

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 14

Artikel: Der alte Mann, der Regen und der Wind
Autor: van't Groenewout, Eric
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931548>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eric van't
Groenewout

Der alte Mann, der Regen und der Wind

Im Alter von 90 Jahren ist in der Nacht auf den 29. Juni der niederländische Dokumentarfilm-Regisseur und Filmpionier Joris Ivens gestorben. Er erlag in einem Pariser Spital an den Folgen eines Nierenversagens. Joris Ivens, ein ständiger Erneuerer des dokumentarischen Films, hat seit 1928 über fünfzig Filme gedreht, darunter Klassiker wie «Misère au Borinage» (Borinage), «Spanish Earth» (Spanische Erde), «La Seine a rencontré Paris» oder «Comment Yukong déplaça les montagnes» (Wie Yü-Gung die Berge versetzte). Der Holländer und Ivens-Spezialist Eric van't Groenewout – Ivens selber bezeichnete ihn als seinen «detektivischen Spurensicherer» – würdigt nachstehend das Werk des grossen Cineasten. Sein Artikel wurde von Annette Wissel aus dem Holländischen übersetzt.

«*Une Histoire de Vent*» (*Eine Geschichte des Windes*), der letzte Film des Ehepaars Joris Ivens und Marceline Loridan, ist eine Antwort auf die Krise im zeitgenössischen Dokumentarfilm. Häufig genug hat Ivens sich über langweilige Talk-Shows beklagt, in denen ausser Köpfen und Schultern nichts zu sehen war. Das Bild, der wichtigste Aspekt beim Filmemachen, tritt gegenüber dem Kommentar immer mehr in den Hintergrund. Ivens, der seit den dreissiger Jahren im Vorstand einer Reihe von Dokumentarfilmorganisationen tätig war, ergriff erneut die Initiative, um das Genre richtungsweisend zu beleben. Es sei, so meint er, an der Zeit, dass der Dokumentarfilm vom Spielfilm lerne, und verweist dabei auf die zwanziger und dreissiger Jahre, als Spielfilme wie Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» und die Produktionen des italienischen Neorealismus ihre Impulse vom Dokumentarfilm erhielten. Ivens: «Der Spielfilm hat die Rolle und die Stellung des Dokumentarfilms eingenommen. Der Spielfilm ist gereift und hat seinen ureigensten Bereich gefunden, der Dokumentarfilm dagegen verfällt.»

In «*Une Histoire de Vent*» versucht Ivens, ein Gleichgewicht beider Genres zu finden, um damit ein Beispiel für andere zu geben. Dieser Weg war nicht leicht zu gehen. «Ich bewege mich im Niemandsland», schrieb er mir einmal. Und der Weg wurde noch schwieriger, als der alte Mann 1986 bei den Dreharbeiten in China schwer krank wurde. Ivens dazu: «Marceline hat mir wirklich das Leben gerettet. Gerade noch rechtzeitig. Ich konnte nicht mehr atmen, und sie hat mich sofort ins Krankenhaus gebracht. Ich bin im Warteraum des Beijing-Hospitals operiert worden, es war keine Zeit zu

verlieren. Sie haben den Raum kurzfristig zu einem Operationsraum umgebaut; das ist alles, woran ich mich noch erinnern kann. Ja, meine Lust zu leben. Ich habe unterbewusst versucht, all die Schläuche wegzuzerren und was sonst noch an mir festgemacht war. Ich wollte aufstehen, arbeiten, filmen. Marceline war die ganze Zeit bei mir. Tag und Nacht.»

Die Krankheit brachte nicht nur erhebliche Unordnung in den Zeitplan, sondern hatte vor allem auch finanzielle Auswirkungen. Keine Krankenkasse wollte einen zu dieser Zeit 88 Jahre alten Regisseur versichern, so dass alle Ausgaben zu Lasten des Filmbudgets gingen.

Ivens und Loridan mussten ausserdem das Skript umschreiben und eine selbständig arbeitende, chinesische Crew beauftragen, die Wind-Aufnahmen zu drehen. Auf die Rückfrage, wann der Wind denn nun stark genug sei, antwortete Ivens: «Na ja, pinkelt gegen den Wind, und wenn eure Hosen nass sind, fangt an zu filmen.»

