannte die meisten von ihnen. Obwohl sie oft an Projekten arbeitete, die sie liebte, und die ihr am

Herzen lagen, verbrachte sie auch viele Stunden damit, ihren Lebensunterhalt in einer sich selbst verzehrenden Industrie zu verdienen. Sie konnte eine hinreißende Sequenz schaffen, über alles hinausgehend, was irgendein Produzent von ihr erwarten konnte, nur um sie dann – und ihre Anteilnahme – willkürlich abgelehnt zu sehen.

Sie verstand sehr gut, daß sie in der Verbundwirtschaft von Kunst und Industrie lebte und arbeitete. Der Balanceakt, den sie auf Kosten ihrer selbst sehr gut beherrschte, wurde dem neuen Assistenten, der ihren Schneiderraum eines Tages im Jahre 1963 betrat, sofort offenbar. Als ich zu Peggy kam, um für sie zu arbeiten, eine Ausgabe von Clancy Sigals 'Going Away' (ein bitterer Roman über die McCarthy-Zeit) und eine Packung Pall Mall in der Hand, war es meinem Einzug nicht beschieden, viel Eis zu brechen. Sie lächelte über das Buch und übersah die Zigaretten (sie war Nichtraucher). Viel später kam es heraus, beinahe im Vorübergehen, daß der Autor des Buchs früher ihr Assistent gewesen war, und sie hatte in einer Art tiefwurzelnder persönlicher Loyalität das Gefühl, daß er gemeinsame Freunde verraten hatte. Und hier kam ein anderer Assistent – mit dem Buch in der Hand.

In den Wochen und Monaten, die folgten, lösten sich unsere ersten Eindrücke auf, als wir in unserer Freundschaft und gemeinsamer Arbeit vorankamen. Hinter den Filmrollen, die synchronisiert oder geklebt werden mußten, beobachtete ich sie von meinem Platz aus, wie sie die Unmenge an Material ordnete und formte, das am Ende ein nahtloses Filmband werden würde. Oder 'fill-um', wie sie das manchmal nannte. Es war keine leichte Aufgabe; viel Material war vom Regisseur mit zwei verschiedenen Kameras gleichzeitig gedreht worden, weil er nicht genau wußte, was er wirklich wollte. Es lag an ihr, den Film zum Leben zu bringen. In dieser Dampfkesselatmosphäre erhielten die Details des täglichen Lebens, die kleinen netten Tupfer des Tages, eine enorme Wichtigkeit – wo man das beste chinesische Essen oder den frischesten französischen 'crawler' (Gebäck) für unseren Morgenkaffee bekam. Bei einer besonders angespannten Filmvorführung für den Produzenten nahm sich Peggy Zeit, um mich dem alternden Filmvorführer vorzustellen, dessen Leben aus dem Geruch der Projektionslampen und Dunkelkammern bestanden hatte; der Mann taute in ihrer Gegenwart sichtbar auf und begann davon zu erzählen, wie er Filmkopien mit dem Fahrrad die 14. Straße in New York rauf und runter gefahren hatte, bevor der Tonfilm und Mehrfachkopien eingeführt wurden. Während der ganzen Zeit wartete der Produzent ungeduldig in einem anderen Raum. Peggy lud ihre Batterien auf.

Sie liebte es nicht, über 'Kunst' zu sprechen. Eines Tages ging ich in einen billig hergestellten Spielfilm, den sie geschnitten hatte, der in einem anderen Stadtteil, entfernt von unserem Schneiderraum lief. Er handelte von einem professionellen Killer und hatte eine bestimmte rauhe, körnige Bildqualität. Heute würde es als erstklassiges Beispiel eines 'film noir' angesehen werden, damals war er nur ein B-Film unter anderen. Ich mochte ihn, und ich sagte es ihr. Sie distanzierte sich vom Film mit der Bemerkung, daß höchstens drei Leute, einschließlich der Mutter des Regisseurs, sich dafür interessieren könnten, aber ich glaube, insgeheim freute sie sich. Später gab sie zu, auf der 42. Straße 'Abfall'-Filme von einem damals sehr unbekanntem Stanley Kubrick anzusehen. Sie wurde in meinen Augen auf einmal sehr menschlich, beinahe verletzlich.

Ich arbeitete nur einmal mit Peggy an diesem seltsamen und schwierigen Job, aber unsere Freundschaft blieb für die nächsten sieben Jahre bestehen. Sie empfahl mich für andere Arbeiten, half mir, in die Filmcuttergewerkschaft zu kommen und lud mich ein, als das jüngste Mitglied an einem Workshop von Leo Hurwitz teilzunehmen. Aber über die Großzügigkeit und Anteilnahme hinaus, die sie gegenüber einem viel jüngeren, noch mit Schwierigkeiten kämpfenden Filmemacher an den Tag legte, trage ich eine Erinnerung an sie mit mir, die weniger bestimmt, aber deshalb nicht weniger wirklich ist: ihre Anstrengung, sowohl einen kühlen Kopf wie die Fähigkeit zur Leidenschaft zu bewahren, alle Anforderungen einer schwierigen, herausfordernden Welt zu bestehen. „Wollen Sie den Film Donnerstag, oder soll er gut sein?“ ist ein Ausspruch, der einem Drehbuchautor gegenüber einem Hollywood-

Produzenten zugeschrieben wird; aber er hätte genau so gut über Peggys Arbeitsplatz hängen können.

HEART OF SPAIN

Das Herz Spaniens

Land	USA 1937
Produktion	Frontier Films
Regie, Buch	Leo Hurwitz, Paul Strand
Kamera	Herbert Kline, Geza Karpathy
Schnitt	Leo Hurwitz
Musik	Alex North
Kommentar	David Wolff
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	30 Minuten

NATIVE LAND

Land	USA 1942
Produktion	Frontier Films
Regie	Leo Hurwitz, Paul Strand
Buch	Leo Hurwitz, David Wolff
Kamera, Schnitt	Leo Hurwitz
Musik	Marc Blitzstein
Kommentar	David Wolff
Erzählstimme	Paul Robeson
Darsteller	Paul Robeson, Howard Da Silva, Fred Johnson
Produktionsjahr	1938 - 41
Uraufführung	1942
Format	35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1.33
Länge	85 Minuten

NATIVE LAND und der soziale Film der Dreißiger Jahre

Interview mit Leo Hurwitz von Michael und Jill Klein

Frage: Können Sie uns etwas über ihre künstlerischen Anfänge in den zwanziger Jahren erzählen?

Hurwitz: Das Wesentliche an der Kunst war damals für mich, daß sie menschliche Erfahrung enthalten muß. Ein Kunstwerk verwandelt Erfahrung in einen Gegenstand, der im Idealfall so organisch ist wie ein Roman von Tolstoi oder ein Porträt von Rembrandt. Diese Vorstellung war in den Zwanzigern oder Dreißigern allgemein verbreitet, als es Leute wie Mike Gold, William Gropper, Isidor

Schneider, Ben Shahn, Clifford Odets, Waldo Frank gab, eine Gemeinschaft von Künstlern, die vielleicht nicht alle Ziele erreicht haben, aber die zumindest nicht das Problem der Entstehung eines Werkes von dem trennten, was man mit ihm aussagen will.

