Jordan, Günter. „*Die Windrose – In die Produktionsakten geschaut*.“ In *DEFA Film Library Newsletter* (Jan 2012).

Die Windrose – In die Produktionsakten geschaut[1]
von Günter Jordan

2838 m, 35 mm, s/w
Abnahmedatum: 7.3.1957, Drehbeginn: 1954
Drehbuch: Jorge Amado, Sergej Gerassimow, Henry Magnan, Franco Solinas, Lin Jen
Text: Maximilian Scheer (Prolog), Vladimir Pozner
Rregie: Yannick Bellon, Wu Kuo-Yin, Gillo Pontecorvo, Alex Viany, Sergej Gerassimow, Alberto Cavalcanti (Zusammenstellung)
Künstlerische Oberleitung: Joris Ivens
Kamera: Joop Huisken, Robert Ménégoz u.a.
Musik: Chi Min, Wolfgang Hohensee, Anatoli Nowikow, Mario Zafred
Schnitt: Ella Ensink
Ton: Heinz Reusch
Produktionsleitung: Hans Wegner
Darsteller: Simone Signoret (Jeanine), Yen Mei-Yi (Chen Hsiu Hua), Clara Pozzi (Giovanna), Vanja Orico (Ana), Sinaida Kirijenko (Nadeshda), Yves Montand
Sprecher: Helene Weigel (Prolog), Angela Brunner, Elisabeth Goebel, Christa Gottschalk, Angelika Hurwicz, Betty Loewen

Noch während der Arbeit an *Lied der Ströme* (1954) wandte sich die Internationale Demokratische Frauenföderation (IDFF) an Joris Ivens und die DEFA: sie wollte auch so einen weltumspannenden Film haben. Ivens zeigte sich offen dafür, aber er wollte in einen solchen Frauenfilm einbringen, was ihm bei *Lied der Ströme* versagt geblieben war, aber grundsätzliche Bedeutung hatte, um Frauen zu erreichen: Individualität. Das ging damals noch nicht dokumentarisch, das konnten nur Schauspieler leisten. Die aber brauchten Figuren, Rollen und Geschichten, die in verschiedenen Erdteilen spielen und dokumentarisch belegte soziale Problemlagen widerspiegeln.

Das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme war bereit, das Projekt zu tragen, war doch der Sitz der IDFF nach seiner Ausweisung aus Frankreich (1951) in (Ost)Berlin und so gut wie um die Ecke. Die IDFF war Ende 1945 in Paris als Dachorganisation antifaschistischer Frauenorganisationen unter maßgeblicher Beteiligung sowjetischer und französischer Frauen gegründet worden mit einer Französin, Eugénie Cotton, als erste Präsidentin. Damit standen zwei Länder, Frankreich und Sowjetunion, schon für zwei Geschichten. Frankreich repräsentierte ideell und ideal die Zeitachse Aufklärung, Humanität, Widerstand. So konnte Italien für das kapitalistische Europa, Brasilien für den lateinamerikanischen Halbkontinent und die Volksrepublik China für Asien stehen, vier Geschichten aus vier Himmelsrichtungen, eine echte „Windrose“ aus der Tiefe der Zeit und mit Geschichten von der Lage und dem Aufbruch der Frauen in der Welt.

Mitte Juli 1954 wurde der Filmherstellungsvertrag zwischen dem DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme Berlin und der IDFF unterzeichnet. Die DEFA übernahm die Kosten für die Aufnahmen in der DDR und BRD, für den Rohfilm und die Endfertigung des Films, während für alle Aufnahmen im Ausland und aus dem Ausland die

[1] Alle Zitate und Fakten sind den Produktionsakten des Films, Bundesarchiv DR 118/1767-1771, entnommen.

IDFF die Kosten und den Zahlungsverkehr übernahm, was einen Valutabedarf von 56.000 $ ausmachte. Die Rechte für die englisch und spanisch sprechenden Länder lagen bei der IDFF, die der deutschen Fassung bei der DEFA.

Ivens hatte Freunde in aller Welt um Mitarbeit gebeten. Die ersten Geschichten waren entworfen und Ende April 1954 trafen sich die für die Episoden vorgesehenen Regisseure zu einer Absprache in Berlin. Die hochfliegenden Pläne waren auf dem Erdboden angekommen. In Paris standen weder Claude Autant-Lara noch Jean-Paul LeChanois noch Louis Daquin zur Verfügung, in Moskau zeigte Sergej Jutkewitsch die Schulter, in Italien blieb zwar Gillo Pontecorvo am Ball, doch nun schon ohne Francesco de Santis. Ivens schickte seine Vorstellung vom Film nach Brasilien an Alberto Cavalcanti—„a kind of short story in a realistic style between fiction and documentary"—und zeichnete den Projekthorizont auf: „We have to count on the generosity of cineasts in all countries to make this first real international film group, working on this highly important and interesting film." Für die brasilianische Episode hatte er zwar an ihn gedacht, aber „if you cannot take part in this film, what could you suggest?" Nach Cavalcantis Idee schrieb Jose Amado das brasilianische Drehbuch. Als die Hauptdarstellerin umbesetzt werden musste, ging das große Zittern los; doch für die Schauspielerin und Sängerin Vanja Orico war es eine Ehre, am Film mitzuwirken. „Obwohl sie sich in Europa befand, zögerte sie nicht, nach Brasilien zu kommen, um diese Rolle zu spielen."

Cavalcanti übernahm die Supervision über die Arbeit der Regisseure, die Überwachung der Budgets und Kürzung der Arbeit der Kollegen auf Planlänge, denn alle, außer der chinesischen Regisseurin, hatten um Längen überzogen. Diese Hilfe war umso wichtiger, als Ivens 1956 mit den Arbeiten zu *Till Ulenspiegel* begann (in der Hauptrolle und als Co-Regisseur: Gérard Philipe), so dass auf Cavalcanti alle Hoffnungen für den Fortgang des Unternehmens lagen.

Die Produktion war mehrfach blockiert. In Italien gelang es erst beim fünften Versuch, die Genehmigung zu Dreharbeiten in einem Werk zu bekommen, wo immerhin die Schlüsselszenen gedreht werden sollten. Die Kosten waren auf dem untersten Level kalkuliert, aber die Teams mussten bezahlt werden. Pontecorvo bekannte: „Wenn sich die Arbeit ein Jahr später ergeben hätte, d.h. nach meinem ersten großen Film, hätte ich die Mittel und den Wunsch gehabt, ihn vollkommen umsonst zu drehen [...], aber jetzt war das unmöglich, vor allem, weil mein Magen noch nicht die garstige Gewohnheit verloren hat, dass er zweimal am Tag voll sein möchte." Höhere Kosten erwuchsen durch schlechtes Wetter (China, Brasilien), politische Verwerfungen (Brasilien), Unklarheiten bei Buch und Regie (Frankreich) und Schlamperei (Sowjetunion). Die sowjetische Episode war zwar schon im März 1955 fertig, gelangte aber erst im November nach Berlin, das Originalnegativ sowie die getrennten Sprach-, Musik- und Geräuschbänder für die Zusammenstellung aller Teile nach einem Telegramm-Hagel, „da sonst die ganze Produktion stillsteht", gar erst im Februar 1956. Zu dem Zeitpunkt lagen endlich auch die Episoden aus China und Brasilien vor, während die Sujets in Frankreich und Italien abgedreht und in der Montage waren.

Und so versucht Nadeshda ihren Freund zu überzeugen, mit ihr und den Komsomolzen zur Neulandgewinnung aufzubrechen. Hsiu Hua muss sich als Vorsitzende einer landwirtschaftlichen Genossenschaft beweisen und sich gegen familiäre Vorurteile durchsetzen. Ana erlebt die Verschacherung von Arbeitslosen an reiche Hazienderos und die spontane Solidarität mit einer Gebärenden im Straßenstaub. Giovanna steht im Mittelpunkt einer Fabrikbesetzung in Italien. Und die engagierte Lehrerin Jeanine setzt sich ein für die ihr anvertrauten Kinder und deren Familien.

Ivens hatte Schreiben an Kontaktpartner in aller Welt und die IDFF an ihre internationalen Büros geschickt, mit der Bitte, Material von Demonstrationen, Frauenarbeit, Mutterliebe, Kindergärten usw. zu drehen. Assistenten wurden zur Materialsichtung in die Filmarchive von Moskau, Warschau und Prag geschickt. Doch nach der ersten Auswertung des internationalen Einsatzes von *Lied der Ströme* wurde Ivens klar, dass er bei dem neuen Film nicht nach dem Strickmuster des alten verfahren konnte, der aufgrund seines propagandistischen Inhalts in England, Frankreich, Italien und Japan von der Zensur zerstückelt bzw. verboten worden war. Nach eingehender Diskussion dieses Problems und der Politik der IDFF in den kapitalistischen und abhängigen Ländern wurde beschlossen, den dokumentarischen Teil vom Spieldokumentarteil zu trennen. Die Essentials der neuen Fassung umriss Vladimir Pozner so: „Um eine Wirkung zu erzielen, muss der Film von möglichst viele Frauen gesehen werden. Infolgedessen muss er ‚kommerziell' sein und die Zensur in den Kinos passieren [und] interessant und von hoher künstlerischer Qualität sein, um das Publikum anzuziehen. [...] Nicht vergessen, dass es sich um einen internationalen Film handelt, der vor allem für die kapitalistische, koloniale und abhängige Welt bestimmt ist."

Aus dem abgetrennten dokumentarischen Teil wurde der Kurzfilm *Mein Kind*.[2] Da das Ausgangsmaterial bereits vorhanden war, konnte der Film unabhängig von dem anderen fertig gestellt[3] und schon 1956 zur Premiere gebracht werden.[4]

---

[2] In den Produktionsakten, Bundesarchiv DR 118/1770, zum Film *Mein Kind* vom 4.8.1954 finden sich folgende Kommentare :
„Wir kennen die Grenzen, die die IDFF in bezug auf den Inhalt des Films ‚5 Lieder' nicht überschreiten darf. [...] Hieraus wurde die Idee geboren, einen Kurzfilm herzustellen, der das sagen wird, was der große Film nicht sagen kann. Dieser Kurzfilm wird in allen Ländern, in denen es möglich ist, als Ergänzung zum Programm des großen Films laufen. In den anderen Ländern wird er den großen Film dank des Systems der Privatvorführungen ergänzen können; in diesem Falle wird er ein wertvolles Werkzeug in den Händen der Organisationen sein. [...] Die verschiedenen [...] Verwendungszwecke verlangen eine ganz bestimmte Form: die des ‚kämpferischen Dokumentarfilms', des reinen Dokumentarfilms, fast die eines ‚Erziehungsfilmes', der einzig und allein authentische Bilder verwendet, nicht zur Anekdote greift [...]. Um aus diesem Film ein Instrument des praktischen Kampfes zu machen, müssen wir seine Länge auf ungefähr 600 m beschränken. Ein Dokumentarfilm des Kampfes muss sich mehr an den Stil eines Plakates oder Flugblattes halten als an den eines Vortrages oder einer Broschüre. [...] Ein solcher Film darf nicht allzu politisch, nicht allzu theoretisch sein. [...] Der Film muss im Gegenteil so menschlich wie möglich sein, wir werden uns bemühen, sowohl die Gefühle als auch die Vernunft zu bewegen und anzusprechen. Ein solches Sujet passt sich der Schaffung eines Werkes von unbestreitbarer dramatischer Intensität an, was nicht unbedingt der Notwendigkeit widerspricht, klar und deutlich präzise politische Ideen zum Ausdruck zu bringen. Man wird sich eben immer wieder diesen einfachen Gedanken vergegenwärtigen müssen, dass er ein besonders sensibles Publikum, das aber im allgemeinen über das öffentliche Leben viel weniger informiert ist als die Männer, für uns einnehmen will."
(Notizen für den Entwurf des kämpferischen Dokumentarfilms über den Kampf der Frauen in der ganzen Welt)

[3] Ivens hatte auch bei diesem Film die künstlerische Oberleitung, doch da er während der Produktions von *Mein Kind* zu Dreharbeiten für *Till Ulenspiegel* unterwegs war, sah er den Film erst nach dessen Fertigstellung durch Vladimir Pozner als Autor und Alfons Machalz als Regisseur und gab sein OK und seinen Namen als künstlerische Oberleitung.

[4] *Mein Kind*, 585 m, 35 mm, s/w
Abnahmedatum: 10.2.1956 / Drehbuch: Vladimir Pozner / Text: Vladimir Pozner
Regie: Vladimir Pozner, Alfons Machalz / Künstlerische Oberleitung: Joris Ivens
Kamera: Archivmaterial / Musik: Ludwig von Beethoven / Schnitt: Ella Ensink / Ton: Hans-Jürgen Mittag / Porduktionsleitung: Hans Wegner / Sprecher: Helene Weigel
Preise: 1. Preis, Filmfestspiele Montevideo, 1959; Kritikerpreis, Kultur- und Dokumentarfilmwoche Mannheim, 1959

Die Synchronisierung der fremdsprachigen Episoden stellte sich als ein nahezu unlösbares Problem dar und war so nicht vorausgesehen worden. „Die nationale Eigenart einer jeden Episode, die u.a. im sprachlichen Ausdruck, verbunden mit der Mimik und den Gesten liegt, soll unbedingt erhalten bleiben und nicht etwa durch eine Synchronisation, die allgemein üblich ist, zerstört werden, wodurch der ganze Film verflacht würde. Es soll vielmehr durch den Erhalt der nationalen Eigenarten der fünf Episoden in ihrem Zusammenwirken der weltumspannende Charakter der Aktionen verstärkt werden.“ Untertitel schieden auf Grund ihrer Menge aus. Ivens besprach sich in Paris mit René Clair darüber, der vor einen ähnlichen Aufgabe gestanden hatte. Die Lösung war, die fremdsprachigen Abläufe blieben bestehen und Sprecher kommentierten *voice over* den Handlungsablauf.

Wie immer man zu *Die Windrose* steht, ihn kritisch würdigt oder als gescheiterten Versuch ansieht: Von der DEFA, von Ostberlin aus, von wo weder diplomatische noch Handelsbeziehungen zu den meisten Ländern der Welt bestanden, wo es keine konvertierbare Währung gab, wo kaum jemand Englisch sprach, wurde eine Weltproduktion aufgezogen, mit einem lächerlichen Budget für Spitzenschauspieler, gestandene Regisseure und professionelle Teams. Bei diesem Film haben erstmalig Filmleute aus sechs Ländern zusammengearbeitet. Mochten sie auch eines Geistes gewesen sein, mit oder ohne Parteibuch, wurde die Produktion doch von Filmfirmen mit landespezifischer Produktionsweise und Mitarbeiterstäben getragen. Am Ende mussten die disparaten Teile zusammenpassen und *einen* Film ergeben. Dafür konnte man auf keine Erfahrungen zurückgreifen. Dieser Film selbst war die Erfahrung – das „erste Experiment solcher Art der Gestaltung eines Films.“

Günter Jordan was born in Leipzig in 1941. He studied Slavic literature, history and pedagogy at the University of Jena and then worked as a teacher. After his study Academy for Film and Television from 1966 to 1969, he joined the DEFA Studio for Documentary Films as an assistant cinematographer. At the beginning of the 1970s, he directed his own documentaries, including Yell Once a Week *(1982/89); part of the 2005 MoMA retrospective* Rebels with a Cause: The Cinema of East Germany. *Jordan has directed over 40 films, has worked as a film curator and is a published film historian (*Film in der DDR, *2009).*
Jordan recently read the film production files for Die Windrose. *These notes are based on information in these files, which are stored at the German Federal Film Archive.*