Beginn in den zwanziger Jahren

Alles begann in den zwanziger Jahren. Als junger Mann wurde von Ivens erwartet, die Führung des Familienunternehmens – Foto- und Filmtechnik – zu übernehmen. Nach dem Besuch zweier Hochschulen in Rotterdam und Charlottenburg holte sich Ivens praktische Arbeitserfahrung bei Ica & Ernemann in Dresden und bei Karl Zeiss in Jena.

Als er 1927 in Amsterdam eine Filiale des väterlichen Betriebs übernahm, stellte Ivens jedoch fest, dass er der Fotografie nur wenig abgewinnen konnte. «Das war genau wie Brotbacken. Mein Grossvater war Bäcker, mein Vater war



Bäcker, aber der Enkel wollte kein Bäcker werden. Ich wollte einfach kein Geld damit verdienen, Kameras zu verkaufen.» Weit mehr Gefallen fand Ivens am Amsterdamer Nachtleben, das sich um «De Kring» (Der Kreis) konzentrierte, einem Verein für Intellektuelle und Künstler. Hier hatte man begonnen, sich für die neueste Kunstform, den Film, zu interessieren. Damals experimentierten Avantgarde-Künstler in Deutschland (Ruttman, Richter) und Frankreich (Loger, Dulac) mit dem neuen Medium. In der Sowjetunion war eine ganz neue Bildsprache entwickelt worden, und die Werke Eisensteins, Dowschenkos, Wertows und Pudowkins bedeuteten einen enormen Aufschwung für die Entwicklung des internationalen Films. Im «De Kring» wurde beschlossen, die Vorführung von künstlerischen Filmen selber in die Hand

zu nehmen; «De Filmliga» war geboren. Von da an wurden regelmässig Filme gezeigt, die in kommerziellen Kinos keine Chance gehabt hätten.

Ivens sah dadurch nahezu alle Werke der internationalen Avantgarde, und diese Filme regten ihn an, eigene Filmversuche zu starten. «Als ich all diese Filme von Eisenstein und Ruttman sah, dachte ich nur, dass ich das auch kann. Ich kannte mich ja in der Technik sehr gut aus, hatte ja eine Ausbildung in Deutschland gemacht und deshalb konnte ich einen solchen Schritt recht leicht machen.»

Nach einer Reihe von kurzen Experimentalfilmen drehte Ivens im Mai 1928 «De Brug» (Die Brücke). Dieser Film wurde in den Avantgardekreisen Europas zu einem Riesenerfolg und gilt heute als der Beginn des künstlerischen holländischen Dokumentarfilms. Mit «Regen»

Aus «Une Histoire de Vent» von Joris Ivens und Marceline Loidan.

konnte Ivens 1929 diesen Erfolg noch vergrössern. Die poetische Filmstudie hinterliess seinerzeit einen weitaus grösseren Eindruck als «Branding» (Brandung), den die Kritik im selben Jahr abgelehnt hatte.

Doch Joris Ivens ist immer noch stolz auf diesen Film: «Es war mein erster Film über die Liebe, und es kamen alle Elemente vor, die für mich wichtig sind – der Regen und der Wind, das stürmische Meer. Ich habe Teile von «Brandung» für «Le Vent» verwendet. In China traf ich einen Tao-Priester, der vielerlei Masken anfertigte, und diese Masken stellten den Gott des Meeres dar, den Gott der Ernte, usw. Aber die Maske vom Gott des Windes hatte er noch

nicht gemacht. Ich habe ihn gebeten, sich dazu etwas zu überlegen und eine solche Maske vom Gott des Windes zu machen. Als wir uns wieder trafen, war diese Maske fertig, und wie man sieht, trage ich sie auch im Film. Die Maske hilft mir, den Wind sozusagen in den Griff zu bekommen. Als Gegenleistung für die Maske – Künstler bezahlen sich nicht gegenseitig – gab ich ihm eine Kopie von meiner «Brandung».