Ich glaube, als Junge in den Zwanzigern hätte ich gesagt, daß der ein wahrer Künstler ist, der sich den wesentlichen Aspekten seiner Zeit stellt, die Wahrheit herausfindet und für sie mit seinen Fähigkeiten und unbeugsamer Unabhängigkeit kämpft.

Frage: Welche Filme oder Filmemacher haben Sie beeinflusst?

Hurwitz: Ich hielt Chaplin für groß, das tue ich immer noch. Einer der Gründe, warum ich Chaplin gut fand, war seine Phantasie. Die war wunderbar; sie reflektierte wirkliche individuelle und gesellschaftliche Beziehungen, selbst wenn sie auf eine phantastische Ebene transponiert waren. Von 1927 an begannen wir avantgardistische Filme anzusehen - Cavalcanti, Bunuel, René Clair, Cocteau. Diese waren als Wegbereiter in Ordnung. Auch die Filme von Grierson und Rotha, die die Kamera aufs Leben richteten, waren gut gemacht, aber ohne tiefere Leidenschaft. Ich hatte das Gefühl, daß die englischen Dokumentarfilme blaß waren und eine zentrale Aussage vermieden.

Sowjetische Filme waren wichtig, besonders Dokumentarfilme von Esther Schub und Dsiga Wertow. Als ich Eisensteins *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, Pudowkins *Das Ende von St. Petersburg* und besonders Dowshenkos *Arsenal und Erde* sah, begann ich einzusehen, was man mit dem Bild machen kann, mit einem von Begeisterung und Intelligenz geleiteten Bild. Ich hatte das Gefühl, daß Dowshenko Film als Poesie benutzte, ein Experiment auf einer festen menschlichen Basis, im Gegensatz zu dem mageren Herumbasteln der Avantgarde. Pudowkins Buch über Filmtechnik wurde für mich zu einer Erleuchtung über die innere Sprache des Films. Die Vorstellung, daß Filmbilder gegenseitig aufeinander einwirken konnten, um neue Vorstellungen und Gefühle hervorzubringen, die nicht in den Bildern selbst gegenwärtig waren, wurde für mich zum Schlüsselerlebnis.

Frage: Sie haben vorhin darüber gesprochen, in einer Zeit aufgewachsen zu sein, als Künstler die bestehende Gesellschaft auf verschiedene Weise infrage stellten - Sie erwähnten Mencken, Eliot, Crane. Trotzdem haben Sie nicht ihren Weg gewählt.

Hurwitz: Mein eigener Standpunkt war auch mit einer anderen kulturellen Umgebung verknüpft. Mein Vater war Sozialist gewesen und Anarchist, bevor er Sozialist wurde. Meine Erziehung war politisch - ich wußte, wer Debs war, ich wußte, was ein Streik war, ich wußte, was die Probleme des Kapitalismus waren. Ich hatte einen Hintergrund, der eine Perspektive der Arbeiterklasse einschloß.

Kurz nachdem ich meinen Collegeabschluß machte, waren 16 Millionen arbeitslos. Sie waren urplötzlich vom vielpublizierten Wohlstand ausgeschlossen worden. Die Brotschlangen wuchsen täglich. Eine Armee von Apfelverkäufern, die vorher Tischler, Näher, Ladeninhaber gewesen waren, tauchte an Straßenecken und vor U-Bahnstationen auf. Obdachlose Männer bauten 'Shanty towns' im Central Park und an den Rändern der Stadt auf. Wenn du deine Hand in deine Tasche steckst und alle deine Ersparnisse berühren kannst, dann wird es klar, daß dein Leben nicht die Privatsache ist, die es vorher schien. Es tritt in Zusammenhang mit anderen, die dein Problem teilen.

Tausende von Menschen, unter ihnen Künstler, wurden mit einem klaren Widerspruch konfrontiert. Dieses Amerika, in dem wir lebten, war in der Lage, jedermann mit angemessener Sicherheit zu ernähren, zu kleiden und unterzubringen, und trotzdem: irgend etwas verhinderte das. Das einzige Interesse des Gesellschaftssystems waren Geld und Besitz, nicht Menschen. Zu einer Zeit, als alle 'ismen' (Sozialismus, Kollektivismus, Kommunismus) verdächtigt und 'unamerikanisch' waren, mußte man sich fragen, ob jener andere 'ismus', der Kapitalismus, eine praktikable Form gesellschaftlichen Lebens war. Für eine sehr große Zahl von Menschen war er es eindeutig nicht. Marx, Engels, Lenin, Debs, Dubois - Männer, deren Arbeiten unter Wissenschaftlern im vorangehenden Jahrzehnt kein ernsthaftes Interesse gefunden hatten, wurden wieder wichtig. Um zu interpretieren, was ich sah und täglich

durchlebte, wurde es notwendig, sowohl die mich umgebende Wirklichkeit als auch die Ideen zu studieren, mit denen diese Wirklichkeit zu erfassen war.

Frage: Wie war für Sie das Verhältnis der Kunst zur Politik?

Hurwitz: Nun, Kunst war nicht nur eine andere Form, ein politisches Programm aufzustellen. Was Joseph Freeman damals in 'New Masses' schrieb, gab wieder, was eine Menge von uns dachten. Die Motivationen hinter einem Kunstwerk haben im tiefsten Grunde mit menschlichen Erfahrungen zu tun. Sie schließen nicht die Art von Zusammenfassung und Verallgemeinerung ein, die ein politisches Programm definieren kann. Kunst und Politik sind zwei verschiedene Weisen, sich mit ein und derselben Wirklichkeit auseinanderzusetzen, und natürlich besteht eine wichtige Verbindung zwischen ihnen. Einige der russischen Filme, die damals gezeigt wurden, spiegelten das wieder.

Politische Kunst hat ihre Problem. Jemand kann einen Film ansehen und sagen, daß er nichts mit dem-und-dem, z.B. mit Arbeitern in den Läden, zu tun hat. Du antwortest: „Aber dieser Film befaßt sich nicht damit, weil er versucht, sich auf etwas anderes zu konzentrieren.“ Er könnte einwenden: „Die Läden gehören mit hinein.“ Aber der verantwortungsvolle Künstler weiß, daß man die Einheit des Werks nicht zerstören darf. Man kann seine Grenzen nicht überschreiten, man kann nichts von außen draufkleben. Man würde an Glaubwürdigkeit verlieren, würde den eigentlichen Wert verlieren, den man einzubringen versucht.

Ein Film setzt Grenzen für Ideen und Gefühle, innerhalb derer man arbeiten muß. Es ist besser, daß ein Film oder ein Kunstwerk hinter einer allumfassenden Aussage zurückbleibt, als völlig korrekt zu sein, aber so zusammengestückelt, daß er keine Wirkung hat. Ein Film oder ein Gedicht versucht etwas in den Köpfen der Menschen zu bewegen. Man kann nicht alles auf einmal in einer Arbeit tun. Das ist eines der großen Probleme der Politik und der politischen Kunst, denn alles ist wichtig. Aber man kann einen Menschen nicht mit allem auf einmal erreichen, sei es nun politisch oder unpolitisch.

Agitation und Propaganda, z.B. die Herstellung eines Flugblatts oder eines Posters, ist ein sehr spezifisches Problem. Wenn man Leute zum Demonstrieren bringen will - z.B. zu einer Versammlung der Arbeitslosen 1932 auf dem Union Square - dann muß man bestimmte Dinge sagen. Es ist ein anderes Problem, eine Aktion mit Hilfe direkter und schneller Kommunikation zu starten, als einen Film über Arbeitslosigkeit zu machen, dessen grundlegender Zweck es ist, dazu beizutragen, die Arbeitslosen zu organisieren. Mit dem Film versucht man nicht, eine einzelne, bestimmte Sache zu erreichen. Man weiß ja nicht einmal, wo er gezeigt werden wird, oder ob zu dem Zeitpunkt irgendetwas erreicht werden kann. Man versucht, das Bewußtsein der Menschen zu ändern, indem man wirkliche Erfahrungen dramatisiert, wobei man Verzerrungen entfernt, so daß die Menschen Ereignisse in einer Weise zu sehen beginnen, die der Wahrheit mehr entspricht. Dann erst kann eine Aktion in den spezifischen Lebenszusammenhängen der Menschen folgen.

Man muß den Künstlern und den Intellektuellen die Möglichkeit geben, von innen heraus zu wachsen. Es muß sowohl Demokratie als auch Zentralismus geben. Wenn eine wirkliche Beziehung zwischen dem individuellen Künstler und der Bewegung aufgebaut ist, wie zwischen dem individuellen Arbeiter und der Bewegung, dann kann man sich darauf verlassen, daß er Einsicht in die Verbindung zwischen den individuellen und den Klassenbedürfnissen entwickelt und dementsprechend reagiert.

Frage: Was können Sie uns über die Arbeitsbedingungen bei der Film and Photo League erzählen?

Hurwitz: Die 'League' war eine Gruppe von Leuten, die an der Entwicklung des Films im Dienste der Arbeiterbewegung interessiert waren. Sie waren nicht leidenschaftlich am Film als Ausdrucksmittel interessiert, sondern in erster Linie an seinem politischen Wert (von allen Künstlern, hatte Lenin gesagt, ist für uns Film die wichtigste). Es war eine sogenannte Massenorganisation, die sich aus Mitgliedern mit verschiedenen Vorlieben und Fertigkeiten zusammensetzte. Man saß in einer Versammlung, und jemand sagte: „Nun, wir haben so und so viel Filmmaterial und drei Kameras und dies passiert gerade. Wer will das machen?“ Auf diese Weise begannen

ich und vier andere, den Hungermarsch 1932 nach Washington zu filmen. So wurde eine Produktion bei der Film and Photo League begonnen: von denen, die interessiert genug waren, zu handeln. Es war gut und spontan, aber ziemlich zufällig. Wichtige Ereignisse wurden auf diese Weise festgehalten – die Bergarbeiterstreiks in den Appalachen, die Streiks in der Textilindustrie, der Scottsborofall. Wir versuchten nicht, in der Weise 'objektiv' zu sein, wie die kapitalistischen Medien angeblich objektiv waren. Wir waren eindeutig parteilich. D.h., 1931 fuhr ich zum Scottsboro-Prozeß, und ich wußte, daß diese neun Jugendlichen verschaukelt wurden. Ich drehte und montierte den Film auf der Grundlage dieser klaren Erkenntnis.

Frage: Wie wurde Frontier Films gegründet?

Hurwitz: Es wurde mir sehr schnell klar, daß unsere Zufallsmethode sich gut eignete, die Begeisterung der Menschen zu bündeln und Leute zusammenzubringen, die an der Beziehung zwischen Film und Gesellschaft interessiert waren. Aber sie war ungeeignet, Filme herzustellen, die wirklich Einsicht vermittelten in das, was in Amerika passierte, und ganz sicher ungeeignet, revolutionäre Filme zu machen, die in Wert und Wirksamkeit von Film zu Film zunehmen sollten. Die Kunst selbst mußte entwickelt, Menschen mußten in ihr ausgebildet werden. Einigen von uns schien es, daß wir eine ständige Produktionsgruppe von qualifizierten Leuten brauchten, die sowohl am Inhalt wie an der Ästhetik des Films vital interessiert waren. Als dies von der Führungsgruppe der Film and Photo League als 'elitär' abgelehnt wurde (was einiges über das Sektierertum der Zeit aussagt), gründeten wir die Gruppe mit Namen Nykino ... Ich hatte eine Vorstellung von Film als Essay. Z.B. hatten wir in unserem *Hunger March*-Film nur die Ereignisse des Marsches gedreht. Die waren zwar für sich auch sehr interessant, aber ich hatte den Eindruck, daß wir, wenn wir nicht den Grund für den Marsch zeigten, auch nicht seine Bedeutung erfäßten. Ich schrieb einen Artikel, ich glaube im 'New Theater Magazine', über die Notwendigkeit, unsere Vorstellungen ausgehend von der einfachen Filmreportage zu einer Art Essay-Form auszuweiten, der die Ideen und Ereignisse, Zusammenhänge und Durchdringungen sammeln sollte, um zu zeigen, was nicht notwendigerweise unmittelbar sichtbar oder fotografierbar war.

Paul Strand kam aus Mexiko, wo er *The Wave (Redes)* gedreht hatte. Willard Van Dyke kam von der Küste. Irving Lerner, Lionel Berman, Sidney Meyers, Ralph Steiner und Jay Leyda hatten in gewisser Weise in der League mitgearbeitet. Wir hatten sehr wenig Geld. Wir trafen uns sehr häufig. Wir redeten, studierten und experimentierten. Einige von uns beobachteten 'Group Theater'-Produktionen und nahmen Unterricht in Theaterspielen und Regie. Ich beendete einige Filme, die Ralph Steiner begonnen hatte – *Pie in the Sky* war einer. Wir stellten uns vor, daß diese Aktivität die Vorbereitungsstufe zur Gründung einer Produktionsfirma sein würde. Frontier Films war die natürliche Fortsetzung von Nykino. Lillian Hellman, John Howard Lawson, Paul Robeson, Archibald MacLeish und andere gehörten zum Kreis der Ratgeber, begeistert von der Idee eines wirklich unabhängigen amerikanischen Films. Joris Ivens war damals im Land, 1935, er war ein sehr wichtiger Anreger und eine Quelle der Ermutigung. Wir hatten viele Filmprojekte vor, Spielfilme und Dokumentarfilme. Wir fingen mit der Hoffnung an, einen Arbeiter- und Gewerkschaftsfilmverleih für die Kinos in den Wohnbezirken aufzubauen. Wir hofften auch, ein Filmmagazin mit Namen 'The World Today' herauszubringen, das während der Nykino-Periode entstanden war. Die Null-Nummer enthielt eine Geschichte über die '*Sunnyside Evictions*', die die Kämpfe eines Mieterverschleiers schildert, und einen Beitrag über die '*Black Legion*', eine faschistische Gruppe, die im mittleren Westen operierte. In der frühen Phase von Frontier Films machten wir auch *HEART OF SPAIN, People of the Cumberland* und *China Strikes Back*.

Frage: Was war das politische Ziel von HEART OF SPAIN?

