

Ralf Schenk

Der Weg zum guten Ziel. Die Windrose (DDR 1957, künstlerische Oberleitung: Joris Ivens)

1998

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schenk, Ralf: Der Weg zum guten Ziel. Die Windrose (DDR 1957, künstlerische Oberleitung: Joris Ivens). In: *Filmblatt*. Filmblatt 8, Jg. 3 (1998), Nr. 8, S. 16–18.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Der Weg zum guten Ziel Die Windrose (DDR 1957, künstlerische Oberleitung: Joris Ivens)

FilmDokument 6, Kino Arsenal, 6. Februar 1998

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

Einführung: Ralf Schenk

Wie kein anderer Filmemacher steht Joris Ivens für die Widersprüche dieses Jahrhunderts. Das Werk des am 18. 11. 1898 Geborenen bewegte sich zwischen den Polen von Politik und Poesie, experimenteller Freiheit und Agitprop. Ivens begeisterte sich für die Ideen von einer besseren Welt und glaubte an die Revolution – bis er spürte, daß auch in den Ländern seiner Hoffnung, die wie er selbst den Antifaschismus aufs Schild gehoben hatten, Despotismus und Menschenverachtung zur Regel wurden. Er sei nie Stalinist gewesen, sagte er später über seine Arbeit in der Sowjetunion und anderen sozialistischen Staaten. „Aber ich wollte der Arbeiterklasse helfen.“

Wie war es konkret zum Engagement des „Fliegenden Holländers“ in den Ländern „hinter dem Eisernen Vorhang“ gekommen? Im November 1944 wurde er von der aus dem britischen Exil agierenden holländischen Regierung zum Filmbeauftragten für Niederländisch-Indien berufen. Sein Ziel war es, nach der Befreiung Indonesiens von der japanischen Okkupation dazu beizutragen, eine eigenständige indonesische Filmkultur etablieren zu helfen. Ivens reiste nach Australien, um bei Kriegsende unmittelbar vor Ort zu sein, mußte aber erleben, daß die Niederlande gar nicht daran dachten, dem indonesischen Volk des Recht auf Selbstbestimmung zuzugestehen. Er legte sein Amt nieder und drehte im Auftrag der australischen Hafentarbeiter-Gewerkschaft den zwanzigminütigen Dokumentarfilm *Indonesia Calling*, in dem er die Solidarität der australischen Arbeiter mit den Indonesiern zeigte. Daraufhin entzog ihm seine Regierung den Reisepaß und erklärte ihn zur Persona non grata. Ivens nahm die Einladung des Tschechoslowakischen Staatsfilms an, den Aufbau in den jungen osteuropäischen Volksdemokratien zu filmen.

In den Jahren bis 1956 entstand eine Reihe von Arbeiten in der Tschechoslowakei (*Die ersten Jahre*, 1949), in Polen (*Der Frieden besiegt den Krieg*, 1951) und der DDR (*Freundschaft siegt*, 1952; *Friedensfahrt*, 1952; *Warschau-Berlin-Prag*, 1953; *Lied der Ströme*, 1954). Filme, die meist im Auftrag staatlicher Institutionen oder internationaler linker Organisationen wie dem Weltgewerkschaftsbund gedreht wurden und mitunter einem platten Protokollstil verfielen. Vertreter der Internationalen Demokratischen Frauenföderation regten 1953 auch *Die Windrose* an, in dem das Leben von Frauen rund um

den Erdball dargestellt werden sollte. Für die fünf einzelnen Episoden wurden Autoren und Regisseure aus den jeweiligen Ländern verpflichtet; die Drehbücher, die mit den nationalen Frauenorganisationen besprochen wurden, gingen dann nach Berlin, wo Ivens – und sein Freund und Mitarbeiter bei der Künstlerischen Oberleitung, Alberto Cavalcanti – die Teile aufeinander abstimmten. Das war freilich kein kontinuierlicher Prozeß: Zum Beispiel war die erste, chinesische Episode schon abgedreht, als das Szenarium für die letzte in Berlin eintraf.