In den dreissiger Jahren verschmolzen in Ivens' Stil Merkmale der rein avantgardistischen Filmkunst mit der dynamischen Montage nach sowjetischem Beispiel. Ivens gab der Avantgarde menschliche Züge und beeinflusste dadurch nachhaltig den Dokumentarfilm jener Zeit. Durch sein wachsendes Engagement für die menschlichen Aspekte seiner Filme fühlte sich Ivens gezwungen, die Niederlande zu verlassen. «Ich kann hier nur technische Filme machen», beklagte er sich einmal. Ohne Zweifel bezog er sich damit auf «*Philips Radio*» von 1931, der fast wie ein Showdown technischen Overkills wirkt. Ivens verwendete in diesem Film die Form der lyrischen Montage und bewies damit, dass der Film zum visuellen Gedicht zu werden vermag.

Joris Ivens war schon einen Schritt weiter; seine Richtung der «lebendigen Wirklichkeit», wie Pudowkin diesen Stil bezeichnete, dokumentierte er in «*Misère au Borinage*» (*Borinage*). Dieser 1933 entstandene Film über einen Bergarbeiterstreik im belgischen Revier markiert einen Wendepunkt in Ivens' Werk. Nicht nur stilistisch unterscheidet sich «*Borinage*» von «*Philips Radio*» und den anderen Filmen. Es ist der erste *jàccuse*-Film überhaupt. Mit ihm begann für Ivens ein Prozess, der ihn von Heimatland und alten Freunden trennen

sollte. Nach deren Auffassung hatte sich der Künstler an die Politik verkauft.

Geschichten mit Bildern erzählen

Joris Ivens Filme zeigen nicht nur 60 Jahre Weltgeschichte, in ihnen wird auch die Entwicklung einer spezifischen Filmsprache sichtbar. Filme wie die Frühwerke «*Die Brücke*» und «*Regen*» sind in gewisser Weise simplizistisch. In seinen späteren Filmen aber lernte Ivens, einen dezidierten Standpunkt mit bildlichen Mitteln auszudrücken. Eine Geschichte in und mit Bildern zu erzählen, ist eine Kunst, die heutzutage leider nur noch wenige Dokumentaristen beherrschen. Das ist wohl nicht zuletzt auf die um sich greifende «TV-Ästhetik» zurückzuführen.

Prägend für Ivens' Stil ist meiner Meinung nach die Tatsache, dass in den ersten Jahren seines Filmschaffens der Tonfilm noch nicht existierte. Er war damals gezwungen, seine Geschichten in Bildern zu erzählen. Ivens: «Es gab keine Zoom-Objektive, also mussten wir die Linsen immer wieder wechseln oder es bei einer belassen. Ich machte «*Regen*» mit nur einer einzigen Linse. Ich machte eine Menge Experimente damals wegen der dürftigen technischen Ausrüstung. Zu der Zeit erschien sie uns aber gar nicht dürftig. Es war schlicht alles, was es gab. Beim Experimentieren machte ich Fortschritte und wurde sehr erfinderisch. Filmen war ein Abenteuer. Ich konnte die Dauer einer Sequenz an der Länge des Zelluloidstreifens erkennen. Und als der Tonfilm da war, lernte ich den Klang der Musik auf dem optischen Tonstreifen lesen. Ich beherrschte nicht nur die technische Seite, ich lernte auch, eine Geschichte zu erzählen. Zu der Zeit gab es



keine Theorien. Man schrieb seine eigene, praktische Theorie durch die Arbeit. Man musste alles selber entwickeln; etwa, wie man eine Zeitspanne mit den Mitteln der Kameraführung zeigt und wie man eine Botschaft mit den Mitteln des Kontrasts herausstellt. Der Filmschnitt ist sehr wichtig. Manchmal wusste ich nicht, wie ein Film aussehen würde, ich traf die Entscheidung am Schneidestisch.»

Marion Michelle, eine amerikanische Kamerafrau, die mit Ivens von 1945 bis 1955 zusammenarbeitete, sagte mir einmal dazu: «Joris sagte einfach: filme, was gerade passiert und denke später darüber nach».

Ivens fand innerhalb kurzer



Bilder aus dem chinesischen Alltag: aus der Episode «Die Apotheke» des Dokumentarfilms «Wie Jü-Gung die Berge versetzte».