Hurwitz: Wir wollten mit dem Film Unterstützung und Geld für das 'Medical Bureau' sammeln, um die Loyalisten zu unterstützen. Das war die spezielle Absicht. Aber ich wollte noch mehr: Einsicht vermitteln, was ein Volkskrieg ist, nicht nur im Fall des spanischen Bürgerkriegs gegen Franco, sondern auch für den Fall, daß er irgendwo anders ausbrechen sollte. Bald nachdem Frontier Films

begann, kehrten Herbert Kline und Geza Karpathy mit Filmmaterial von Dr. Norman Bethunes Bluttransfusionsinstitut aus Spanien zurück. Dr. Bethune hatte eine Methode der Blutkonservierung entwickelt, und sie wurde das erste Mal bei der Behandlung spanischer Verwundeter angewendet.

Frage: Der Film schien über die reine Dokumentation hinauszugehen: wie Menschen Blut spenden, wie es konserviert und in Flaschen abgefüllt zur Front transportiert wird. Man spürt die gemeinsame Anstrengung, die soziale Metapher wird deutlich.

Hurwitz: In *HEART OF SPAIN* verwirklichte ich eine Idee, die ich entwickelt hatte, um die Struktur des Dokumentarfilms zu intensivieren. Ich wollte über die Exposition und Aussage hinausgelangen, um zu einem Gefühl innerer dramatischer Entwicklung zu kommen. Die Metapher, von der Sie sprechen, beginnt schon sehr früh im Film, lange vor den Blutspendensequenzen.

Der Film beginnt mit bombardierten Gebäuden, den Ruinen von Madrid – 'Hier ist Blut vergossen worden'. Der Krieg wird in seiner Wirkung auf Menschen gezeigt, dem Blutvergießen. Dann folgt eine Sequenz normalen Lebens mitten im Krieg – vorbeigehende Leute, vorbeifahrende Karren. Dies schafft ein Bedürfnis danach, daß das Leben trotz der zerrissenen Stadt weitergeht. Dann kommt eine Explosion, und es folgen die ersten Szenen des faschistischen Angriffs auf Madrid – Menschen rennen durch raucherfüllte Straßen, Kinder werden aus Bombenkratern ausgegraben. Wieder geht es zurück zur Szene einer 'normalen' Stadt im Krieg – Rekruten werden ausgebildet, Kinder spielen 'Verteidigung'. Positive und negative Bedürfnisse werden im Publikum hervorgerufen: es will, daß die Menschen ohne Bedrohung weiterleben; es will nicht, daß die Menschen in Stücke gerissen werden. Sie sollen in der Lage sein, sich gegen Luftangriffe zu verteidigen. Diese Gefühle stammen von der wirklichen Erfahrung des Lebens in einer Stadt im Krieg. Auf diese Weise, d.h. mit einer Handlung, die Bedürfnisse und ihre Erfüllung betont, identifiziert man sich, während man den Film sieht, mit dem Verlangen des spanischen Volkes, sein Leben im Kampf gegen die Faschisten zu erneuern. Wenn die eigentliche Blutspendensequenz beginnt, ist die thematische Basis für den Film schon gelegt: sie verknüpft die Einzelheiten medizinischer Hilfe mit dem gesellschaftlichen Kampf. Von diesem Augenblick an vermitteln die einzelnen Ereignisse – was mit dem Blut passiert vom Spender bis zum verwundeten Soldaten – die umfassendere Metapher.

Ich benutzte dieses Konzept der dialektischen Struktur im Dokumentarfilm beim Drehbuch für *The Plow that Broke the Plains*. *HEART OF SPAIN*, bei dem Paul Strand mit mir zusammenarbeitete, war der erste Tonfilm, in dem ich mein Konzept voll verwirklichen konnte. Beim Dokumentarfilm, wo es keine Person innerhalb einer Handlung gibt, mit der man sich identifizieren kann, besteht das Problem, Bedürfnisse hervorzurufen, ein Mitgefühl, einen Prozeß zunehmender gefühlsmäßiger Verbundenheit, ohne diese Mechanismen (des Spielfilms). Gegensatz, Konflikt und Widerspruch müssen in die Struktur mit einbezogen werden. Man muß das Äquivalent einer Handlung schaffen – d.h. den Prozeß der Steigerung und Beteiligung – statt einfacher Exposition oder reiner Meinungsäußerung.

Frage: Wie waren die Produktionsbedingungen von *NATIVE LAND*?

Hurwitz: *NATIVE LAND* beruhte auf den ziemlich unbekanntem Berichten vom La Follette-Ausschuß des Senats, der sich mit Bürgerrechten befaßte. Leo Hubermans Buch '*The Labor Spy Racket*' war auch eine wichtige Anregung. Als wir das Drehbuch schrieben und die Produktion vorbereiteten, hatte die militante Gewerkschaftsbewegung gewaltige Erfolge errungen, hatte sich gegen Regierungs- und Arbeitgeberunterdrückung behauptet und hatte die Gewerkschaftsorganisation gesetzlich absichern können.

Die vielen Bände der Aussagen vor dem Komitee enthielten wesentliche Fakten über den Klassenkampf in den dreißiger Jahren in seinem breiten gesellschaftlichen Aspekt, aber auch in den individuellen Geschichten der Teilnehmer. Um den großen gesellschaftlichen Zusammenhang mit den menschlichen Einzelheiten zu verknüpfen, bedurfte es der Erfindung einer ganz neuen Filmsprache. Dies betraf die schauspielerische Seite und die dokumentarische, die lyrische und die statistische, das übergreifende gesellschaftliche Modell, und die realen Handlungsepisoden.

Frage: Wir hörten von finanziellen Schwierigkeiten.

Hurwitz: Wir fingen mit \$7,000 an – und einem Drehbuch, lang genug für einen abendfüllenden Film. Die Dreharbeiten gingen voran, bis uns das Geld ausging, worauf wir bereits fertiggestelltes Material zeigten und weiteres Geld auftrieben. Dann nahmen wir die Produktion wieder auf, unterbrochen wieder – und so weiter. Darum dauerte es drei Jahre, den Film fertigzustellen, von 1938 bis 1941. Natürlich hatten wir keine kommerzielle Finanzierung. Es war kollektive Begeisterung für unabhängiges Filmmachen nötig, ebenso für den einzigartigen Inhalt des Films, um einen Film unter solchen Bedingungen fertigzustellen.

Frage: Wie wollten Sie damals das Problem des Verleihs lösen? Wie wollten Sie den Film vor ein breites Publikum bringen?

Hurwitz: Wir hatten vor, NATIVE LAND zur Speerspitze für die Produktion und den Verleih unabhängiger progressiver Filme zu machen. Wir wollten das Monopol des 'Blockbuchens' brechen. Unsere Idee war es, ein Verleihsystem von der Basis her aufzubauen. Der Plan war, in Arbeiterviertel hineinzugehen, in denen die Gewerkschaften eine starke Anhängerschaft hatten, und einem Kinobesitzer zu sagen: „Eine Menge Leute in ihrer Gegend würden gern NATIVE LAND sehen. Wenn Sie es genau wissen wollen, fragen Sie sie, sprechen Sie mit den Gewerkschaftern, sehen Sie, ob sie nicht Flugblätter austeilen wollen, die den Film ankündigen. Die bringen Ihnen die Leute in ihr Kino, und Sie machen Geld damit.“ Mit diesem Angebot an die Kinos in den Wohnbezirken hofften wir, die kommerziellen Behinderungen durch die großen Gesellschaften zu umgehen.

Unser Ziel war es, eine solche Basis überall im Land aufzubauen und die Unterstützung von progressiven Gewerkschaften und anderen Organisationen zu bekommen. Als der Film mehrmals vor Gewerkschaftlern gezeigt wurde, bevor er fertiggestellt war, gab es ein sehr starkes Echo, und wir blickten zuversichtlich in die Zukunft.

Frage: Stießen Sie auf Probleme, als Sie versuchten, den Film während des Kriegs in den Verleih zu bringen?

Hurwitz: Wir bekamen die Nullkopie von NATIVE LAND am 8. Dezember 1941, einen Tag nach Pearl Harbor. Die Sowjetunion war im Juni 1941 angegriffen worden. Jetzt waren die USA im Krieg, nach jahrelanger Verzögerungstaktik der Regierung angesichts der Aggressionen von Hitler und Japan. Wir standen am Beginn einer Periode nationaler Einheit. NATIVE LAND war erledigt, was den Verleih im großen Maßstab anging.

In NATIVE LAND hatten wir den Konflikt zwischen der herrschenden amerikanischen Klasse und den Gewerkschaften in den dreißiger Jahren dramatisiert. Jetzt jedoch war die Einheit innerhalb des Landes für den Krieg gegen den Faschismus nötig. Die amerikanischen Unternehmer mußten einverstanden sein, mit der Sowjetunion zusammenzugehen, ihren Isolationismus zu beenden und ihre heftige Feindschaft gegen die Sowjets aufzugeben. So entstand eine Politik der nationalen Einheit. Dies war richtig und notwendig, aber meiner Meinung nach ging man dabei falsch vor.

Jetzt konnte die Partei Einfluß auf Gewerkschaftler ausüben, um den Film in den Verleih zu bringen. Sie sagten: „Wir mögen den Film, aber wir können zur Zeit nichts machen, weil wir uns in einer Periode nationaler Einheit befinden.“ Ich ging zu Foster, und er sagte mir, daß er ein Buch geschrieben habe, das er aus demselben Grund bis zum Ende des Krieges in der Schublade liegen lassen mußte. Foster hatte den Film gesehen, und ich glaube, er gefiel ihm sehr. „Keine Sorge“, sagte er, „der Klassenkampf kommt wieder.“ Er schien eine Geduld zu haben, die ich nicht hatte. Ich glaube, es war eine falsche Geduld. Es kann keine Periode nationaler Einheit geben, die die Geschichte vergißt. Nicht ohne grundlegende Prinzipien aufzuweichen. Ich war nicht in der Lage, Mao in der Frage von Unabhängigkeit und Initiative in der gemeinsamen Front zu zitieren, aber das war das Hauptargument, das ich vorbrachte.

Frage: NATIVE LAND besitzt das, was ich eine politische Struktur nenne. Der Film pendelt zwischen entscheidenden Momenten des individuellen Lebens und der umfassenden Analyse größerer Zusammenhänge hin und her. Empfanden Sie bei der Filmarbeit

politische und ästhetische Entscheidungen als unterschiedliche Probleme?

Hurwitz: Für mich sind sie nicht getrennt. Ein Film setzt sich zusammen aus Episoden, die mit individuellen menschlichen Reaktionen im System gesellschaftlicher Kräfte zu tun haben, die wiederum auf andere Individuen einwirken. Nun also, wenn man sein Konzept auf das beschränkt, was zwischen einer kleinen Zahl von Menschen passiert, dann hat man den 'story film', den Hollywoodfilm, und die grundlegenden Kräfte (die in Wirklichkeit bestimmen) spielen bei dem Ereignis überhaupt keine Rolle mehr.

Das größere Ereignis in NATIVE LAND, das nicht in einzelnen Episoden hervortritt, ist einer politischen Verschwörung nicht unähnlich. Es gibt eine Interessenüberschneidung, aus der heraus sich die Dinge entwickeln: ein Farmer wird erschossen, ein Gewerkschafts-Organisator wird getötet. Schwarze und weiße Landarbeiter werden aus einer Kirche gejagt, ein Spitzel wird in eine Gewerkschaftsabteilung eingeschleust. Die Idee des Films und seine dramatische Steigerung beruhen auf dem Prinzip, daß diese einzelnen Ereignisse für sich allein nicht verständlich sind. Deshalb ist man gezwungen, das größere Ereignis aufzubauen (was Sie Analyse nennen, würde ich das 'größere Ereignis' nennen). So gelangt man zu dem sozialen Konzept des Films, und so wird die frische Struktur des Films verwirklicht ... , um den Erfordernissen dieses Inhalts zu genügen.

Frage: Was ist Ihre Meinung zu einigen neueren Reaktionen auf den Film? Einer der Einwände, die auf dem 'Radical Historians Forum' vorgebracht wurden, richtete sich gegen die Inanspruchnahme amerikanischer Traditionen durch den Film, die man dort mit Browder und der Volksfront aus den dreißiger Jahren identifizierte. Mir scheint, daß man noch weiter zurückgehen muß und daß in vielen Ländern der Kampf für den Sozialismus einen Kampf um die Zurückgewinnung der besten 'unserer Traditionen' einschließt.

Hurwitz: Die Widersprüchlichkeit dieser Einwände war, daß sie die Geschichte nicht im Zusammenhang mit wirklichen historischen Bedingungen sahen, sondern von einer engen Perspektive der Gegenwart. Ich nannte dies 'Chauvinismus der Gegenwart'.

Im Film selbst und in dem gesellschaftlichen Denken, das hinter ihm steht, sind die historischen Realitäten für die Gegenwart wichtig. An erster Stelle die Idee, daß die amerikanische Geschichte einen fortwährenden Kampf zwischen Unterdrückern und Unterdrückten widerspiegelt; die Idee, daß die Freiheit in jeder Generation neu erkämpft werden muß. Die gesellschaftliche Entwicklung verlief sehr ungleichmäßig. Es mag Skavenhalter gegeben haben, die bedeutende demokratische Konzepte vertraten und das Wesen der Revolution verstanden (Jefferson sagte, daß der Baum der Freiheit alle zwanzig Jahre mit Tyrannenblut gewässert werden muß). Das Komplex einer historischen Situation besteht darin, daß eine bestimmte Klasse, wenn sie ihre Revolution macht, ihre eigenen Bedürfnisse in sehr viel allgemeinerer Form artikulieren muß, um breite Unterstützung zu finden. Die amerikanische Bourgeoisie, daran interessiert, sich von den kolonialen Fesseln Englands zu befreien, konnte nicht sagen: „Alle Menschen, die so und so viel Besitz haben sind gleich geschaffen.“ Sie mußte sagen, *jeder* ist gleichgeschaffen, jeder mit dem Recht, das Glück zu erstreben. Auf diese Weise gibt die Klasse, die die neue herrschende Klasse wird, der neuen unterdrückten Klasse Munition in die Hand, weil sie ihren eigenen Maßstäben nicht gerecht werden kann. Dies ist eine auslösende Kraft im gesellschaftlichen Kampf. Die 'Radical Historians' erfaßten nicht den Widerspruch, sie sahen die historischen Parallelen, aber nicht den Widerspruch zwischen dem traditionell formulierten amerikanischen Erbe und der Tatsache, daß dies Erbe wieder und wieder erkämpft werden muß, um diese Rechte in neuen Formen zu verwirklichen. Wenn man Gewerkschaften aufbaut, oder wenn man eine sozialistische Perspektive hat, muß man z.B. immer wieder aufs neue für die Redefreiheit kämpfen.

Frage: Der Film führt uns von der Agrarperiode zum modernen industriellen Monopolkapitalismus. Was ich beeindruckend finde, ist die Art, wie der Film durch die Transformierung von Schlüssel-symbolen immer die Ideale mit der materiellen sozialen Basis verbindet und die amerikanische Tradition als das Resultat objektiver Veränderungen zeigt. In der Industrie-Sequenz z.B., die den gesell-

schaftlichen Aspekt der Produktion zeigt, tritt die Vorstellung zutage, daß Menschen, die zusammen arbeiten, auch lernen, gemeinsam zu denken und zu handeln. Dies ist eine neue Definition der Quelle der Freiheit, nicht individualistisch und Landwirtschaftsbezogen, sondern kollektiv und klassenbewußt. Nun gibt es einen neuen Widerspruch – die Monopole, nicht England, sind der Feind. War diese Anlehnung an den historischen Materialismus ganz bewußt Teil der Struktur des Films?

Hurwitz: Bedenken Sie, *NATIVE LAND* beginnt mit einem Vorwort, in dem es heißt: „Dies ist die Geschichte des Freiheitskampfes in unserer Zeit.“ Nun, das ist eine sehr kühne Idee. Man ist nicht 'patriotisch', wenn man erklärt, wir müssen in jeder Generation für die Freiheit kämpfen. Wir erben einen Kanon von Vorstellungen und Gefühlen, die der Film zerstört – er zerstört die Vorstellung, daß Freiheit und Redefreiheit monolithisch und konstant sind, welches der 'patriotische' Ansatz ist. Die Redefreiheit muß im neuen Kontext des Aufbaus der Arbeiterbewegung erkämpft werden, wobei der Unterdrücker dich bekämpft, indem er sagt, du seist unamerikanisch. So versuchst du das, was 'unamerikanisch' genannt wird, umzudrehen und es amerikanisch zu machen.

Die Unabhängigkeitserklärung und die 'Bill of Rights' enthalten zwar die Strategie und die Ziele der herrschenden Klasse (der Landbesitzer und der aufstrebenden Bourgeoisie der damaligen Zeit), daneben aber auch Ideen, die keineswegs einschränkend sind. Die Herren konnten die Farmer und Arbeiter nicht dazu bewegen, für sie zu kämpfen, es sei denn unter dem Banner der Freiheit und Gleichheit und des Strebens nach Glück. Wenn man das sagt, schafft man einen Widerspruch und gibt der unterdrückten Klasse Waffen in die Hand; dann können sie sagen, „Wir wollen etwas von dem, was ihr versprochen habt.“ Dieser Widerspruch ist einer der Gründe für die Vernichtung des Unterdrückers.

NATIVE LAND übernimmt die Symbole des alten Amerikanismus und macht etwas Neues aus ihnen. Zuerst gibt es eine Sequenz, die die Geschichte von Amerika, angefangen von den Zeiten der Pilgerväter, in mythischen Zeichen als ein Versprechen erzählt. „Wir fügten die Freiheit in die Balken unserer Häuser ein.“ Diese Sequenz dramatisiert das Heranwachsen Amerikas im Sinne der grundlegenden Vorstellungen von Freiheit, oder, um es anders zu sagen, als Ausdruck dessen, was die Menschen wollten, ob es nun verwirklicht wurde oder nicht.

Dieses Versprechen der amerikanischen Vergangenheit wird von mehreren Sequenzen zerstört: ein Farmer, der seine Meinung aussprechen will, kriegt eins über den Schädel, ein Gewerkschaftsorganisator wird in einer Pension getötet, weiße und schwarze Landarbeiter werden von Mitgliedern rechtsgerichteter Law-and-Order-Organisationen niedergeschossen. Die erste Sequenz greift das ursprüngliche Bedürfnis unter dem Klischee auf; die anschließenden Sequenzen zeigen, daß diese Bedürfnisse nicht erfüllt wurden.

Die nächste Sequenz, 'Amerika erwacht zu einem neuen Tag', ist die erste Sequenz, die den Schritt aus der Vergangenheit ins Heute macht. Wieder geht es nicht so sehr darum, wie die Dinge sind, sondern wie die Menschen meinen, daß sie sind. Man wacht auf und geht zur Arbeit, immer noch mit den historischen Glaubenssätzen über die amerikanische Freiheit in den Knochen. Die Sequenz bewegt sich von individuellen Leuten, die am Frühstückstisch sitzen, zur Arbeit gehen, bis zum Wesen der täglichen Arbeit, die auf Kooperation beruht (Arbeit ist ein gesellschaftlicher Prozeß). Sie zeigt auch die Entstehung von Gewerkschaften, Menschen auf Gewerkschaftsversammlungen, die Ausübung ihrer einfachsten Grundrechte in einer neuen Form. Dann gibt es eine Umkehrung all dessen, was als selbstverständlich angenommen wird: „Der Name dieses Mannes war auf einer Liste in einem Bürohaus“, und die darauf folgende Sequenz mit dem Gewerkschaftsspion dramatisiert erneut die Verletzung des Rechts auf freie Rede und Versammlungsfreiheit.

Frage: Als wir das letzte Mal *NATIVE LAND* sahen, gab es Dinge, die die Leute störten. Einige Bilder des Films – ein Luxuszug, Arbeiter in Fabriken, Schornsteine – scheinen der Sensibilität einiger unserer Zeitgenossen nicht mehr zu entsprechen. Es scheint ein kultureller Abstand zu bestehen. Ist das eine Frage der Ikonografie,

die eine bestimmte Haltung gegenüber der Wirklichkeit ausdrückt, die mit der Haltung des Films nicht übereinstimmt?

Hurwitz: Ich will es ganz deutlich sagen. Es gibt heute eine weitverbreitete Reaktionsweise, die eher das oberflächliche Symbol als die darunterliegende Bedeutung erfaßt. Im Film sieht man, wie ein Zug Dampfwolken ausstößt, einen rauchenden Fabrikschornstein, oder man sieht, wie eine Stechuhr bedient wird. Die Reaktion ist: „Ach du lieber Gott!“ Das Symbol ist per se unmenschlich (wobei nicht mitbedacht wird, was diese Bilder in einer Zeit mit 16 Millionen Arbeitslosen oder in einer Zeit, als Industriearbeiter sich ihre Organisationen erkämpfen mußten, bedeuteten). Es ist eine Reaktion undifferenzierten Mitleids. Alle Maschinen, alle, was fortgeschrittene Produktionsweisen ermöglicht hat, die die Armut beseitigen könnten, all das hätte nicht verwirklicht werden dürfen. Diese Reaktion geht an der Erkenntnis vorbei, daß die ökologische Zerstörung infolge der Ausbeutung der Menschen und der Umwelt durch das Großkapital eingetreten ist. Die Maschine selbst, als ein Instrument, um Arbeit und Material in das umzuwandeln, was Menschen brauchen, ist gesellschaftlich kontrollierbar. Jenen, die diese Reaktionen äußerten, entgeht ganz einfach der Zusammenhang der Bilder, die sie beunruhigten.

Man kann sich nicht einfach die Fabrik oder die Maschine gewünscht. Aber durch gesellschaftliche Veränderungen kann man sie in Beziehung zu menschlichen Bedürfnissen setzen, anstatt zum Profit. Die Maschine selbst zerstört keine Lebensqualität. Diese Unterscheidung kann man nicht oft genug wiederholen.

Frage: In Ihrem Film machen Sie diesen Unterschied, indem Sie das Abfüllen der Milch vor der Frühstücksszene zeigen. Oder den Stahlarbeiter am Hochofen – dies zeigt die Fähigkeiten des Arbeiters, sowohl die Gefahr wie die Produktivität seiner Arbeit – die Ikonografie eines sozialistischen Films.

Hurwitz: Ja. Es ist unrichtig, das Symbol von der Tatsache zu trennen, daß es die Möglichkeit impliziert, für menschliche Bedürfnisse zu produzieren, oder auch von jener anderen Tatsache, daß sein zerstörerisches Potential von seiner Verwendung für den Profit herührt.

Frage: Warum bezieht sich *NATIVE LAND* auf den revolutionären Kampf im 18. Jahrhundert, ohne die anschließende Unterdrückung der Indianer zu behandeln?

Hurwitz: Die Indianer kommen im Film nicht vor. Nicht etwa, weil wir von ihrer Geschichte nichts wußten oder sie uns nicht interessierten, sondern weil es schwierig wurde, dies Thema innerhalb des spezifischen Kontexts dieses Films unterzubringen. Vielleicht hätte es mit eingebracht werden sollen. Allerdings neigen einige Leute heute zu Überreaktionen. Es ist wichtig, nicht die ganze weiße Rasse anzuklagen, nicht den Klassencharakter der Unterdrückung zu verschleiern. Die Ausbeutung der Indianer oder der Schwarzen sollte nicht vollständig von anderen Formen der Unterdrückung getrennt werden – von dem, was mit den Fabrikarbeitern geschah, oder was den Ladeninhabern passierte, die von Einkaufsketten verdrängt wurden, oder den Farmern, deren Land wegen unbezahlter Hypotheken an die Banken fiel.

Frage: Der Film ist auf einzigartige Weise angefüllt mit Gesichtern und Ausdrücken normaler amerikanischer Arbeiter.

Hurwitz: Arbeiter und Arbeit machen das Zentrum des Films aus. Das Konzept des 'Volkes', die Auffassung von der Weisheit des Volkes, die mit der Zeit hervortreten wird. Das Volk als ein Konzept gegen den Unterdrücker wie in dem Sprichwort: „Der Amboß lacht über die vielen gebrochenen Hämmer.“ Das ist eine optimistische Vorstellung. Optimismus ist nicht Teil der gegenwärtigen Strömung ...

Ich schrieb auf der ersten Seite meines Drehbuchs einen kleinen Absatz, der die moderne Fassung der Vorstellung enthielt, daß der Preis der Freiheit ewige Wachsamkeit ist. Ich übersetze diese Vorstellung in die Begriffe der Gegenwart: in der Arbeiterklasse und den Gewerkschaftskämpfen von heute gibt es keine gewonnenen oder verlorenen Kriege, nur Schlachten.

Das war die Grundvoraussetzung für die politische und emotionale Strukturierung des Films. Die emotionale Struktur des Films zielt auf die Lösung eines Problems; diese Lösung wird dann selbst zu

einem Problem. Darum kann der Film mit einem Begräbnis enden (eines Arbeiters, der von der Polizei 1937 beim Memorial-Day-Massaker getötet wurde). Ausgehend von anderen Niederlagen genügt es, den Sprecher sagen zu lassen: „Wir werden das nicht vergessen, niemals“, um zu zeigen, wohin die Entwicklungslinie führt. Ich sah es als dialektisch an – die Reformen, Niederlagen und Siege sind alle Teil eines Entwicklungsprozesses in Richtung auf eine radikale gesellschaftliche Umwälzung.

Frage: In den dreißiger Jahren entstand die sozialistische Perspektive von Kunstwerken oft aus der Verknüpfung des Werks mit dem Kontext des gesellschaftlichen Kampfes, innerhalb dessen das Werk gezeigt wurde. Sie wurde von Konzepten getragen, die seit Jahrhunderten als Symbole für das Verlangen des Volkes nach einer neuen sozialen Ordnung gedient hatten. Dies kann heute übersehen werden, wenn wir auf die damalige Kunst zurückblicken.

Hurwitz: Damals wurde das verstanden. Z.B. in Woody Guthries Song 'This Land Is Your Land' bedeutete die Zeile 'This Land is meant for you and me' (Dies Land ist für dich und für mich gedacht) Sozialismus, nicht abfallfreie Nationalparks. NATIVE LAND benutzte dieselbe Idee ... 'This land is your land'. Seine Autobiografie 'Bound for Glory' – Woody und ich sprachen einmal davon, einen Film daraus zu machen – bedeutete 'bound for socialism' (auf dem Wege zum Sozialismus).

Frage: Es scheint eine durchgehende Dialektik in Ihren Filmen zu bestehen – ein ständig wechselnder Kampf statt eines Durchbruchs zu einem vollständigen Sieg, und das sowohl in der Form wie im Inhalt.

Hurwitz: Ja, denn selbst wenn man einen Sieg errungen hat, formieren sich die Kräfte und Widersprüche neu, auf einem anderen Gebiet.

Cineaste, New York, Vol VI, Nr. 3/1974 (deutsch von Cairn und Fritz Stavenhagen)

Biofilmographie

Leo Tolstoi Hurwitz wurde 1909 in Brooklyn, New York geboren und verbrachte dort auch seine Jugend. Er war das jüngste von acht Kindern einer Familie, die aus Rußland eingewandert war. Nach einer Kindheit, die er in der besonderen Umgebung von Prohibition, von Streitgesprächen über Anarchismus am Eßtisch, von den Mysterien der Isadora Duncan und Hart Crane durchlebte, wurde er als junger Mann am Harvard College mit einem Vollstipendium zum Studium zugelassen. 1930 verließ er das College mit dem 'Bachelor of Arts' in Philosophie und Psychologie und kehrte in den schlimmsten Jahren der Depression nach New York zurück.

Nachdem er sich im College entschlossen hatte, Filme zu machen, fand er bald heraus, daß es keine sicheren Wege gab, die unmittelbar zu diesem Ziel führten. Stattdessen schloß er sich in New York einer Gemeinschaft von jungen Künstlern an, deren Heimat ebenfalls diese Stadt war, verwüstet von Armut, Not und Arbeitslosigkeit. Er wurde Teil einer Bewegung politisierter junger Künstler, die sich der Unterstützung von gesellschaftlichem Wandel durch ihre eigene Kunst gewidmet hatten – Schreiben, Malen, Tanz, Song, Film. Viele wichtige amerikanische Künstler, damals kaum bekannt, gingen aus den kulturellen Gruppen hervor, die damals aus dem Boden schossen: Harold Clurman und Lee Strasberg aus dem 'Group Theater', Lillian Hellman, Muriel Rukeyser, Woody Guthrie, Pete Seeger, Aaron Copland, Leonard Baskin. Hurwitz war mit June Dudley verheiratet, einer führenden amerikanischen Tänzerin. Mit einem Kollektiv, bekannt als die 'Film and Photo League', begann er, Fotos und Wochenschauen herzustellen, die Tagesereignisse wie den Hungermarsch und die Scottsboroprozesse dokumentierten. Er traf den Fotografen Paul Strand; zwischen ihnen entwickelte sich eine Freundschaft, die zu einer langen und fruchtbaren Verbindung heranwuchs.

1936 gründete Hurwitz mit Paul Strand und anderen 'Frontier Films', die erste unabhängige Dokumentarfilmgesellschaft in den USA. Ihr erster abendfüllender Film, NATIVE LAND, mit der Musik von Marc Blitzstein und Paul Robeson als Sprecher, wird

als einer der größten amerikanischen Dokumentarfilme angesehen. Der Film beschreibt die Kämpfe amerikanischer Arbeiter in den dreißiger Jahren beim Versuch, Gewerkschaften zu gründen, und dokumentiert die Infiltration dieser Gewerkschaftsbewegung durch Spitzel und Angehörige gewalttätiger rechtsextremistischer Gruppen. Andere 'Frontier'-Filme behandelten den Spanischen Bürgerkrieg und die revolutionäre chinesische Bewegung.

Hurwitz' Talent als Regisseur wurde bald auch von denen anerkannt, die auf diesem Gebiet schon einen Namen hatten, wie Charlie Chaplin, David O. Selznick (der ihn als Drehbuchautor und Regisseur engagierte) und John Howard Lawson. Er war bei der Herstellung einer Anzahl amerikanischer Filmklassiker beteiligt, wie z.B. *The Plow that Broke the Plains* und *Salt of the Earth*. CBS Television engagierte ihn als Gründer und Chef seiner Nachrichtenabteilung. 1947 verließ er CBS, um *Strange Victory* zu drehen, einen Film über den Nazi-Faschismus und die Implikationen dieses Sieges für den Rassismus in den USA. Als W.E.B. Du Bois den Film sah, schrieb er Hurwitz: „Sie haben viele der Tatsachen auf fesselnde und erschreckende Weise dargestellt, die ich während meines Lebens in kühler Prosa wiederzugeben suchte. Ich hoffe nur, daß die Öffentlichkeit den Mut aufbringen wird, *Strange Victory* anzusehen.“

In den fünfziger Jahren wurde Hurwitz wegen der engagierten Haltung seiner Filme gegen politische Repression auf die schwarze Liste gesetzt. Aber im Gegensatz zu Kazan und einigen anderen früheren Kollegen widerrief oder verriet er seine Überzeugungen nie, sondern fuhr fort, Filme zu machen, die seinen Glauben an die Menschheit und seine Vision von den Möglichkeiten der Welt reflektierten. *The Museum and the Fury*, ein Film über die Konzentrationslager, wurde 1956 gemacht. In ganz Europa hat dieser Film das Publikum erschüttert, aber er ist in den USA kaum gezeigt worden. 1953 nahm ein Produzent bei CBS, indem er Hurwitz' Identität vor seinen Vorgesetzten verbarg, das Risiko auf sich, ihn für die Regie der 'Omnibus'-Serie zu engagieren. Hurwitz machte für diese Serie, indem er tragbare Synchronon-Kameras benutzte, die gerade von einem Kollegen entwickelt worden war, die ersten 'Cinéma Vérité'-Filme die je produziert wurden. *The Young Fighter* und *Emergency Ward*. Als Richard Leacock diese Filme in Hurwitz' Wohnzimmer ansah, wurde er angeregt, die 'Direct-Cinema'-Bewegung zu beginnen, die zu einem wichtigen Trend im amerikanischen Film wurde.

1960 führte Hurwitz zusammen mit sechs Kollegen einen Prozeß gegen die Vereinigung amerikanischer Regisseure, der zu einer historischen Entscheidung führte, mit der der Oberste Gerichtshof den Verein zwang, den Loyalitätseid von seinen Mitgliedschaftsanträgen zu entfernen. Während der sechziger Jahre wurden Hurwitz ein Emmy- und ein Peabody-Preis für seine Regie der Fernsehberichterstattung über den Eichmann-Prozeß in Jerusalem zuerkannt. Er war Vorsitzender des 'Graduate Institute of Film and Television' an der New York University. Hier konzentrierte sich Hurwitz auf die Bedürfnisse der Studenten und brachte eine lebendige Gemeinschaft von Künstlern und Lehrern zustande, die die New York University zu einer der wertvollsten Filmschulen des Landes machte. Zusammen mit Peggy Lawson drehte er eine Reihe von Filmen über Kunst und Erfahrung für das 'National Educational Television' und die 'American Federation of Arts'.

Retrospektiven von Leo Hurwitz' Werk haben u.a. in der Cinéma-thèque Française in Paris, dem Finnischen Filmarchiv, dem Pacific Film Archives in Berkeley, und dem Museum of Modern Art in New York stattgefunden.

Nelly Burlingham

Filme :

- 1932: *Hunger 1932* (Kurzfilm) Regie, Kamera, Schnitt (Beteiligung)
- 1933 *Scottsboro* Kurzfilm) Regie, Kamera, Schnitt
Land of Liberty (Kurzfilm) Regie, Kamera, Schnitt (beide Filme für 'National Labor Defense')
- 1935-36 *The Plow that Broke the Plains* (30 Min.) Kamera, Drehbuch (U.S. Resettlement Administration) (Regie: Parc Lorentz)

- 1937 HEART OF SPAIN
- 1938-41 NATIVE LAND
- 1947-48 **Strange Victory** (76 Minuten) Regie, Buch, Schnitt
(Target Films)
Auszeichnungen auf den Festivals von Karlovy Vary
und Venedig
- 1950-51 **This Is the United Nations** Produktion einer Serie
von Kurzfilmen. (United Nations)
- 1953 **The Young Fighter** (28 Minuten) Koproduktion,
Regie Schnitt (Filmscope für 'Omnibus', CBS)
- 1956 **The Museum and the Fury** (60 Minuten) Produktion,
Regie, Schnitt (Film Frontiers und Fim Polski)
- 1960-61 **Here at the Waters'Edge** (60 Minuten) Produktion,
Regie, Schnitt, Kamera (zusammen mit Charles Pratt).
(HP Productions)
Grand Prix, Montevideo Festival, Cine-Eagle
- 1961 **Verdict for Tomorrow** (30 Minuten) Regie, Schnitt
(Überwachung) (Capitol Cities Broadcasting)
Peabody, N.Y. Emmy Awards
- 1964 **Essay on Death** (77 Minuten) Produktion, Regie,
Buch, Schnitt (Beteiligung) (National Educational
Television)
- 1965-66 **The Sun and Richard Lippold** (30 Minuten) Produktion,
Regie, Buch, Schnitt (National Educational Television)
- 1966 **In Search of Hart Crane** (90 Minuten) Produktion,
Regie, Buch, Schnitt (National Educational Television)
- 1967 **Do You Know a Man Named Goya** (Kurzfilm)
- 1968-70 4 Filme aus der Serie **The Art of Seeing :**
Light and the Country (16 Minuten)
Light and the City (12 Minuten)
Discovery in a Landscape (30 Minuten)
Discovery in a Painting (30 Minuten)
Buch, Kamera, Koproduktion und Regie, zusammen
mit Peggy Lawson
- 1970 **This Island** (30 Minuten) Buch, Regie, Koproduktion,
zusammen mit Peggy Lawson
- 1972-80 DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED