

Walter Reuter als Filmemacher

Lothar Schuster

Im Sommer 1989 veranstaltete die Vereinigung mexikanischer Filmer (*Fundación Mexicana de Cineastas*) in der National-Kinematek in Mexiko-Stadt eine Filmreihe: 20 Jahre mexikanischer Dokumentarfilm. (*México 1968-1988: memoria y vision documental*). Mit Walter Reuter und einigen Freunden besuchten wir die Schlußveranstaltung. Als die Veranstalter ihn im Publikum entdeckten, wurde er aufs Podium gebeten und als „Vater des mexikanischen Dokumentarfilms“ vorgestellt – unter großem Beifall.

Walter Reuters Anteil an der Entwicklung des mexikanischen Dokumentarfilms ist gegenwärtig – doch seine wichtigen frühen Dokumentarfilme sehen zu können, ist nahezu unmöglich. Ein Grund hierfür liegt möglicherweise darin, daß die Cineteca Nacional 1982 abbrannte und große Teile des Archivs vernichtet wurden. Auch scheint das Interesse am historischen Dokumentarfilm noch nicht sehr ausgeprägt zu sein. Anders ist es mit den Spielfilmen *Raíces*, *El Brazo Fuerte* zum Beispiel, bei denen Walter Reuter als Kameramann mitgearbeitet hat. Sie laufen im Fernsehen oder werden in Kulturinstitutionen aufgeführt.

Wenn ich mit Walter Reuter über Fotografie und Film gesprochen habe, dann wurde deutlich, welche Bedeutung gerade Dokumentarfilmarbeit für ihn gehabt hat. Es ging sein Wunsch nach Abenteuer, nach Begegnung mit Menschen, besonders mit den Indios, in Erfüllung. Eine folgerichtige Entwicklung: von der Reportage-Fotografie zur Dokumentarfilmarbeit.

Bei der Filmarbeit war er genauso Autodidakt wie bei der Fotografie. Seine ersten kurzen filmischen Erfahrungen machte er 1946 bei der Arbeit für die Wochenschau (*Noticiero*). Er filmte alle bedeutenden Stierkämpfer: Manolete, Silverio Perez und Luis Procuna. Er drehte mit seiner alten, gebrauchten 35-mm-Kamera mit Federzug, einer Bell und Howell, die ursprünglich eine Kriegsberichterstatte-Kamera des US-Kriegsmini-

steriums war. Diese Kamera zieht eine Minute Film durch – dann muß sie wieder aufgezogen werden. Walter Reuter hat für diese Kamera seine drei Leica-Objektive adaptieren lassen. Das Sucherbild der Kamera zeigt aber nur den Ausschnitt des Normal-Objektives. Die Ausschnitte für Total- und Weitwinkel-Objektive mußten geschätzt werden. Das Arbeiten mit dieser Kamera erfordert großes handwerkliches Können: Ein auf den geplanten Film (Wochenschau) gezieltes Mitdenken in Bildern, Anschlüssen und Sequenzen.

Seinen ersten eigenen längeren Dokumentarfilm drehte Walter Reuter Anfang 1950. *Historia de un Rio (Geschichte eines Flusses)*. Ein befreundeter Journalist besorgte Geld bei dem damaligen Finanzminister des Präsidenten Alemán, dem Schriftsteller Ramon Beteta. Walter Reuter kaufte eine 35-mm-Arriflex-Kamera. Während der Dreharbeiten hat er sich weiter mit dem Filmemachen vertraut gemacht. Der Journalist und „Regisseur“ blieb in Mocambo bei Veracruz und Walter Reuter zog allein mit einem Maulesel los. Eigentlich sollte es ein Film über den Bau des Staudamms Temascal in der Region Papaloapan, einem Grenzgebiet zwischen Oaxaca und Veracruz werden. Präsident Alemán wollte seine sozialen, wirtschaftlichen Aktivitäten gewürdigt sehen. Die Region Papaloapan wurde alljährlich durch den Fluß überschwemmt, der Staudamm sollte die Wassermassen regulieren.

Propaganda- und Informationsfilme wurden in Mexiko in der Regel wegen ihrer Realitätsferne im Kino ausgepiffen. Walter Reuter drehte einen Film über die Menschen am Ufer des Flusses, über Indios, ihre Gebräuche und Tänze. Der aus der Sicht der Regierung eigentliche Zweck des Filmes – der Bau des Staudamms – ist nur drei Minuten zu sehen, so daß das Publikum keine Zeit und Veranlassung hatte, über „Propaganda“ zu pfeifen. Danach drehte Walter Reuter noch weitere Dokumentarfilme über diese Region.

Für die Kommission von Papaloapan drehte

er *Tanz der Mixes*, einen 16-mm-Stummfilm über die Tänze der Mixes – einen Indio-Stamm, der in 3000 m Höhe lebt, in der Nähe des Berges Zempoatepetel. Der „höfische“ spanische Einfluß ist in den Tänzen und Perücken der Indios deutlich zu erkennen. Der Film liegt heute im ethnologischen Institut.

1952 entstand der Dokumentarfilm *Tierra de Chicle* über das Leben der Kautschuk-Arbeiter in der Provinz Chiapas. Der Film zeigt das schwere Leben und die Arbeit im Dschungel. Die Arbeiter sind bei der Kautschuk-Company verschuldet und können nicht zurück, bis sie ihre Schulden abbezahlt haben. Walter Reuter hat mehrere Wochen bei den Arbeitern gelebt und mit nur einem Assistenten gedreht. Ein kleines Filmteam ermöglicht größere Nähe zu den Menschen und authentisches Arbeiten, damals nicht sehr üblich in Mexiko.

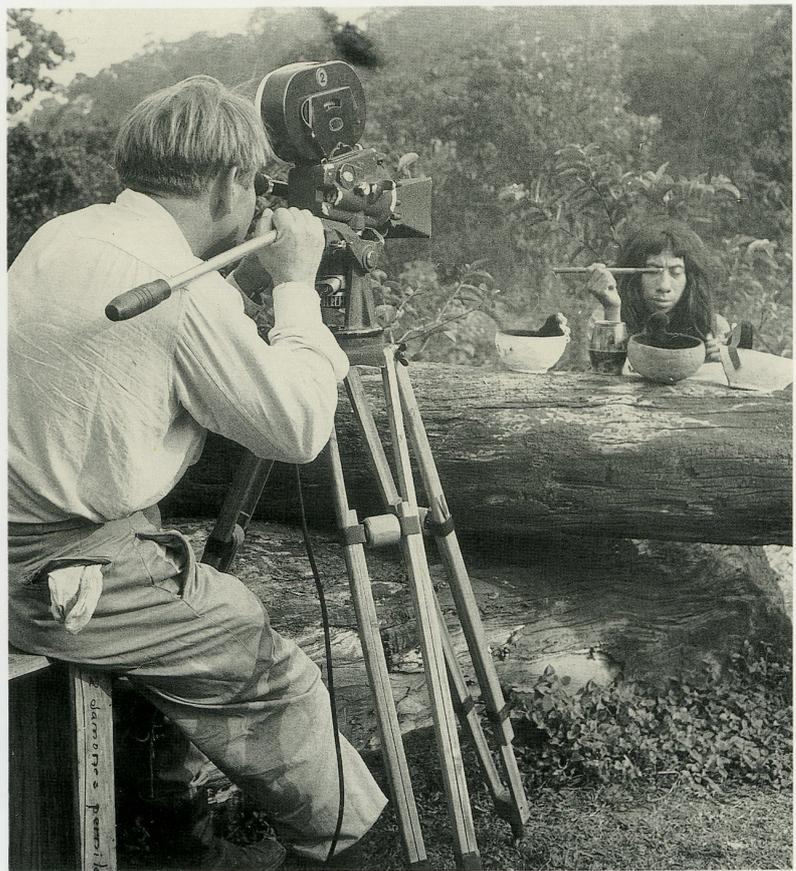
Der mexikanische Filmhistoriker Emilio Garcia Riera zitiert Pió Caro Baroja, der den „großen Wahrheitsgehalt“ des Films lobt (*Historia Documental del Cine mexicana*. Mexico, 1952, Seite 348). 1953 auf dem Filmfestival in Rom erhielt dieser Film die Silberne Ähre.

Der Dokumentarfilm hat unter Walter Reuters künstlerischen Aktivitäten eine besondere Bedeutung. Auch wenn er mit Schriftstellern oder Journalisten zusammenarbeitet: immer war er auch „Mitautor“. Er prägte diese Filme; Dokumentarfilmarbeit entsprach seiner Mentalität sehr. Es sind die „wirklichen Menschen“, mit denen er zusammenarbeitet und die er im Film zeigt. Er ist existentiell in diese Arbeit eingebunden. Er identifiziert sich mit den Menschen, besonders den Indios, und der mexikanischen Kultur. Er sagte zum Beispiel über die Triques (ein Indianerstamm in der Nähe Oaxacas): „Ich habe mich in diese Gruppe verliebt“.

Walter Reuters Dokumentarfilme dieser Zeit sind engagiert auf Seiten derer, die am Rande der Gesellschaft leben, der Nichtprivilegierten. Hier knüpft er an seine Arbeit bei der *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) an. In *El Botas* sind es Jungen, die im Hafen von Veracruz aus Hunger unerlaubt fischen, von der Polizei verfolgt werden – und sich in die Freihandelszone flüchten, weil sie dort vor der Polizei sicher sind. In der spanischen Filmzeitschrift *Objetivo*, (Madrid, September bis Oktober, 1955), macht der Autor Pió Caro Baroja auf diese so-

zial engagierte Dokumentarfilm-Bewegung aufmerksam, die jenseits der allgemein bekannten Filme existiert. Er schrieb: „Die Seele dieser Schule ist der Kameramann Walter Reuter“.

Frage ich Walter Reuter nach künstlerischen Vorbildern für seine Filmarbeit, so kam er zunächst nicht auf seine fotografische Arbeit bei der *AIZ* zu sprechen, wie man vielleicht vermuten könnte, und das, obwohl doch das soziale Engage-



**Szene aus dem Film
Bonampah
1951**

ment und die Parteilichkeit gegen Unterdrückung und Elend ein durchgängiges Motiv seiner Arbeit sind.

Seine künstlerischen Vorbilder sieht er vielmehr in der Avantgarde-Kunst der 20er Jahre in Berlin. (Theater: Reinhardt, Piscator. Ausdruckstanz: Mary Wigman). Er erzählt, wie er und seine Freunde vor Begeisterung nach dem Ballett die Stühle zertrampelten: Kreis, Dreieck, Chaos. O-Ton Walter Reuter: „Also wirklich, das war eine Revolution, denn das war der Bruch mit dem klas-

sischen Ballett ... Also ich hatte keine Vorbilder. Wenn Du von Vorbildern in Kino und Fotografie sprechen willst, dann war das Gesamtbild der 20er Jahre unser Vorbild“.

Walter Reuter äußerte sich zur Kameraarbeit des Dokumentarfilmers: „Meine Idee des Dokumentarfilms ist verbunden mit der Kunst generell und verbunden auch mit der künstlerischen und



Während der Dreharbeiten des Films *La Brecha*

wissenschaftlichen Konzeption des 20. Jahrhunderts. Meine Idee ist die Realisation einer metaphysischen Realität – zu erreichen über das Kino (den Film), aber das direkt und ohne Ausschmückung. Ich weiß, daß meine Kamera, wenn sie arbeitet, niemals eine gekünstelte Einstellung, Position sucht – und wenn ich eine Kameraeinstellung finde, so weil sich das Leben vor der Kamera ereignet.“ (Zitiert nach: Riera, Seite 348.)

Walter Reuter benutzt oft das Wort „metaphysische Realität“. Das ist sicher vor dem Hintergrund der Avantgarde-Kunst der 20er und 30er Jahre in Berlin zu verstehen. Auf seine Dokumentarfilmarbeit bezogen, drückt sich das in seinem Konzept von Dramaturgie aus und in dem Verhältnis des Filmemachers zu den Protagonisten des Filmes. Walter Reuter spricht oft von einem roten Faden, einer Geschichte, die aus seiner Position auch ein Dokumentarfilm haben sollte. Es ist die Dramaturgie der Story, die die Realität spannend, interessant darstellen soll. Im Gegensatz zum Beispiel zu Dokumentarfilmen von Peter Nestler, der das Fragmentarische auch im Verhältnis Realität – Dokumentarfilm akzeptiert.

Walter Reuter „inszeniert“ – auch in Dokumentarfilmen. Zum Beispiel in *La Brecha*, einem Film, der aufklären sollte über „Hexen“ und „Heiler“ bei den Indios, die, alleingelassen bei der Gesundheitsversorgung, auf die begrenzte und problematische „Kunst“ dieser „Zauberer“ angewiesen sind. Der Dokumentarfilm beginnt mit der Szene eines kranken Jungen. Der Junge spielt die Szene für den Film; in Wirklichkeit ist er nicht krank. Das ist für Walter Reuter nicht wichtig, dem es auf die Idee ankommt, die er vermitteln will.

Was ist Dokumentarfilm? Wie kann er Realität, Wahrheit am besten erfassen und darstellen? Es gibt die Position Walter Reuters – die auch im Dokumentarfilm Inszenierungen, Eingriffe des Filmemachers für notwendig hält – um die „krude“ Realität durch künstlerische Gestaltung zu überwinden, sich über seine „mataphysische“ Realität der Wahrheit zu nähern. Dies ist eine Position, die zum Beispiel auch Robert Flaherty vertritt: „leicht angedeutete Handlung“.

Die entgegengesetzte „puristische“ Dokumentarfilmposition will das Geschehen, die Realität nur beobachten. Der Filmemacher greift nicht ein, Positionen, wie sie vom „Cinema vérité“ (Richard Leacock) und ethnologischen Filmemachern vertreten werden. Für beide Positionen gilt: „In dieser Hinsicht besteht eine Analogie zwischen der fotografischen »filmischen« und der wissenschaftlichen Verfahrensweise. Beide suchen ein unerschöpfliches Universum zu ergründen, dessen Ganzheit sich ihnen für immer entzieht“ (Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*. Frankfurt/M., 1975, S. 46).

Die Filmarbeiten zu *La Brecha* endeten dramatisch. Walter Reuter hatte eine Frau, die außerhalb des Dorfes leben mußte, da sie als Hexe angesehen wurde, für die Dreharbeiten ins Dorf geholt. Als ein Junge der Dorfgemeinschaft im Fluß ertrank, gaben die Dorfbewohner Walter Reuter die Schuld am Tod des Jungen, weil er die „Hexe“ ins Dorf geholt hatte. Die Situation spitzte sich zu,

Dekadenz des Genres, die das mexikanische Kino in seinen goldenen Zeiten hervorbrachte. Es hat die geistige Reife von Romanheftchen, es fehlt ihm jede Fähigkeit zur Synthese und jeder Sinn für Spannung. Es begnügt sich mit der rudimentären Technik des Theatersketches und der Radioromane.“

„Es stützt sich auf das Prestige von Stars, deren Ruhm schon am Verblassen ist, oder auf Fern-



Während der Dreharbeiten des Films *La Brecha* (überstürzter Aufbruch, weil in dem Dorf ein Kind gestorben war)

und er und seine Frau Ana mußten fluchtartig das Dorf verlassen.

Walter Reuter hat Dokumentarfilme gedreht, aber auch als Kameramann bei Spielfilmproduktionen mitgearbeitet. Der Spielfilm war in den 50er Jahren größtenteils kommerziell ausgerichtet. Jorge Ayala Blanco – einer der scharfsinnigsten Filmkritiker Mexikos – beschreibt den dominierenden Teil der mexikanischen Kinematografie: „Ziel des alten industriellen Kinos in Mexiko ist es, zu unterhalten und zwar auf eine primitive, kaum artikuliert Weise. Zuweilen nährt es sich von den unechten Rückständen des Hollywood-Kinos und von der

sehgrößen und filmfremde Halbgötter wie Boxer und Sänger, die gerade in Mode sind. Es stützt sich auf Stereotypen wie schneidige Burschen, Kadetten der Offizierschule oder totkranke junge Herren. Es proklamiert lauthals, daß der Weg des Stumpfsinns unergündlich ist.“ (Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt/M. 1982, S. 81).

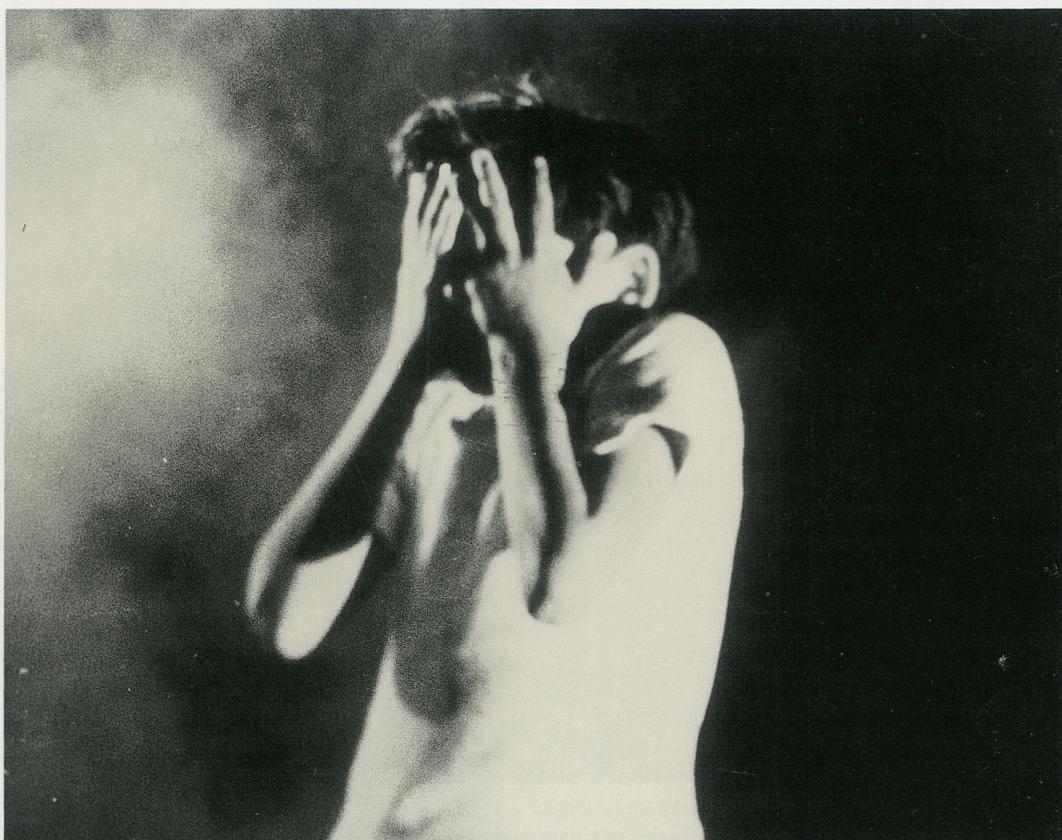
In den 50er Jahren war Mexiko die iberamerikanische Großmacht der Cinematografie. Zwischen 1951 und 1960 entstanden in Argentinien 352, in Spanien 587 und in Mexiko 1052 Filme. „Diese Superproduktionen waren möglich durch

die Standardisierung des Herstellungsprogrammes: Die Verkürzung der Drehzeit auf zwei bis drei Wochen, die Reduzierung der Kosten auf 50 000 Dollars und ähnliche Maßnahmen für eine Fließbandproduktion. Die Filme verkamen endgültig zur vulgären Ware...“ (Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. S. 86).

Neben dieser dominierenden Kommerz-Spielfilm-Produktion gab es eine „unabhängige Filmbewegung“, die außerhalb der Filmindustrie

Raíces gehörte zu den ersten Spielfilmen, die ernsthaft die Probleme der Indios darstellten. Nach dem Urteil von Gregor/Patalas schuf der Regisseur Benito Alazraki mit *Raíces* den ersten wirklich authentischen, nicht von europäischen Folklore-Vorstellungen beeinflussten Film über Mexiko und seine inneren Konflikte (Ulrich Gregor/Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Gütersloh 1962, S. 428).

Der Film besteht aus einem Prolog und vier Episoden, drei hat Walter Reuter gedreht, eine



Szenenfoto aus dem Film
Raíces

existierte und deren Filme die mexikanische Realität widerspiegelten. Zu dieser Bewegung gehörten der Produzent Barbachano Ponce, der 1952 seine Firma Tele-producciones SA gründete, der Regisseur Alazraki, der Regisseur Giovanni Korporal und die Kameraleute Walter Reuter und Hans Beimler junior.

Barbachano Ponce produzierte später mehrere Buñuel-Filme und den Film *Frida* (Kahlo). Als erster Spielfilm dieser „unabhängigen Filmbewegung“ entstand der Film *Raíces* (1953).

Hans Beimler, Sohn des gleichnamigen Spanienkämpfers. Der Film mußte in vier Episoden gedreht werden, weil die Mitglieder des Teams nicht in der Spielfilm-Gewerkschaft waren, deren Mitgliedern es allein vorbehalten war, lange Spielfilme zu drehen. Sie gehörten der „Sektion 49“ an und durften nur Wochenschauen und kurze Filme drehen. Die „Sektion 49“ hatte Walter Reuter in der Nachkriegszeit mitgegründet.

Die Episoden basieren auf verschiedenen Erzählungen von Francisco Rojas González. Es geht

um Konflikte zwischen Indios und weißer Oberschicht und um die besondere Mentalität der Indios. In *Las Vacas (Die Kühe)* kämpft eine Indio-Familie ums Überleben. Der Mann hat keine Arbeit, die einzige Kuh muß verkauft werden. Der Mutter wird angeboten, sich als Amme bei einer wohlhabenden Familie zu verdingen, unter der Bedingung, ihren Mann zu verlassen. Nach langem Zögern nimmt die Indiofrau das Angebot an, damit ihre Familie überlebt. Der Mann bleibt zurück, die Familie wird auseinandergerissen.

In *El Tuerto (Der Einäugige)* wird ein einäugiger Junge von anderen Kindern ständig gehänselt. Die Mutter erbittet an Wallfahrtsorten und bei Hexen ein zweites Auge für ihren Jungen. Als er bei einem Feuerwerk stattdessen auch noch das zweite Auge verliert, ist die Mutter zufrieden. Zu den Blinden sind die Mitmenschen freundlicher und hilfsbereiter als zu einem Einäugigen.

Zunächst hatte der Film *Raíces* in Mexiko, außerhalb der kommerziellen Filmindustrie entstanden, beim Publikum und bei der Kritik keinen Erfolg. Dann bekam er jedoch 1953 beim Filmfestival in Cannes den Kritikerpreis. Der mexikanische Botschafter in Frankreich war nicht sehr angetan: „Mexiko ist ein modernes Land, der Film zeigt aber nur die Probleme der Indios“. Der Regisseur Benito Alazraki: „Mexiko ist auch ein Land, in dem viele Indios leben“. (Wiedergabe nach einem mündlichen Bericht). Doch die Auszeichnung in Cannes trug dazu bei, daß der Film auch in Mexiko ein Erfolg wurde.

In der Filmkritik wurden Parallelen von *Raíces* zum italienischen Neorealismus gezogen. Die Postulate Zavattinis für den Neorealismus:

- Laienschauspieler
 - Originaldrehorte (kein Studio)
 - Solidarität mit dem einfachen Menschen
- treffen auch auf *Raíces* zu.

Walter Reuter charakterisiert seine Kameraarbeit oft mit den Worten: „Ohne Schminke“ (sin maquillaje). Er meint auch, daß *Raíces* ein halber Dokumentarfilm sei. Die Einstellungen des Films sind klar und einfach gedreht, alles Elemente des Neorealismus.

Walter Reuter benutzte bei den Dreharbeiten nur zwei feste Objektive (Weitwinkel und Normal). Seine Kamera hat oft die Position „Untersicht“, was den Bildern Dramatik gibt und was

dazu führte, daß Kritiker diese Einstellungen mit denen Tissés (Kameramann von Eisensteins Film *Que viva Mexico*) positiv verglichen. Andere Kritiker verglichen Walter Reuters Kamera mit der von Gabriel Figueroa (bekanntes mexikanischer Kameramann), dessen Kameraarbeit aber eher sentimental-poetisch ist – und loben Walter Reuters Kamera mit ihrer realistischen Sichtweise, die aber über einfachen Realismus hinausgeht – eben metaphysische Realität, wie Walter Reuter es nennt. *Raíces* ist die Synthese verschiedener kultureller und ästhetischer Erfahrungen. Inhalt sind Kurzgeschichten des Mexikaners Francisco Rojas González, die die Konflikte der mexikanischen Gesellschaft und



Mentalität der Indios im Mittelpunkt haben. Die Kameraleute Walter Reuter und Hans Beimler sind Exilanten, mit ihren deutsch-europäischen ästhetischen Vorbildern: bei Walter Reuter die fotografische Arbeit bei der AIZ und die Avantgarde-Kunst der 20er Jahre, bei Hans Beimler das Filmstudium in Rußland. Der mexikanische Fotograf Héctor Garcia antwortete auf die Frage, was der besondere Stil Walter Reuters sei: „Der fremde, liebevolle Blick auf die Indios“.

Héctor Garcia meint auch über einen Film, bei dem Walter Reuter die Kameraarbeit gemacht hat, *El Brazo fuerte (Der starke Arm)*, dies sei ein sehr deutscher Film. Im Film geht es um Korruption beim Straßenbau und Liebe in einer kleinen

Während der Dreharbeiten des Films *Los pequeños gigantes* 1957

mexikanischen Stadt. Der Film hat teilweise eine expressive Helldunkel-Fotografie, die an den deutschen Expressionismus erinnert. Er stellt eine Verbindung von deutscher Kultur und mexikanischem Leben dar.

El Brazo fuerte wurde 1953 gedreht. Der Regisseur Giovanni Korporaal hatte bei Rossellini, dem italienischen neorealistischen Regisseur, studiert. Das Thema Korruption war so brisant, daß der Film verboten wurde. Erst 1974 konnte er gezeigt werden. Ein Österreicher hatte die Kameraarbeit bei diesem Film begonnen, aber der Regisseur war nicht zufrieden. Walter setzte die Arbeit fort, unter der Bedingung, daß man das bisher gedrehte Material vernichtete, was aber später aus Geldgründen nicht verwirklicht werden konnte.

Eine reiche amerikanische Witwe finanzierte den Film, aber nur sporadisch, je nach Laune, so daß die Dreharbeiten, die normaler Weise vielleicht drei Wochen gedauert hätten, sich über vier Monate hinzogen. Oft wurde nur an Wochenenden gedreht. Im Film ist eine „Ästhetik des mangelnden Geldes“ spürbar. Teilweise konnten nur zwei 50-Watt-Lampen zum Lichtsetzen verwendet werden, da die Lichtleitungen des Dorfes nicht stärker belastbar waren.

Der Film ist stilistisch sehr unterschiedlich: zwei verschiedene Kameraleute, eine Dreharbeit mit langen Unterbrechungen. Er ist nicht so durchkomponiert wie *Raíces*. Oft stehen die unterschiedlichen Stile abrupt nebeneinander. Aber er ist ein spannendes Beispiel eines „Underground“-Filmes, von dem Héctor García sagt, es konnte nicht all das eingelöst werden, was das Team sich vorgenommen hatte.

Mit den meisten Filmen, die Walter Reuter gedreht hat, hat er sich voll identifiziert. Dazu gehört auch *Los pequeños gigantes*. Der Inhalt: Die dramatische Geschichte einer mexikanischen Jugend-Baseball-Mannschaft aus der nordmexikanischen Stadt Monterrey, die im Endspiel bei der Meisterschaft das US-Team aus Kalifornien schlägt und damit als erste nicht aus den USA stammende Mannschaft den Sieg davonträgt. Walter Reuter hat auch Filme anderer Kategorien gedreht, bei denen er nicht so sozial engagiert war, z. B. *Der Tiger der Mayas*, eine Hollywood-Produktion, gedreht in Guatemala unter der Regie von Fernando Wagner.

Bei diesem langen Spielfilm konnte Walter

Reuter die Kameraarbeit machen, weil der Film außerhalb Mexikos gedreht wurde, in Guatemala, und so die Gewerkschaft kein Einspruchsrecht hatte. In diesem Film sucht ein US-Amerikaner seinen verschollenen Freund im Dschungel. Wie Walter Reuter sagt, ein Film mit viel Indio-Darstellern und Perücken.

Walter Reuter hat auch für die Industrie reine Auftragsproduktionen wie z. B. Public-Relations-Filme gedreht, um ökonomisch überleben zu können. Aber auch zu diesen Filmen steht er. Er hat nie einen Auftrag angenommen, der ihm zuwider war.

Wenn Walter Reuter über seine Filme spricht, fällt auf, daß er sich nicht zum Künstler stilisierte, wie so viele Filmemacher und Fotografen, die zwischen ihrer „Kunst“ und den Auftragsproduktionen trennen.

Walter Reuters „Filmperiode“ endete 1964. Seine Frau Ana erkrankte schwer, so daß er sein Film-Equipment verkaufen mußte, darunter seine zwei Arriflex-Kameras, um die Sanatoriumskosten bezahlen zu können.

In Mexiko war es nahezu unmöglich, als Kameramann ohne eigene Gerätschaft zu arbeiten, da Leihgeräte zu jener Zeit qualitativ minderwertig waren. Auch hatte sich die Filmszene geändert, es waren nicht mehr die Leute da, mit denen Walter Reuter arbeiten wollte und konnte. Er drehte aber noch eine Fernsehproduktion für den WDR, *Die Baumwollpflücker*, unter der Regie von Jürgen Goslar, nach dem Roman von B. Traven. Walter Reuter erzählt von der unterschiedlichen Arbeitsweise: 18 Minuten Filmdreh pro Tag, statt drei Minuten vorher bei Spielfilmproduktionen, Zoom-Objektive statt fester Objektive, usw. Mehr Schnelligkeit und Rationalisierung! Er drehte auch Filmteile für dokumentarische Features für den BBC und das holländische Fernsehen, die dann in Europa zusammengestellt, ergänzt und geschnitten wurden.

Walter Reuter gab das Filmemachen auf und kehrte zur Fotografie zurück. Sicher hat ihn die Filmarbeit mehr fasziniert: „Eigentlich bin ich ein Filmmann“, sagte er einmal im Gespräch. Aber die Fotografie gab ihm größere Autonomie: Er konnte einfach losfahren, Menschen begegnen, fotografieren, was er auch noch heute mit 84 Jahren macht.

Fotografie und Film – wie das Leben: ein Abenteuer!