Für die chinesische und die französische Episode hatten Frauen die Regie übernommen: Wu Kuo-yin und Yannick Bellon. Der chinesische Teil zeigte die Voreingenommenheit einer Dorfgemeinschaft, als es darum geht, den leitenden Posten einer Genossenschaft mit einer jungen Frau zu besetzen. Frankreich wiederum beteiligte sich mit einem kämpferischen Pamphlet über das Selbstbewußtsein, das eine mutige linke Lehrerin (Simone Signoret) den Bewohnern einer Siedlung gibt, die von Exmittierungen bedroht sind. Der italienische Regisseur Gillo Pontecorvo skizzierte im Stil der Neorealisten einen Streik und eine Fabrikbesetzung von Frauen gegen die drohende Entlassung; Alex Viary aus Brasilien drehte nach einem Szenarium von Jorge Amado die Geschichte einer Überland-Busfahrt von Landarbeitern und nahm mit seinem Film den Stil des Cinema Novo gleichsam vorweg. Sergej Gerassimow schließlich beschrieb die Liebesgeschichte zwischen einer jungen Frau, die ins Neuland aufbrechen will, und ihrem Freund, der ihr nicht zu folgen bereit ist.

Während sich andere Regisseure an die vorgegebene Länge hielten, lieferte Gerassimow ein einstündiges Opus ab, das radikal gekürzt werden mußte. Diese Arbeit übernahmen Ivens und Cavalcanti, natürlich in Abstimmung mit Gerassimow. Anschließend wurde in Berlin ein Prolog gedreht, in dem Helene Weigel in die Problematik des Films einführte: „Wir werden Szenen aus der Wirklichkeit fremder Länder sehen, kurze Episoden aus dem Leben von heute... Diese fünf Frauen unterscheiden sich eine von der anderen. Sie leben verschieden, sie handeln verschieden. Sie gehen jede einen anderen Weg – aber sie gehen zu einem großen Ziel. Ihre Herzen und Hirne weisen die Wegrichtung in die Zukunft. So, wie die Windrose allen Seefahrern, Piloten und Forschern, allen Suchenden den Weg zeigt, der zum guten Ziele führt...“

Das Pathos, das von diesen Sätzen vorgegeben wurde, fand sich im Film glücklicherweise nur in Spuren wieder. Vor allem die sowjetische und die thematisch überfrachtete französische Episode drängten zur pathetischen Überhöhung, während die brasilianische, aber auch die italienische Episode einen dokumentarischen Gestus aufwiesen. Gillo Pontecorvo hatte als einziger Regisseur konsequent nur mit Nicht-Schauspielern gearbeitet.

Die Windrose wurde am 8. März 1957, dem Internationalen Frauentag, in Berlin uraufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Joris Ivens bereits seinen hol-

ländischen Paß zurückerhalten und nahm eine Einladung des französischen Filmkritikers Georges Sadoul an, einen impressionistischen Film in Paris zu drehen: *Die Seine trifft sich mit Paris*. Wie sehr diese Arbeit in Osteuropa verstört haben mag, illustriert ein Satz, mit dem der DEFA-Dokumentarist Karl Gass auf eine Vorführung während der Leipziger Dokumentarfilmwoche reagierte: „Joris, wo bleibt die Faust?“

Ende der sechziger Jahre wurde Joris Ivens dann auch in Osteuropa zur Persona non grata, als er sich gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings und für den chinesischen Weg zum Sozialismus aussprach. In der Sowjetischen Enzyklopädie strich man drei Seiten über ihn ersatzlos; auf einem berühmten Foto, das ihn während des Spanischen Bürgerkrieges mit Ernest Hemingway und Roman Karmen zeigte, wurde er wegretuschiert. Und das Leipziger Festival, dessen Mitbegründer er war und das ihn regelmäßig als einen der Väter des internationalen Dokumentarfilms gefeiert hatte, besuchte er bis zum seinem Tod im Juni 1989 niemals wieder.

Die Windrose

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme in Zusammenarbeit mit dem IDFF 1957

Künstlerische Oberleitung: Joris Ivens

Format: 35mm, s/w, 2.838 m

Premiere: 7. 3. 1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

Werklied von der Arbeit am Kulturfilm Edgar Beyfuß: *Die Wunder des Films* (D 1928)

FilmDokument 7, Kino Arsenal, 6. März 1998

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

Einführung: Jeanpaul Goergen

Der von Edgar Beyfuß 1928 herausgebrachte Vortragsfilm *Die Wunder des Films*, der sich im Untertitel als ein *Werklied von der Arbeit am Kulturfilm* vorstellt und dem „unbekannten Kamermann“ gewidmet ist, kann als Schlüsselwerk zum Verständnis des Kulturfilms der späten zwanziger Jahre gesehen werden. Auch wenn Beyfuß es vermeidet, im Film selbst eine Begriffsbestimmung dieses wohl sehr deutschen Filmgenres zu geben (indirekt deutet er allerdings das Einfangen schöner und netter Bilder als Aufgabe des Kulturfilms an), so läßt sich doch in der Auswahl seiner Bildmotive die ganze Themenpa-