Zeit zu seiner eigenen visuellen Sprache. Er versuchte, Ausdrucksweisen zu entwickeln, die von Menschen auf der ganzen Welt verstanden werden konnten. Seiner Überzeugung nach sollte jedes Kunstwerk, also auch der Film, einen bestimmten Standpunkt vertreten. In «*Spanish Earth*» (*Spanische Erde*, 1937), seiner klassischen Dokumentation des Spanischen Bürgerkrieges, wird diese Haltung deutlich. Für Ivens war dieser Krieg ein Kampf zwischen gut und böse, richtig und falsch. In einer derartigen Situation sei es sinnlos, sich um Objektivität zu bemühen oder «zur anderen Seite zu gehen», wie Ivens es formuliert. Um zu zeigen, dass Humanität und Gerechtigkeit

«auf unserer Seite» sind, verwendet er einfache Aussagen, die er aus kulturellen Elementen, wie Malerei und Literatur sowie der Heimatverbundenheit der Menschen entwickelt. Kurz gesagt, Ivens versucht, Ausdrucksweisen zu finden, die es einem internationalen Publikum ermöglichen sollen, sich mit einer bestimmten Situation zu einer bestimmten Zeit zu identifizieren.

Über die Einflüsse, denen Ivens frühe Filme ausgesetzt waren, ist schon viel gemutmasst worden. Er selber meint dazu: «In jener Zeit war Film eine Kunst, die nicht sprechen konnte und keine Farbe hatte. Es war eine Kunst, die sich entwickelte, die grosses Interesse

bei Schriftstellern und Komponisten, Malern und Dichtern weckte. Es gab einen unmittelbaren Einfluss des Films auf andere Formen der Kunst. Picasso wurde vom Film beeinflusst, genauso wie er den Film beeinflusst hat. Man muss es so sehen: alle anderen Künste blickten auf den Film. Und wir, die Cineasten, blickten auf die alten Künste, um zu sehen, was wir lernen konnten. Ich lernte von der Dichtung, wie man eine Wiederholung macht, ohne die gleichen Ausdrücke zu verwenden, wie man neue Worte findet, um ein bestimmtes Thema im gleichen Film erneut zu betonen. Die Regeln der Dichtung sind sehr wichtig für meine Filme. 1927 und 1928 konnte ich nur wenig von anderen Filmemachern lernen, da es nur wenige gab. Ich wurde daher mehr von Musik, Malerei und Dichtung beeinflusst. Ich lernte viel von Mozart und Vincent van Gogh. Die Malerei ist sehr wichtig gewesen. Viele meiner Freunde waren Maler. Der Film «Die Brücke» war «mein Mondriaan». Ich halte Dichtung und Phantasie für bedeutend. Wie die Musik. Musik ist eine Kunst, die im Raum existiert. Unsere Kunst existiert auch im Raum, in der Zeit.»

Ein überzeugter Sozialist

Die Abhandlungen der Filmhistoriker konzentrieren sich auf die Ivens-Filme der zwanziger und dreissiger Jahre, als politische Aussagen in seinen Werken noch nicht auftauchten. Ivens dazu ärgerlich: «Es geht immer nur um die Filme «Die Brücke» und «Regen». Ich habe

Joris Ivens bei den Dreharbeiten zu «The 400 Million» (oben), «Power and the Land» (mitte) und «Actions Stations».

nichts dagegen, dass diese Filme immer noch gültig sind und eine Menge Leute ansprechen, aber man kann den Eindruck gewinnen, als hätte ich danach aufgehört zu filmen. Ich halte diese Filme nicht für sehr wichtig. Es sind meine ersten Arbeiten, und ich musste damals meinen eigenen Weg finden. Ich glaube, dass die späteren Arbeiten mit Marceline Loidan den reifen Ivens zeigen. «*Comment Yukong déplaça les montagnes*» (Wie Yü-Gung die Berge versetzte, 1973–1976) und «*Le dix-septième parallèle*» (Der 17. Breitengrad, 1967) sind meines Erachtens die Höhepunkte meiner Laufbahn. «Der 17. Breitengrad» ist ein Film über Leben und Tod, über Menschen, die Herren in ihrem eigenen Haus sein wollen. Das ist ein Film, der alles sagt.»

Joris Ivens ist überzeugter Sozialist. Dies hat ihm bisher die grössten Schwierigkeiten in seinem Heimatland bereitet. Im Jahre 1944 allerdings kam der holländischen Regierung diese Gesinnung gerade recht. Die Weltöffentlichkeit – allen voran die Amerikaner – sollten damals überzeugt werden, dass die Niederlande ihre ostindischen Kolonien auf den Weg in die Unabhängigkeit schickten. Ivens bekam offiziell den Auftrag, diesen Prozess zu dokumentieren, da er als revolutionärer Filmmacher nicht der kolonialen Propaganda verdächtigt werden würde.

Als sich die Kolonien jedoch ohne holländische Zustimmung zur freien Republik Indonesien erklärten, änderte sich die Situation grundlegend. Die holländische Regierung strebte eine «militärische Lösung» des Kon-



fliks an und versuchte via Australien, Kriegsschiffe nach Indonesien zu entsenden. Doch die australische Hafenerbeitergewerkschaft weigerte sich, diese Schiffe abzufertigen und hinderte sie so am Auslaufen. Diesen Vorgang hielt Ivens für einmalig. Er entschloss sich, zusammen mit Marion Michelle einen Film über die streikenden Matrosen und Hafenerbeiter zu drehen. Gleichzeitig distanzierte er sich von der Politik seines Landes. «*Indonesia Calling*» (*Indonesien ruft*) führte 1946 zum Eklat. Ivens hatte mit seinem 20minütigen Werk offen gegen Holland Position bezogen und galt fortan als Landesverräter. Mit allen Mitteln versuchte die holländische Regierung, die Aufführung dieses Films weltweit zu unterbinden.

Kurze Zeit nach der offiziellen Anerkennung Indonesiens durch die Niederlande bekam Ivens die Quittung für sein engagiertes Eintreten. Der Regisseur hielt sich gerade in Paris auf, als man ihn wegen des 1934 entstandenen Films «*Nieuwe Gronden*» (*Neues Land*) des Kommunismus und der Verfassungsfeindlichkeit beschuldigte. Sein Reisepass wurde für ungültig erklärt. Ivens konnte es nicht wagen, in die Niederlande zurückzukehren, da er befürchten musste, das Land nicht mehr verlassen zu können.

Die nächsten sieben Jahre verbrachte Ivens hinter dem «Eisernen Vorhang», was ihm bis heute den Vorwurf eingetragen hat, ein Stalinist zu sein. Ivens dazu: «Das Beste, was ein Künstler heutzutage machen kann, ist zu seinem Werk zu stehen. Natürlich müssen wir Kontakte zu anderen Künstlern in anderen Disziplinen pflegen, doch in der damaligen Zeit, in jener spezifischen Situation, hielt ich es für das Beste, zu recht zu kommen und die Filme zu machen, die sie von mir er-

warteten. Trotzdem versuchte ich zu sagen, was ich sagen wollte, obwohl ich zugeben muss, dass «*Pierwsze lata*» (*Die ersten Jahre*), 1949 der einzige Film ist, den ich wirklich drehen wollte. Doch ich bin niemals Stalinist oder Propagandist für den Stalinismus gewesen.

Ich war in der Sowjetunion, und habe dort 1930 und 1932 gedreht. Ich bin darauf stolz. Man muss sich einmal in meine Position versetzen. Ich habe mich stark mit der Arbeiterklasse identifiziert. Ich fühlte mich zu ihnen gehörig und hatte beschlossen, ihnen mit meinen Filmen zu helfen. Aber es wurde mehr daraus, es wurde zu meiner Suche, zu meinem Schicksal. Vielleicht kann man meine Position mit der eines Katholiken vergleichen. Man weiss zwar, dass nicht alles richtig ist, aber man behält seinen Glauben. Ich glaube weiterhin an den Sozialismus, aber nicht innerhalb eines rigiden Staatssystems. Wie ein Katholik, der an Gott glauben kann, ohne die Struktur der Institution Kirche zu bejahen.»

Die Filme, die in jener Zeit entstanden sind, hält er für künstlerisch wenig interessant. Und als ihm 1957 von der holländischen Regierung der Reisepass zurückgegeben wird, geht er sofort nach Frankreich. Seine wiedergewonnene Freiheit feiert er mit dem lyrischen Film «*La Seine a rencontré Paris*» (*Die Seine trifft Paris*), der 1958 in Cannes zur Sensation wird.

«Roaring Decade»

Regen und Wind haben eine besondere Bedeutung in Ivens' Werk. 1965 arbeitete er an «*Pour le Mistral*», doch konnte dieser Film nicht fertiggestellt werden. Ivens dazu: ««*Pour le Mistral*» war für mich eine Art «Unvoll-

dete Symphonie», wie die von Schubert. Ich konnte nicht die Dinge drehen, die ich für wichtig erachte, wie die grossen Waldbrände, eben die Dinge, die wichtig für meine Arbeit sind: unbezähmbares Feuer, wildes Wasser, stürmischer Wind.»

In den folgenden Jahren wuchs der Drang, einen Film über den Wind zu drehen. Ein erster Plan verknüpfte die Geschichte der chinesischen Zivilisation mit der Geschichte eines Mannes, der seit seinem ersten Aufenthalt in China im Jahre 1938 von diesem Land fasziniert ist. In Ivens erstem China-Film «*The 400 Million*» (*Die 400 Millionen*) von 1938 zeigt der Regisseur eine Anzahl gigantischer Statuen, die alte chinesische Philosophen und Maler repräsentieren. Der Kommentar dazu war: «Künstler, die den Wind malen konnten.»

Nach fünfzig Jahren ist es Ivens nun endlich gelungen, seinen Traum, den Wind auf Zelluloid zu malen, zu erfüllen. Für «Eine Geschichte des Windes» erhielt er von der holländischen Regierung sogar finanzielle Unterstützung, was eine – allerdings sehr verspätete – Rehabilitation des Filmemachers in seinem Heimatland bedeutet.

Die sechziger Jahre waren für Joris Ivens eine Art «Roaring Decade». In der Zeit der weltweiten gesellschaftlichen Unruhen und der Studentenproteste wurde er zu einer Kultfigur, zu einer lebenden Legende aus ferner Vergangenheit. Dieser Eindruck wurde durch seine aktive Parteinahme im Vietnamkrieg noch verstärkt.

Nachdem er zusammen mit führenden Köpfen der «Nouvelle Vague» in einem Regiekollektiv gearbeitet hatte – mit Jean-Luc Godard 1967 an «*Loin du Vietnam*» – stellte er kurz darauf mit Marceline Loidan den Film «Der 17. Breitengrad» fertig.

Diese Dokumentation über ein vietnamesisches Dorf in einer Zone, die Tag und Nacht amerikanischen Bombenangriffen ausgesetzt war, geriet zu einer Huldigung besonderer Art. Ivens drückt in diesem Film seine Hochachtung vor allem den Menschen aus, die frei und in Frieden auf ihrem eigenen Land leben wollen, dafür aber täglich einen harten Überlebenskampf führen müssen. In einem Gespräch blieb Ivens auf die Frage nach seiner Einschätzung des heutigen Vietnam lange still, bevor er schliesslich ein Wort sagte: «Fürchterlich.»

Für einen Menschen wie Ivens hat das 20. Jahrhundert viele Enttäuschungen gebracht: die Sowjetunion, Osteuropa, Kuba und Vietnam, um nur einige zu nennen. Und obwohl sich Ivens seine enorme Energie und seinen Optimismus bewahren konnte, war er sich der heutigen Probleme bewusst: «Die

junge Generation hat eine schwierige Zeit vor sich. Wie soll die Menschheit das Problem der Umweltverschmutzung lösen? Kürzlich habe ich im Fernsehen einen Film über das Mittelmeer gesehen, über all die kranken Fische und so weiter. Die haben sogar gebrauchte Kondome in einer Wassertiefe von 20 Metern vor Marseille gefunden.»

13 Jahre ist es her, dass Loridan und Ivens «Wie Yü-Gung die Berge versetzte» fertigstellten. Form und Struktur dieses zwölfstündigen China-Epos weisen in eine völlig neue Richtung. Marceline lehrte Ivens, unterschiedliche Methoden der Tonaufnahme zu verwenden. Dem Ton kommt dabei neben dem Bild als zweite Vermittlungsebene eine grössere Bedeutung zu als jemals zuvor. Der Schnitt ist langsam; Ivens und Loridan achteten genau darauf, nicht den Eindruck der Manipulation zu erwecken. Die Bilder sollten nicht durch den Schnitt des Regisseurs gestört werden. Die Kameraarbeit in «Yü Gung» ist aktiver geworden und versucht, in das Alltagsleben Chinas einzudringen, ein Teil dieses Lebens zu werden.

gen gemacht habe. Ich habe die politische Reife, um in einem breiteren Kontext zu lehren, nicht nur die «kleine Technik». Ich habe festgestellt, dass etwas gewachsen ist, sich entwickelt hat, wo immer ich war und einen Film gemacht habe. Ich glaube, es ist für mich typisch, dass ich bereit bin, alles zu teilen und die Menschen für Dokumentarfilme zu begeistern versuche. Einige Leute haben Angst davor, das andere zu besseren Filmemachern werden. Mir ist das egal; wenn jemand bessere oder interessantere Filme macht, hat er oder sie einfach mehr Talent – mich belastet das nicht. Versuche, solche Leute zu behindern, zeigen eigentlich nur mangelndes Vertrauen in das eigene Talent.»

Im Lauf der Jahre lehrte Ivens weltweit so ziemlich an allen Filmhochschulen und war dadurch auch ständig in Kontakt mit den nachwachsenden jüngeren Generationen. Als die Dreharbeiten zu «Eine Geschichte des Windes» begannen, hatten Ivens und Loridan einige Probleme mit einer Auseinandersetzung zwischen den Kameraleuten und dem Produktionsleiter. Ivens stellte sich auf die Seite der Kameraleute, die alle Mitte 20 waren, und vergass darüber sein eigenes Alter: «Dieser Produzent war wirklich zu alt, er war schon über 60 und nicht mehr sehr flexibel. Es gab wirklich ein Generationsproblem.»

Sein letzter Film, «Eine Geschichte des Windes», ist Ivens' eigene Geschichte, die Geschichte eines Menschen, der dieses Jahrhundert bereiste, der dem Wind folgte und versuchte, die Geschehnisse zu erleben und zu verstehen, die ihn von den Niederlanden nach China brachten, von Deutschland nach Australien, von Amerika nach Vietnam und in Dutzende weitere Länder.

KURZ NOTIERT

Spielfilmliste/Kurzfilmliste 89/90

Die beiden neu erschienenen Listen geben einen Überblick über je ungefähr 950 empfehlenswerte Spiel- und Dokumentarfilme. Neben der kurzen Vorstellung der Filme (ausgewählt von der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft Kurz- und Spielfilmliste, vom Institut Jugend Film Fernsehen e. V. München und vom Gemeinschaftswerk der Ev. Publizistik Frankfurt) enthält jede Empfehlungsliste ein ausführliches Themen-, Regisseur- und Originaltitelregister sowie alle einschlägigen Verleihadressen. Bezugsadresse: Schweizerisches Filmzentrum, Münstergasse 18, 8001 Zürich, Tel.: 01/472860.

Der Wind wird alle rigiden Systeme über den Haufen werfen

Ein Aspekt, der in keinem Artikel über Ivens ausgelassen werden darf, ist sein Wunsch, die Fähigkeiten des Filmemachens zu lehren. «Meine Lebensauffassung beruht darauf, dass jeder seinen eigenen Sehnsüchten und Träumen, seinen Idealen folgen soll. Ich muss meine Filme selber machen, aber gleichzeitig will ich anderen helfen, will Wissen und Erfahrung teilen. Ich glaube, dass ich eine Hilfe für andere sein kann, weil ich eine ganze Menge Erfahrung

Der Film beginnt in den Niederlanden, wo er die Windmühlen in voller Bewegung zeigt. Diese Aufnahmen stammen von dem niederländischen Filmemacher Johan van der Keuken, den Ivens als seinen Erben betrachtete. Ivens' Jugend in Nijmegen taucht in den Bildern eines kleinen Jungen auf, der in einem selbstgebauten Modellflugzeug in den Tag hineinträumt. «Ich fliege nach China», flüstert der kleine Joris. Und los geht der Flug.

Die Ko-Regie von «Eine Geschichte des Windes» übernahm Marceline Loridan. Sie erarbeitete ein Drittel des Films alleine, als Ivens in Paris krank ans Bett gefesselt war und sich bitter darüber beklagte, dass er «wegen dieser Ärzte» nicht selber nach China reisen könne. Nicht da zu sein, wo die Dinge passieren, ist so ziemlich das Schlimmste, was diesem Mann zustossen konnte. Auf die Frage, warum er den Wind filmte, antwortete er sehr sorgfältig: «Du kennst meine Filme, du kennst meine Liebe zu den Elementen. In gewissem Sinn bedeutet der Wind Leben, Veränderung. «Eine Geschichte des Windes» ist kein politischer Film im strengen Sinn, allerdings spielt Symbolik eine grosse Rolle. Ich verwende den Wind, um zu sagen, dass rigide Systeme wie der Marxismus und der Leninismus veraltet sind und durch etwas Neues ersetzt werden müssen, durch etwas Lebendigeres. Der Wind wird all diese rigiden Systeme über den Haufen werfen.

Der neue Film ist in gewisser Weise eine Parabel auf Hemingways «Der alte Mann und das Meer». Dieses Mal ist es der alte Mann und der Wind. Am Ende eines Lebens versuchen wir, etwas zu tun, was wir immer, unser ganzes Leben lang, schon tun wollten. Ob es mir gelungen ist?» ■

Thema: Christliche

Fernsehwoche Hilversum

Urs Meier

Fernsehen und Religion am Ende der achtziger Jahre

Vom 18. bis 24. Juni fand in Hilversum in den Niederlanden die 10. Internationale Christliche Fernsehwoche statt, organisiert von der Internationalen Katholischen Vereinigung für Radio und Fernsehen (UNDA) und der evangelischen «World Association for Christian Community» (WACC). Die erste dieser ökumenischen Werkschauen eines christlich orientierten Fernsehens wurde 1971 in Baden-Baden durchgeführt, doch hat die Tradition dieses Fernseh Wettbewerbs sowohl auf katholischer wie evangelischer Seite ältere Wurzeln. 42 Fernsehsendungen von ganz unterschiedlicher Ausrichtung, Intention und Machart standen auf dem Programm – und ein Referat, das mehr Diskussionsstoff lieferte als so mancher der gezeigten Wettbewerbsbeiträge.

Am christlichen Fernsehfestival im niederländischen Hilversum wurden 42 Wettbewerbsbeiträge aus 15 Ländern Europas und Nordamerikas gezeigt, ergänzt durch ein gutes Dutzend Vorführungen ausser Konkurrenz. Gesamthaft entstand ein Bild des gegenwärtigen Fernsehens in der religiösen Sparte, das auch über den thematischen Bereich hinaus Einblick in unterschiedliche Fernsehstile gab. Die offensichtlichen Unterschiede in der Handhabung des Mediums geben zu denken im Hinblick auf die Entwicklung eines einheitlichen europäischen Fernsehmarktes, die derzeit auf politischer Ebene ja mit Vehemenz vorangetrieben wird. Das Erlebnis des themenbezogenen Vergleichs etwa zwischen britischer und französischer oder zwischen holländischer und italienischer Fernsehkultur bestärkt die Skepsis gegenüber den grossräumigen Plänen der Medienwirtschaft.

Sichtet man die in Hilversum präsentierten Sendungen nach publizistischen Gattungen, so zeigt sich ein klarer Schwerpunkt. Fast die Hälfte der Beiträge waren dokumentarischer Art, und weitere neun Sendungen gehörten zum nahe verwandten Genre des Porträts. Schwach vertreten waren das Feature, die Talkshow und die Gottesdienst-Reportage. Je ein halbes Dutzend Sendungen waren der Gattung Meditation und der Form des Szenisch-Fiktionalen zuzurechnen. Man wird aus dieser Verteilung nicht ohne weiteres auf die Programme der Sender in der Sparte Religion schliessen dürfen: sie gibt wohl eher Aufschluss darüber, was die Produzenten für besonders gelungen halten. Man wollte schliesslich Auszeichnungen gewinnen (vgl. Kasten).

Die publizistischen Gattungen sind nicht nur journalistisch-handwerkliche Instrumentarien: