

11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981

1

FRÜHE FILME VON JORIS IVENS

De Wigwam/De brandende Straal (Der Wigwam/Der brennende Strahl, 1911)

Etudes de mouvements (Bewegungsstudien, 1928)

De Brug (Die Brücke, 1928)

Regen (1929)

Philips Radio (1931)

In der Veranstaltung im Delphi-Filmpalast am 14. 2. zeigen wir den Film **REGEN** zweimal: einmal in der Fassung mit der Musik von Lou Lichtveld, ein zweites Mal in der stummen Fassung mit der von Berndt Heller rekonstruierten und unter seiner Leitung live zum Film gespielten Musik von Hanns Eisler ('Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben'). In der Akademie der Künste und im Arsenal läuft nur die Fassung mit der Musik von Lichtveld. Weitere Einzelheiten zur Aufführung der Eisler-Musik siehe unter **REGEN**.

Am Schluß des Programms zeigen wir einen erst kürzlich wieder aufgefundenen Film des deutschen Avantgardisten und Filmpioniers Hans Richter: **Hallo, Radio Europa** (1931). Dieser Film entstand kurz nach **PHILIPS RADIO** und wurde gleichfalls von den Philips-Werken in Auftrag gegeben.

DE WIGWAM / DE BRANDENDE STRAAL Der Wigwam / Der brennende Strahl

Land	Niederlande 1911
Regie, Kamera, Schnitt	Joris Ivens
Darsteller	
Glänzender Strahl	Joris Ivens
Schwarzer Adler	Willem Ivens
Der Vater	Peter Ivens
Die Mutter	Dorothea Ivens
Ein Kind	Hans Ivens
Das entführte Kind	Jacoba Ivens
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	7 Minuten (bei 18 Bildern/Sekunde)

Ivens drehte seinen ersten Film im Alter von 13 Jahren mit seinen Eltern und Geschwistern als Darsteller. Schauplätze waren die Hügel in der Nähe des Hauses der Ivens-Familie in Nijmegen.

„Im Alter von 13 Jahren las ich am liebsten Bücher über Indianer von James Fenimore Cooper und Karl May. Der letztere, ein deutscher Schriftsteller, der nie in Amerika war, schrieb ausschließlich über 'gute' Indianer. Das lasen wir am liebsten.

Im Laden meines Vaters gab es einen 'weißen Elefanten' – eine professionelle Pathé-Filmkamera, aus Holz und mit einer Handkurbel versehen; mein Vater verzweifelte daran, sie jemals an die Bürger von Nijmegen verkaufen zu können. Es war kein schwieriger Übergang von unseren Indianerspielen, die wir außerhalb der Stadt spielten, dazu, einen Indianerfilm für unser eigenes Vergnügen auszudenken. Die alte Pathé-Kamera war das auslösende Moment. Meine beiden Brüder, meine Schwester, meine Eltern und natürlich mich selbst machte ich zu einem doppelten Darsteller-Team, das einmal die Indianer, ein andermal die Weißen spielte. Wenn wir die Indianerrollen spielten, benutzten wir gutes holländisches Schokoladenpulver als Make-up. Als Indianer-Held trug ich einen Kopfschmuck aus gestohlenen Truthahn-Federn. Die Landschafts-Exterieurs wurden großartig: sandige Hügel und Heidefelder mußten an die Stelle der Mojave-Wüste und der Rocky Mountains treten. Selbst ein altes weißes Pferd spielte eine romantische Rolle in den Sandhügeln. Aber wir vergaßen, es in Großaufnahme zu zeigen. Dies mußten wir Wochen später im Garten unseres Hauses nachholen, wohin ich das weiße Pferd durch den engen Marmor-Flur unseres gutbürgerlichen Hauses führen mußte, dabei riß es auf beiden Seiten die an den Wänden hängenden Bilder und Gaslaternen ab. Das war mein erstes Filmproduktions-Problem. Meine Mutter fand immer weniger Vergnügen als wir anderen bei unseren Vorführungen ..."

Joris Ivens, *Apprentice to Films*, in 'Theatre Arts', März 1946, zitiert nach Rosalind Delmar, *Joris Ivens: 50 years of film-making*, London 1979 (BFI), S. 9 f.

ETUDES DE MOUVEMENTS

Bewegungsstudien

Land	Frankreich/Niederlande 1928
Regie, Kamera, Schnitt	Joris Ivens
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	4 Minuten (bei 18 Bildern/Sekunde)

Der Versuch einer filmischen Studie über Pariser Straßen. Es war Ivens dritter Film (der zweite, *Zeedijk-Filmstudie*, 1927, ist verlorengegangen).

Joris Ivens und die Filmliga

Im September 1927 wurde unter Mitwirkung von Joris Ivens die 'Filmliga Amsterdam' gegründet, ein Filmklub, dessen Ziel darin bestand, sowjetische Stummfilme und die Werke der europäischen

Filmavantgarde ('den reinen autonomen Film' – so im Gründungsmanifest der Filmliga) auch in den Niederlanden bekanntzumachen.

Über seine Erfahrungen bei der Filmliga schrieb Joris Ivens später:

„In all den Filmen, die ich in der Filmliga gesehen hatte, nahm ich eine Vielfalt von Eindrücken und des Ausdrucks wahr; im Gespräch mit den Menschen, die diese Filme gemacht hatten, bekam ich ein wenig das Gefühl, daß sie mit irgend etwas mehr als nur ihrem individuellen Geschmack und allgemeinen Instinkt arbeiteten. Ich wollte diese Regeln, die Gesetze des 'Filmemachens' finden. Die Musik hatte ihre Regeln und ihre Grammatik der Töne, Melodie, Harmonie und Kontrapunkt. Maler wissen, was sie mit bestimmten Farben, Werten und Beziehungen der einzelnen Komponenten zueinander tun können. Aber wenn jemand etwas über die Beziehungen der Bewegungen auf der Leinwand wußte, dann behielt er es für sich. Ich mußte es also für mich herausfinden.“

Ich erinnere mich, daß ich zu Hause an meinem Tisch einen Umroller angebracht hatte, um die von mir ausgeliehenen Kopien von Dowshenkos *Arsenal* und Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* Einstellung für Einstellung zu analysieren: nach der Länge, dem Rhythmus und der Komposition. Ich fertigte mir Montage tabellen der bedeutendsten Sequenzen jener Meisterwerke an. Aus diesen Analysen lernte ich eine Menge über elementare visuelle Zusammenhänge. Die ungewöhnlichen Wirkungen, die durch sehr kurze Einstellungen erreicht werden, es waren manchmal nur zwei oder drei Filmbilder, gehörten zu den Entdeckungen, die mich damals am meisten verblüfften.“

Joris Ivens, *Apprentice to Film*, in : Theatre Arts, New York, März/April 1946. Zitiert nach : Hans Wegner, Joris Ivens, Berlin (DDR) 1965, S. 20

DE BRUG

Die Brücke

Land	Niederlande 1928
Produktion	Capi Film
Regie, Kamera, Schnitt	Joris Ivens
Uraufführung	6. Mai 1928, Amsterdam Filmligam Centraal Theater, Amsterdam
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	11 Minuten (bei 18 Bildern/Sekunde)

Joris Ivens: Über meinen Film DIE BRÜCKE

Der Film DIE BRÜCKE wurde Anfang dieses Jahres hergestellt. Als Motiv diente die Zugbrücke in Rotterdam. Die zahlreichen, mit dem Heben und Senken dieser mächtigen Eisenkonstruktion verbundenen Bewegungen boten für einen Film, in dem ich die Möglichkeiten der Zusammenstellung von Bewegungen untersuchen wollte, ein reiches Arbeitsfeld. Ich wollte auf dem Gebiet eines Films weiterkommen, der sich zwischen dem berichtenden Dokumentarfilm oder dem technischen Lehrfilm und dem, was man Spielfilm nennt, befindet. Mein Projekt bestand darin, mit dem von der Brücke und den Eisenbahnzügen gebotenen Stoff – aber ohne eine wirkliche Handlung oder Geschichte – einen Film zu drehen, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln würde.

Da ich die Absicht hatte, einen Film ohne Titel herzustellen, war

ich gezwungen, mich vollständig auf die rein visuellen Elemente zu konzentrieren.

DIE BRÜCKE basiert auf einem im voraus fertig ausgearbeiteten Drehbuch, das ich zusammengestellt hatte, nachdem ich mehrere Male über die Zugbrücke von Rotterdam gegangen war. Es würde zu weit führen, wenn ich mich hier noch weiter mit dem Drehbuch beschäftigen wollte. Daher gebe ich hier nur eine Zusammenfassung davon:

Eröffnungstitel

Einleitung (Bauzeichnung der Brücke, Panorama, Brücke, der Erbauer Ing. Josting,

die Kamera, mit welcher die Aufnahmen gemacht wurden)

Anfang (das Einlassen der Brücke)

Fahrten der Züge über die Brücke

Die Konstruktion der Brücke

Fahrt mit der Eisenbahn in Richtung auf die Brücke

Das Anhalten des Zuges

Das Aufziehen der Brücke

Durchfahrt von Schiffen

Herunterlassen der Brücke

Grünes Licht

Der Zug fährt auf die Brücke

Fahrt des Zuges über die Brücke

Ende (ein Stück absoluten Films)

Während der Durchfahrt der Schiffe zeigt der Film von Zeit zu Zeit einen wartenden Zug. Dies hat zur Folge, daß der Zuschauer das Thema nicht vergißt und sehen möchte, ob noch mehr Schiffe vorbeikommen werden. Gleich darauf wird er befriedigt darüber sein, daß sich die Brücke schließt und der Zug weiterfahren kann. Das Auftauchen des wartenden Zuges im Bilde geschieht fast immer gleichzeitig mit dem Erscheinen der Schienen, z.B. eines auf der Schiene stillstehenden Rades. Die Schienen befinden sich immer vollständig im Bild. In dem folgenden Bild komme ich auf die Brücke zurück und setzte das Schienenmotiv fort. Dann zeige ich, daß die Schienen unterbrochen sind. Das aufgezoogene Mittelstück der Brücke hat in die Schienen eine Lücke gerissen, und durch diese Lücke fahren die Schiffe hindurch.

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, daß – jedoch mit den unerläßlichen Variationen – die vertikalen Bewegungen vorherrschen, wenn sich die Brücke hebt oder senkt, und daß bei der Durchfahrt der Schiffe die horizontalen Bewegungen tonangebend sind. Der ganze Film wurde mit einem Minimum an Mitteln und mit einer kleinen automatischen Kamera hergestellt, da mir keiner der sogenannten 'zünftigen' Apparate zur Verfügung stand.

Ich habe aber überall die in dieser kleinen automatischen Kamera steckenden Vorteile auszunutzen versucht. Besonders den der Freiheit der Wahl des Aufnahmestandpunktes, wobei ich oft lange und genau über diese Standpunkte nachgedacht und mich häufig vorsichtig an meinen Gegenstand herangeschlichen habe. Wenn man zuviel mißt und ausrichtet, setzt man viel aufs Spiel: man darf nicht das Risiko eingehen, die Spontaneität des Augenblicks der Aufnahme zu verlieren. Die Vorbereitung besteht mehr in einem Gleiten als in einem Messen. Manchmal muß der Gegenstand im Augenblick der Aufnahme sozusagen überfallen werden.

Außer in den Aufnahmen bestand der größte Teil der Arbeit an meinem Film in der Schnittparbeit. Während des Schnitts kam es manchmal vor, daß sich der Charakter der Konstruktion, die Persönlichkeit der Brücke selbst meiner Absicht widersetzte, bestimmte Bewegungskompositionen zu erreichen. Die Reichhaltigkeit des Materials half mir, diesen Konflikt zu überwinden.

Während der Herstellung des Films – Aufnahmen und Schnitt – entdeckte ich viele neue Möglichkeiten, deren Anwendung ich an anderen Themen versuchen werde.

Cinema en Theater, Nr. 233, Juli 1928. Zitiert nach : Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein, Hans Wegner u.a. (Herausgeber), Joris Ivens, Berlin (DDR) 1963, S. 121 f.

REGEN

Land	Niederlande 1929
Produktion	Capri Film
Regie, Kamera,	Joris Ivens
Buch	Joris Ivens, Mannus Franken
Schnitt	Joris Ivens, in Zusammenarbeit mit Mannus Franken
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	12 Minuten (bei 18 Bildern/Sekunde)

1932 wurde von Helen van Dongen eine Tonversion des Films REGEN mit einer Musik von Lou Lichtveld hergestellt.

Zu REGEN wird die für den Film von Hanns Eisler komponierte Musik ('14 Arten, den Regen zu beschreiben') gleichzeitig zum Film gespielt. Das Ensemble spielt unter der Leitung von Berndt Heller (der auch die Anpassung der Musik an den Film – siehe den weiter unten stehenden Text – besorgte). Die Ausführenden sind Mitglieder des Kreuzberger Streichquartetts und Gäste:

Martin Ulrich Senn	(Flöte)
Jorg Fadle	(Klarinette)
Wilfried Rüssmann	(Violine)
Hans Joachim Greiner	(Viola)
Peter Gerschwitz	(Violoncello)
Klaus Hellwig	(Klavier)

Joris Ivens über REGEN

Mein nächster Film wurde von einem weitaus trivialeren Motiv ausgelöst. Bei Außenaufnahmen für *Brandung* brauchen wir die Sonne, und stattdessen hatten wir Regen – jene langen Tage, an denen es in Holland unentwegt regnet. Die Idee – Warum machen wir nicht einen Film über den verdammten Regen? – kam ganz von selbst.

Obwohl der Einfall eigentlich nur ein Scherz war, besprach ich ihn doch mit Mannus Franken, als wir nach Amsterdam zurückgekehrt waren. Er machte einen Entwurf, den wir so oft diskutierten und überarbeiteten, daß es unser beider Film wurde. Leider lebte Mannus in Paris, und daher mußte ich allein in Amsterdam drehen. Franken kam jedoch für kurze Zeit nach Amsterdam, um mir bei den Schneidearbeiten zu helfen.

Ich fand heraus, daß man einen solchen Film, bei dem die Atmosphäre entscheidend ist, nur machen kann, wenn man sich nicht an das Drehbuch hält und wenn dieses auch nicht zu detailliert ist. In unserem Fall bestimmte der Regen den Ablauf und schrieb das Drehbuch. Er führte die Kamera auf geheime, wasserglänzende Wege, von denen wir niemals geträumt hätten, als wir den Film entwarfen. Es stellte sich heraus, daß wir uns an ein unerwartet schwieriges Thema gewagt hatten, und viele künstlerische Probleme waren eigentlich technischer Art, aber auch umgekehrt. Die Filmerfahrungen bei Regen waren äußerst gering, denn normalerweise hört der Kameramann mit seiner Arbeit auf, wenn die ersten Regentropfen fallen. Als REGEN fertiggestellt war und in Paris gezeigt wurde, nannten die französischen Kritiker unsere Arbeit ein *cinépoem*, und in der Tat ist seine Struktur mehr die eines Gedichts, verglichen mit der Prosa von 'Die Brücke'. Es ist sein Ziel, das sich verändernde Gesicht einer Stadt zu zeigen: Amsterdam, wenn es regnet.

Der Film beginnt mit klarem Sonnenschein auf Häusern, Kanälen und Menschen auf den Straßen. Ein leichter Wind kommt auf, und die ersten Regentropfen platschen auf die Kanäle. Der Schauer wird stärker, und die Leute gehen hastig ihren Geschäften nach, geschützt von Mänteln und Regenschirmen. Der Schauer

hört auf. Der letzte Regentropfen fällt, und das Stadtleben wird wieder normal. Die einzige Kontinuität in REGEN bilden der Beginn, die Steigerung und schließlich das Ende des Schauers. Es gibt weder Zwischentitel noch einen Kommentar. Die Wirkung des Films sollte rein visuell stattfinden. Die Schauspieler sind der Regen, die schweren Tropfen, die nassen Menschen, die dunklen Wolken, die glitzernden Widerspiegelungen auf dem nassen Asphalt und so weiter. Das diffuse Licht auf den dunklen Häusern an den Seiten der schwarzen Kanäle schuf Wirkungen, die ich niemals erwartet hatte. Und der ganze Film bietet dem Zuschauer eine sehr persönliche und subjektive Sichtweise. Wie in den Zeilen von Verlaine:

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.*

Zu jener Zeit lebte ich mit dem Regen und für den Regen. Ich versuchte mir vorzustellen, wie alles, was ich sah, im Regen erscheinen würde – und auf der Leinwand. Es war teils Spiel, teils Besessenheit, teils Plan. Ich hatte mich für die verschiedenen Orte in der Stadt entschieden, die ich filmen wollte, und ein System von Regenbeobachtern organisiert, Freunde, die mich anrufen sollten, wenn in bestimmten Bezirken der Stadt die von mir gewünschten Wirkungen durch Regen sich zeigten. Ich tat keinen Schritt ohne meine Kamera – sie war im Büro bei mir, im Labor, auf der Straße, im Zug. Ich lebte mit ihr, und wenn ich schlief, dann lag sie auf meinem Nachttisch, so daß ich das Studiofenster über meinem Bett filmen konnte, wenn es beim Aufwachen regnete. Einige der besten Aufnahmen von Regentropfen auf den schrägen Studiofenstern machte ich tatsächlich von meinem Bett aus, als ich erwachte. Alle die neuen Probleme, die bei diesem Film auftauchten, schärfen meine Beobachtungsgabe und zwangen mich außerdem, die strenge, allzusehr analytische Methode, zu filmen, die ich in DIE BRÜCKE angewandt hatte, zu lockern.

Bei dem sehr schnell sich wandelnden Rhythmus und dem häufig wechselnden Licht des Regens, die manchmal innerhalb nur weniger Sekunden verändert waren, mußte meine Filmweise spontaner und flexibler werden. Zum Beispiel sah ich auf dem großen Platz im Zentrum von Amsterdam drei kleine Mädchen unter einem Cape, und die hüpfenden Bewegungen ihrer Beine hatten den Rhythmus von Regentropfen. Es hatte einmal eine Zeit gegeben, da ich dachte, daß solche guten Szenen ebenso morgen aufgenommen werden könnten wie heute; aber sehr schnell lernt man, daß das ein Irrtum ist. Ich filmte diese Mädchen, ohne auch nur eine Sekunde zu zögern. Sie würden wahrscheinlich nie wieder zu dieser Stunde über diesen Platz gehen, oder wenn sie es doch taten, würde es nicht regnen, und wenn es regnen würde, hätten sie bestimmt nicht dieses Cape mit oder sie würden nicht so hüpfen oder es wäre zu dunkel – oder sonst etwas. Also muß man sofort filmen. Bei diesen Dutzenden miteinander wirksamer Faktoren bekommt man das richtige Gefühl für die Praxis des Filmens – jetzt oder niemals!

Ich brauchte ungefähr vier Monate, um alles Material für REGEN zusammen zu haben. Um den Effekt eines beginnenden Schauers zu erreichen, wie er jetzt im Film zu sehen ist, mußte ich wenigstens zehn Anfänge von Schauern filmen und aus diesen zehn den einen Filmanfang auswählen. Der Regen selbst war wie eine launische Schauspieler, der immer wieder geschmeichelt werden mußte, um sie in gute Stimmung zu bringen, und die außer ihrer Natürlichkeit jedes Make-up verweigerte. Ich fand heraus, daß keine der auf dem Markt befindlichen farbkorrigierenden Filmbeschichtungen für meine Regenprobleme ausreichend war. Der alte Agfa-Film Extra-rapid ohne Farbkorrektur gab die besten Resultate, ohne daß man Filter verwendete. Alle Objektive wurden mit voll geöffneten Blenden benutzt, denn meistens mußte man mit einem Minimum an Licht auskommen.

Es ist bemerkenswert, wie leicht man die grundlegenden elementaren Themen vergißt und wie ungemein wichtig eben diese elementaren Dinge für die Arbeit sind. Bei den Arbeiten zu REGEN mußte ich mich unentwegt darauf besinnen, daß Regen naß ist – und daher muß man die Leinwand vor Nässe tropfen machen, das Publikum beinahe naß werden lassen und nicht nur Feuchtigkeit spüren. Wenn die Zuschauer meinen, nasser könnten sie nicht mehr werden, dann *verdopple* die Nässe, zeige, wie Regentropfen ins Wasser des Kanals fallen – mache es supernaß. Ich war überglücklich, als ich bei einer der ersten Vorführungen des fertigen Films

bemerkte, wie die Zuschauer nach ihren Regenmänteln suchten und überrascht waren, als sie draußen vor dem Kino das Wetter freundlich und trocken vorfanden.

Um dem Regen seine volle, reiche Eigenartigkeit zu geben, mußte ich sicher sein, daß das Sonnenlicht, mit welchem der Film begann und auch endete, seine typische Unterschiedlichkeit aufwies. Man muß den Unterschied zwischen dem Sonnenlicht vor einem Regenguß und dem nachher einfangen; den Unterschied zwischen dem starken, alles umfängenden Licht vor dem Regen und dem selbstsam verträumt gelben Licht hinterher. Ich weiß, das klingt übertrieben, aber es ist dennoch wichtig, und man muß sich dieser subtilen Feinheiten bewußt sein, um sie mit der Kamera einzufangen.

Die Nuancen in der Qualität des Lichts müssen nicht nur sorgsam fotografiert werden, sondern sie können auch noch durch Bewegung betont werden. So verstärkte ich zum Beispiel die scharfe Helligkeit des Sonnenlichts, welches dem Regen vorausgeht, indem ich klar umrissene Bewegungen von Licht und Schatten einsetzte. Die klare dunkle Schattenkontur einer Fußgängerbrücke saust dahin über das breite Deck eines Bootes, das schnell unter ihr hindurchgleitet. Diese Bewegung wird abgeschnitten durch einen sofortigen Wechsel zu einer Großaufnahme eines anderen Bootes, das in einer entgegengesetzten Diagonale die gesamte Leinwand überquert. Als der Regen begann, fügte ich den Veränderungen des Lichts eine Veränderung eben dieser Bewegungen hinzu, indem ich das fast gemächliche Treiben der Kähne betonte, die feuchten Dampf Wolken und die welligen Widerspiegelungen auf dem Wasser. Als ich diese Einstellungen zusammenschchnitt, vermied ich sorgfältig abrupte Kontraste, sondern ließ sich diese ohne Hast von selbst auf der Leinwand bilden.

Eine weitere interessante Sache, die ich bei meinen Studien von Einstellungen und Bewegungen lernte, war ihre Beziehung zum Humor. Durch meine Schnittfolge führte ich den Blick der Zuschauer auf die rechte Seite der Leinwand durch eine Nahaufnahme eines Wasserstrahls, der aus einem Abflußrohr schoß, und ich ließ dem sofort anschließend die Aufnahme eines tropfnassen Hundes folgen, der die Straße entlangtrottet. Es war nur meine Absicht gewesen, die Bewegung und den Rhythmus in der Einstellung mit dem Abflußrohr mit der Aufnahme von dem Hund wiederaufzunehmen, und meine einfache Kontinuität der Bewegung verursachte immer wieder Lachen. Wenn ich zu jener Zeit ein befähigterer Schnittkünstler gewesen wäre, dann hätte ich einen solchen Effekt bewußter eingesetzt, aber ich war ja schließlich noch immer ein Lehrling. Ich war noch zu beschäftigt mit Rhythmus und Bewegung, um ausreichend gewahr zu sein, welche speziellen Möglichkeiten der Film hat, die humorvollen Aktionen in unserem Umkreis mitzuteilen.

REGEN lehrte mich jedoch eine ganze Menge über die Emotionen, die im Film auszudrücken sind – vielmehr als die gefühlvolle Geschichte von *Brandung*. Beim Schneiden von *DIE BRÜCKE* hatte ich den traurigstimmenden Effekt entdeckt, der durch die rhythmische Wiederholung langsamer, schwerer Bewegung zu erreichen war. In *REGEN* benutzte ich ganz bewußt schwere, dunkle Tropfen, die mit langen Unterbrechungen über das Glas des Studiofensters glitten und tropften, um das melancholische Gefühl eines verregneten Tages zu bewirken. Der gegenteilige Effekt von Freude oder Glücklichkeit, der sich bei einem Frühlingschauder einstellt, ließ sich bewirken durch viele kleine, helle, runde Tröpfchen, die in einer Vielfalt von Einstellungen auf verschiedensterlei Oberflächen treffen.

Um die Kontinuität von *REGEN* zu verstärken, bediente ich mich der Wiederholung eines zweiten visuellen Motivs – Vögel, die im Sonnenlicht fliegen, und dann, als der Regen beginnt, eine Schar, die sich gegen den grauen Himmel bewegt (zur Fortführung eines Rhythmus, der sich in der vorhergehenden Einstellung im Wind raschelnder Blätter andeutete). Während des Unwetters zeigte ich einen oder zwei Vögel, die ruhelos umherfliegen. Als der Regen schließlich aufgehört hat, kommt eine Einstellung, in der ein paar Vögel zu sehen sind, die ruhig auf dem nassen Geländer einer Brücke sitzen.

Ich machte den ganzen Film mit meiner alten Kinamo und einer

amerikanischen De Vry-Handkamera. Mein Assistent war ein junger chinesischer Seemann, Chang Fai, den ich als Kellner in einem chinesischen Restaurant in Zeedijk kennengelernt hatte. Chang Fai hatte ein großes indisches Linienschiff verlassen, um in Holland zu bleiben und einen Beruf zu erlernen, bevor er wieder nach Asien zurückkehrte. Seine Hauptaufgabe als mein Assistent war es, über die Kamera einen aufgespannten Regenschirm zu halten.

Zu jener Zeit lebte ich allein in einer großen Dachwohnung eines alten Amsterdamer Hauses gegenüber der Börse. Jeder, der in mein Bohèmeleben irgendeine Ordnung zu bringen vermochte, war mir willkommen. Chang Fai sprach kein Wort Holländisch, aber mit Hilfe eines Systems von Gesten trafen wir die folgende Abmachung: er würde mir den Haushalt besorgen und für mich kochen, und ich würde ihm dafür die Geheimnisse der Fotografie beibringen. Er lernte eine Menge mehr als nur Regenschirme über sich bewegende Kameras zu halten. Nach einiger Zeit war er in der Lage, sich eine eigene Kamera zu kaufen, und als Abschiedsgeschenk zum Ende unserer Abmachung verriet ich ihm alles Geheimwissen über feinkörnige Entwicklung. Ich bezweifle, daß *REGEN* ohne Changs sorgfältig gehaltenen Regenschirm hätte fertiggestellt werden können und ohne seine wundervollen schwarzen Suppen, die jede Grippe vertrieben – ein beständiges Nebenprodukt bei dieser Filmarbeit.

Hergestellt fast gänzlich als Film des Kameramannes erwies sich *REGEN* als beim Publikum erfolgreich. Er kam in denselben Vertriebsapparat wie schon *DIE BRÜCKE* und wurde in ganz Europa von Avantgarde-Filmtheatern und vielen Filmclubs gezeigt. Immer wieder kommentieren die Zuschauer eine Sache: die Identifizierung des Films mit den einfachen Dingen des täglichen Lebens – die Art, wie er die Schönheit dieser Dinge enthüllte. Ich glaube, der Nahaufnahme wurde ein neues Feld erschlossen, die bis dahin nur zur leidenschaftlichen oder dramatischen Hervorhebung benutzt worden war. Jene Nahaufnahmen alltäglicher Objekte machten *REGEN* zu einem wichtigen Schritt in meiner Entwicklung.

Die ernst zu nehmende Kritik an meinem Film richtete sich auf seinen Mangel an 'Inhalt'. In gewissem Sinn war diese Kritik treffend. Ich hatte es unterlassen, die Reaktionen der Menschen einer Großstadt auf den Regen hinreichend zu betonen. Alles von meiner ästhetischen Perspektive untergeordnet. Auf bestimmte Weise bin ich froh, daß ich mir eine Grundlage technischer und kreativer Perfektion schuf, bevor ich mich an die Arbeit machte, wichtigere Elemente einzubeziehen. Ich habe seither zu viele Filme gesehen, die so ausschließlich inhaltlich orientiert sind, daß die zur Verfügung stehenden filmischen Mittel auf eine Weise vernachlässigt wurden, welche dem Inhalt wiederum Unrecht tut.

Als Franken und ich *REGEN* beendet hatten, kam mir die Idee zu einem Film über Amsterdam. Ruttmanns *Berlin* hatte mich enttäuscht, ich war der Überzeugung, daß ein Film mit Inhalt und Interesse an dem Menschen ohne Ruttmanns Virtuosität und seine oberflächlichen Effekte zu machen sei.

Ein jeder, der einen Film über eine Stadt machen möchte, steht vor einem sehr schwierigen Problem, das sich nicht durch reine Begeisterung für den oberflächlichen Charme oder ausschließlich sinnliche Effekte lösen läßt. Wenigstens muß man versuchen, tiefer einzudringen. Ich stellte mir vor, das könne auf dieselbe Weise geschehen, wie in Holland der Käse auf seine Qualität geprüft wird. Ein langes, röhrenförmiges Messer wird tief in die Mitte des großen Käses gestoßen, gedreht und dann herausgezogen, wobei es ein zylindrisches Stück Käse herausbringt, welches eine Vorstellung von Qualität, Konsistenz und Charakter des Ganzen gibt. Ich war schon immer der Meinung, daß diese Käseprüfung einen Anhaltspunkt gibt, wie man sich einem Film über eine Stadt nähern könnte. Obwohl ich es bis heute noch nicht realisiert habe, halte ich es noch immer für eine gute Idee.

Joris Ivens, die Kamera und ich, Reinbek bei Hamburg, 1978, S. 25 ff.

Bemerkungen zur Aufführung der Musik Hanns Eislers zu dem Film *REGEN*

Von Berndt Heller

Die Aufführung der Musik Hanns Eislers 'Vierzehn Arten den Regen

zu beschreiben' als Filmmusik zum Film **REGEN** von Joris Ivens ist mit den heute erhältlichen Materialien wie Noten und Film nicht oder nur unzureichend möglich:

1) Die bei der Edition Peters 1976 erschienenen Noten enthalten keinen einzigen Hinweis zum Film, obwohl solche in der Handschrift vorhanden sind.

2) Der zur Zeit aus dem Ivens-Archiv, Amsterdam, erhältliche stumme Film ist gekürzt. Wenige in diesem Film verbliebene Einzelbilder deuten darauf hin, daß einzelne Sequenzen entfernt und nicht wieder eingefügt wurden.

Die Aufnahme der Musik zum Film erfolgte 1941 im RCA Film-sound-Studio New York unter Leitung von J. Horenstein. Dabei wurde das 'click-track'-Verfahren angewandt (im entsprechenden Verhältnis wurden Löcher in den Lichttonkanal gestanzt, die vom Dirigenten über Kopfhörer abgehört wurden). Alle Materialien dazu sind bis jetzt unauffindbar.

Diese ungünstigen Voraussetzungen führten dazu, daß Versuche, die unternommen wurden, die Musik neu einzuspielen, mißglückten. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang eine Einspielung im NDR und eine Aufführung anlässlich der Eisler-Tage in Berlin (DDR), wo erhebliche Kürzungen an der Musik vorgenommen und überzogene Tempi in Kauf genommen werden mußten. Im übrigen war man auf reine Deutungen in der Zuweisung der Musik zum Film angewiesen. Ein authentischer Vergleich fehlt. Eine unter Eislers Leitung vorgenommene Einspielung zum Film existiert eventuell, ist jedoch nicht auffindbar. Ivens selbst hat die Musik 1964 (zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten, über 20 Jahre nach der Komposition) erstmalig auf Band gehört. (Siehe Schebera, Jürgen: Hanns Eisler im USA-Exil; Akademie-Verlag, Berlin (DDR) 1978, Seite 81).

Um eine Lösung der aufgezeigten Probleme herbeizuführen, waren:

- 1) das Studium des Autographs der Partitur
- 2) der Einsatz neuer Techniken zur Synchronisation
- 3) vergleichende Studien verschieden erhaltener Kopien des Filmes notwendig.

Es konnte zunächst festgestellt werden, daß Eisler in seinen 'Vierzehn Arten' die Zuordnung der Musik zu den Sequenzen des Films exakt notierte, jedoch nicht belegt war, zu welchen. Immerhin unterschied er 18 Sequenzen des Filmes und legte fest, daß das Anagramm vor Beginn des Filmes und die 'Variation Nr. 15' nach Ablauf des Filmes gespielt werden soll. Neben Metronom- und Zeitangaben findet man einzelne Randbemerkungen, die angeben, welche Stelle der Musik zum Film gespielt werden soll. Auch die Angaben zu den Übergängen zwischen den einzelnen Variationen unterscheiden sich erheblich vom Druck.

Dieses grundlegende Konzept der 18 Sequenzen und der Tempoangaben mußte nun fein zergliedert werden entsprechend den Einzelheiten der Musik und des Filmes. Dafür entwickelte ich ein Gerät, welches, im voraus programmierbar, die möglichen Tempi samt deren Wechsel synchron zum Einzelbild angibt. Dadurch konnten vorerst die verschiedenen Lösungen theoretisch ausprobiert und danach die musikalisch beste und filmisch überzeugendste Übereinstimmung zwischen Bild und Musik praktisch ermittelt werden. Es ergab sich, daß den verschiedenen Tempi ein erstaunlich logisches Konzept in Bezug auf das Filmbild zugrundeliegt. Ebenso wie dies für die Technik der 12 Ton-Komposition gilt.

Diese Berechnungen aus der Musik ergaben, daß im Film Bildmaterial fehlte und einzelne Sequenzen umgestellt wurden. Erstaunlich war, daß dies an den Stellen auftrat, wo sich in der vorhandenen Kopie Einzelbilder befinden. In seinem Buch: 'Die Kamera und ich' (Reinbek bei Hamburg, bei Rowohlt Taschenbuch Verlag, dnb 47, 1974, Seite 26 ff) beschreibt Joris Ivens Einzelheiten zum Schnitt und zur Produktion des Filmes und zur Kamera (damit ein Hinweis zur Aufnahme-Filmgeschwindigkeit).

Überraschend dabei ist jedoch, daß er mehrere dieser 'Einzelbildsequenzen' erwähnt, die in der heutigen stummen Fassung aus dem Ivens-Archiv, Amsterdam fehlen...

Die Berechnungen aus der Musik und der Hinweis von Ivens wurde bestätigt beim Vergleich weiterer Kopien des Filmes aus Amsterdam, Brüssel, New York und Berlin (DDR).

Die Gesamtheit dieser Erkenntnisse zur Rekonstruktion ermöglicht nunmehr eine neue sinnvolle und zugleich möglichst authentische Wiedergabe der Musik Eislers zum Film, welche hiermit zur

Eröffnung des 'Internationalen Forums des Jungen Films' zum erstenmal vorgestellt wird.

Originalbeitrag für das Infoblatt von Berndt Heller, Berlin Febr.81

*

Ivens schöpfte die spezifischen Mittel des Stummfilms auf eigenwillige Weise aus und erweiterte sie. Daß Geräusche, Musik, Kommentare nicht einzubeziehen waren, führte nicht zur Verlegenheit, sondern zur Konzentration auf das bewegte Bild und den Rhythmus des Bildschnittes. Neu war die lockere Kameraführung, die Art der Montage, das filmische Eingehen auf Stimmungen und Eindrücke. Seine Absicht sei es gewesen, sagte Ivens, das sich im Regen verändernde Gesicht der Stadt Amsterdam zu zeigen, wie es ein Poet oder Musiker aufgefaßt hätte.

Lou Lichtveld schrieb dazu eine lyrische, wie Ivens sie empfand, 'debussyartige Musik' für Streichquartett und Harfe, die — ebenfalls nach Ivens' Auffassung — zur Kraft des stummen Filmes in Widerspruch steht.

Eislers Absicht bestand darin, eine Musik zu schaffen, die dem filmischen Ausdruck neue Dimensionen erschließt. Ivens charakterisierte sie so: „Das Wunderbare deiner Musik ist, daß sie mit dem Bild wirklich eine neue Einheit bildet. Wenn ich zum Beispiel die Melancholie nicht in meinem Bild andeutete, kam das von dir. Deine Musik präparierte mit der Melancholie schon die Stimmung, mit der das nächste Bild von mir angesehen wird, ohne daß du mit deiner Musik in der Melancholie weitergingst.“

Programmbroschüre der Hanns-Eisler-Tage, Berlin (DDR) 1978, S. 31

Eisler — Adorno über das 'Film Music Project' und die Musik zu **REGEN**

Das Projekt und die gestellte Aufgabe

Im Frühjahr 1940 stiftete die Rockefeller Foundation der New School for Social Research einen Betrag von \$ 20,000 für systematische Versuche mit Filmmusik. Die New School bestimmte Hanns Eisler als Direktor. Die Dauer des Projekts war ursprünglich für zwei Jahre angesetzt, (und wurde) später um neun Monate verlängert.

Die Grundidee war, das neue musikalische Material, wie es im dritten Kapitel behandelt ist, auf den Film anzuwenden. Es sollte insbesondere überprüft werden, wie der Bruch zwischen den hochentwickelten szenischen und fotografischen Techniken des Filmes und der im allgemeinen weit dahinter zurückgebliebenen Filmmusik geschlossen werden könne. Das bezog sich auf alle musikalisch-technischen Elemente. Auch dramaturgische und ästhetische Probleme, zumal die prinzipielle Beziehung zwischen Bild und Musik, fielen ins Blickfeld des Projekts.

Die gesamte Interessenrichtung ging zunächst mehr auf praktische Experimente als auf Theorie. Erst nach der Durchführung des Projekts wurden die Resultate theoretisch betrachtet. Das gegenwärtige Buch stellt in weitem Maß ihre Formulierung dar.

Das Projekt war durchaus unabhängig von der Filmindustrie: bei den Versuchen mußten keinerlei Rücksichten auf kommerzielle Auswertung genommen werden, sondern sie wurden allein nach sachlichen Gesichtspunkten durchgeführt. Doch hat die Industrie ihr Interesse am Projekt dadurch gezeigt, daß sie diesem Filmmaterial für die musikalischen Experimente überließ. Es kam von Walter Wanger, Twentieth Century Fox, Paramount, March of Time, Frontier Films und von den selbständigen Dokumentarfilm-Direktoren Joseph Losey und Joris Ivens.

Mit dem zur Verfügung gestellten Material hatte das Projekt sich abzufinden. Dadurch ergaben sich gewisse Schwierigkeiten. Szenen aus Spielfilmen, aus dem Zusammenhang gerissen, verloren oft die eigentliche Bedeutung, die ihnen im Gesamttablauf zukommt. Dem dramaturgischen Planen im Sinne des Ästhetikkapitels waren damit Grenzen gesetzt. Dokumentarfilm-Material überwog. Das jedoch war

kein Nachteil. Zumindest beim gegenwärtigen Typus des Spielfilms tritt Musik, wenn sie mehr als Hintergrund bedeutet, meist in Sequenzen auf, die sich dem Dokumentarfilm-Charakter annähern; (in) Naturszenen, Städtetotalen und Momenten, in denen die spezifische Handlung zugunsten eines Blicks auf Allgemeines, das angebliche oder wirkliche Leben, suspendiert wird. So viel an diesem Gebrauch auch schlecht konventionell ist, liegt ihm doch so viel Vernünftiges zugrunde, daß die Handlung, wo sie sich im Dialog konzentriert – und das ist heute noch durchwegs der Fall –, mit Musik schwerer sich vereinbart: es sei bloß an die schlechte Verschwommenheit der üblichen Background-Musik erinnert.

Umgekehrt wirken Dokumentarfilm-Sequenzen oft wie versprengte Bestandteile aus Spielfilmen. Wenn also auch das Projekt durch seine Distanz zum Hollywoodbetrieb sachlich und praktisch weitgehend auf Dokumentarfilm-Sequenzen verwiesen war, so konnte es dennoch Fragen studieren, die sich auf den Spielfilm beziehen. Das bearbeitete, fragmentarische Spielfilmmaterial unterschied sich erstaunlich wenig von dem dokumentarischen. Es wurde in den Bereich des künstlerischen Experiments versetzt, indem häufig zu einer Spielsequenz mehrere musikalische Lösungen gesucht wurden, denen jeweils verschiedene musikdramaturgische Ideen zugrunde lagen.

Detaillierte Analyse einer Sequenz

Um von der kompositorischen Arbeit des Projekts eine konkrete Vorstellung zu geben, wird eine Sequenz herausgegriffen und im einzelnen musikalisch analysiert. Sie gehört zu der Partitur 'Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben' (op. 70). Da diese Partitur die ausgeführteste und reichste des Projekts ist, bietet sie das geeignetste Material für solche Betrachtung. Sie ist eine Zwölftonkomposition und für das Ensemble geschrieben, das Arnold Schönberg – dem das Werk gewidmet ist – im *Pierrot lunaire* verwandte: Flöte, Klarinette, Geige (alternierend mit Bratsche), Cello und Klavier. Aufgabe war es, das avancierteste Material und die ihm entsprechende, sehr komplexe Kompositionstechnik am Film zu erproben. Der Regenfilm ermutigte ebenso durch seinen Experimentalcharakter wie durch den bei aller sachlichen Haltung lyrischen Ausdruck vieler Details zu einem solchen Versuch. Zugleich wurden alle erdenklichen musikdramaturgischen Lösungstypen eingesetzt: vom simpelsten Naturalismus der synchronen Detailmalerei bis zu den äußersten Kontrastwirkungen, in denen die Musik eher über das Bild 'reflektiert' als ihm folgt. Das Ganze besteht aus vierzehn teils lose aneinandergereihten, teils konstruktiv verbundenen Stücken. Am Beginn und am Ende steht ein kadenzähnliches 'Monogramm'.

Zur Analyse ausgewählt wurde das dritte Stück. Die Bildidee ist: Wind und Beginn des Regens. Die dramaturgische Auffassung der Sequenz ist äußerst einfach, die präzise und synchrone Nachahmung der Vorgänge. Die musikalischen Mittel zur Nachahmung aber sind äußerst differenziert.

Bild zu den Takten 44 bis 46: Totale (44 bis 45). Vor dem Regen, Wolkenwand über der Stadt, schwacher Wind 'hebt sich'. 46: Detail, der Wind schüttelt Baumäste. Die Musik intoniert einen nach der Art vom Choralstrophen wiederkehrenden, jeweils an der Triolenendung kenntlichen Gedanken, zu dem Flöte, Klarinette und Cello sich ergänzen, während eine Geigenfigur, mit den Trillern, fast geräuschhaft den Wind gibt.

In Takt 46 bis 47 ist dann das Schütteln der Äste in die, ebenfalls im ganzen Stück maßgebende, Idee eines Klavier-'Einwurfs' umgesetzt, der 'formal-musikalisch' jeweils etwas wie einen Nachsatz zur Choralstrophe bedeutet. So determiniert die Filmform im kleinsten die musikalische. 48 bis 53 kehrt das Bild zur Totale zurück. Der Wind wird stärker, man sieht seine Wirkung in Details. Die Musik setzt den ersten 'Choraleinsatz' fort und erweitert die Strophe auf vier Takte, während die Geigenfigur, wie oft in der herkömmlichen Choralbearbeitung, schon vor dem Cantus firmus einsetzt.

Takt 50 geht das Choralthema in die Geige, und die Windfigur in die Flöte über: das motivische Modell ist schon weitgehend variiert. 52 wird, zur Detailaufnahme eines Sturmstoßes, der Klaviereinwurf

aufgenommen, 53 mit der Windfigur kombiniert; ein Windstoß reißt an einer Stoffmarkise. Dies Bildmotiv setzt sich fort während des dritten 'Choraleinsatzes', Takt 54 bis 57, in Gestalt eines heftigen Ausbruchs der Geige in höchster Lage, der sich zu den beiden ersten wie ein 'Abgesang' verhält. Der komplexe Rhythmus des Begleitsystems (Klavier und Cello) gibt den 'synkopierten', stoßweisen Bildrhythmus wieder.

Das folgende musikalische Abschnittchen (58 bis 63) begleitet kurze Bildmomente wie: heruntergewehtes Laub, auf einem Teich schwimmend. Die Musik ist überleitender Art, nicht unähnlich einer Flötenkadenz. Dabei wird, im Sinne der klassischen Motivauflösung, das Windmotiv, das vorher im Cello 'durchgeführt' und in eine Skalengestalt verwandelt war, als 'Rest' vergrößert, von der Geige gebracht und so eine logische Fortsetzung des 'Abgesangs' erzielt. Der Sinn des Verfahrens ist es, sprunghafte Gegensätze, ohne sie zu mildern, doch auseinander hervorgehen zu lassen und sie zu vermitteln.

Takt 64 bedeutet im Bild einen wesentlichen Einschnitt: die ersten Regentropfen fallen. Ihre drastisch-simple Nachahmung in gekoppelten Klaviersekunden ergibt ein neues Thema, das den Rest der Sequenz beherrscht. Begleitet aber wird es von den Choralhalben in Klarinette und Cello und dann vom Windmotiv in der Geige, während das Cello pizzicato das neue Thema übernimmt. Bei 71 kehrt es ins Klavier zurück und löst sich in einzelne Viertel auf.

Bei 74 haben die Tropfen aufgehört, und es ist wiederum der Teich mit den Blättern zu sehen. Die Musik greift entsprechend auf den Abschnitt der Flötenkadenz zurück, teilt diese aber zwischen Klarinette, Flöte und Geige auf: die letztere führt abermals (77) zu einer 'Motivauflösung'.

Von Takt 78 an ist eine deutliche Schlußwirkung hergestellt. Bild: ganz grauer, unbewegter, mit Regenwolken verhängter Himmel. Musik, hoch über liegenden Harmonien, gleichsam stehenbleibend, eine Geigenmelodie, deren Halbe wieder an die Choralgestalt erinnert. Das eigentümlich Brütende der Stelle wird besonders durch die Setzweise erreicht. Cello und Klavier gehen unisono, aber so, daß keine Klangverstärkung, sondern eine besondere Färbung des Kluges statthat.

Bei Takt 82 setzt zum erstenmal dichter Regen ein. Die Musik eilt rasch zu Ende. Sie nimmt das neue Klavierthema von 64 wieder auf, hat aber nicht mehr die Zeit, es durchbrochen zu verarbeiten, sondern läßt es in einfacher Bewegung fast pausenlos ablaufen. Begleitet wird, außer mit dem bald verschwindenden Rest der tiefen Harmonien, mit einem geräuschhaften Tremolo der Geige. In den beiden letzten Takten tritt das Cello mit einer Andeutung der Choralgestalt dazu.

Die musikalische Form der Sequenz fällt unter keine der üblichen Kategorien. Die immer wieder eintretenden Intonationen der Melodie in Halben erinnern an eine Choralbearbeitung, die ebenso konstant festgehaltenen Geigenfiguren an eine Etüde. Trotzdem entspricht der Sinn der Sequenz keinem der beiden Schemata. Er nähert sich vielmehr dem Geist einer Sonatensexposition, ohne daß deren Anordnung äußerlich gefolgt wäre. Im technischen Kapitel war gefordert, Charaktere wie Thema, Überleitung, Seitensatz, Schlußgruppe, Themenauflösung und ähnliches vom Formschema loszulösen und zu verselbständigen. Hier ist ein Versuch nach dieser Richtung gemacht. So hat der 'Abgesang' des ersten Hauptabschnitts (54 bis 57) deutlich das Wesen eines Themaschlusses, der Erfüllung einer thematischen Entwicklung, ohne daß eine solche eigentlich vorausginge. Oder: der Schluß, von 82 an, wirkt, wie wenn er einen ausführlichen Prozeß zur Entscheidung triebe, der gar nicht statthatte. Solche Wirkungen beruhen darauf, daß die Kleinarbeit der klassischen Sonatentechnik, insbesondere die der äußersten motivischen Ökonomie und der permanenten Variation, festgehalten wird, während anstelle der traditionellen Architektur die Organisation durch die Bildform tritt.

Endlich sei auf die Sparsamkeit der musikalischen Mittel verwiesen. Trotz der durchbrochen-kammermusikalischen Arbeit ist alles Überflüssige, nicht unbedingt zur Darstellung des musikalischen Gedankens Notwendige vermieden. Ganz äußerlich ist das daran zu sehen, daß selbst bei dem kleinen Quintett-Ensemble kaum je

alle Instrumente gleichzeitig beschäftigt sind. Diese Sparsamkeit ist bei Filmmusik besonders geboten. Das Überflüssige, Ornament und Füllung, bildet jenen musikalischen Dunstkreis, der dem Wesen des Films aufs tiefste widerspricht.

Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, Komposition für den Film, München und Leipzig, 1969/77, S. 188 ff.

PHILIPS RADIO

Land	Niederlande 1931
Produktion	Capi-Film/Philips Eindhoven
Regie, Buch	Joris Ivens
Kamera	Joris Ivens, John Fernhout, Mark Kolthouf
Schnitt	Joris Ivens, Helen van Dongen
Musk	Lou Lichtveld
Uraufführung	1931, Amsterdam
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	36 Minuten

Nachdem REGEN ein internationaler großer Erfolg beschieden war und auch DIE BRÜCKE und *Brandung* in Holland und einigen westeuropäischen Ländern Beachtung gefunden hatten, hatte Ivens sich als Filmregisseur einen Namen gemacht.

So erhielt er 1931 vom größten holländischen Industrieunternehmen Philips-Radio den Auftrag, einen Film über das Industrie-
werk in Eindhoven herzustellen. Dieser Konzern war wie alle Unternehmen in den kapitalistischen Ländern von den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise betroffen. Am Horizont zeichnete sich bereits das Ende der Krise und damit ein neuer Aufschwung in der Wirtschaft ab. Um für den zu erwartenden Konkurrenzkampf gerüstet zu sein, benötigte der Konzern unter anderem auch einen Film, der für die Firmenmarke 'Philips' Reklame machte. Der Film sollte einerseits seine Anziehungskraft durch die Darstellung der Güte der Philips-Erzeugnisse erhalten und andererseits durch die Tatsache, daß Joris Ivens ihn gestaltet hatte.

Es sollte also kein Werbefilm im Sinne von Reklamefilm werden, sondern ein mit guter künstlerischer Qualität hergestellter Dokumentarfilm, der durch die in ihm dargestellten Fakten eine werbende Wirkung erhielt.

Ivens wurde dieser Auftrag mit dem Hinweis übergeben, daß er jede Freiheit für die Gestaltung des Filmes habe. Nur für die Wahl seiner Aufnahmeobjekte wurden ihm zwei Beschränkungen auferlegt. Er durfte nicht außerhalb des Werkes drehen und sollte keine sozialen Probleme behandeln. Die Direktion von Philips war sich durchaus im klaren, daß eine Zusammenarbeit mit Ivens ein gewisses Risiko in sich barg. Sie übergab ihm trotzdem den Auftrag, weil er der führende Mann unter den Dokumentaristen in Holland war und bereits in Europa einen Namen hatte.

Hans Wegner, Joris Ivens, Berlin (DDR) 1965, S. 36

Joris Ivens über PHILIPS RADIO

„In dem Film sieht man die Glasbläser eine sehr schwere Arbeit verrichten. Sie blasen lange Glasröhren und blähen dabei ihre Wangen mehr auf, als man sich vorstellen kann. Sie sehen fast wie

Frösche aus. Als ich die Aufnahmen machte, wollte ich das unmenschliche Element in dieser Arbeit herausarbeiten. In dieser Sequenz zeige ich, daß es Maschinen gibt, die diese Arbeit tun können. Aber solche Maschinen würden für eine derartige Tätigkeit teurer als Menschen sein. Ich wollte dem Publikum klarmachen: Das ist schrecklich! Ich war mir darüber klar, daß die Glasbläser auf gewisse Besucher komisch wirken würden. Um das zu vermeiden, zeigte ich, wie der Mann seine Wangen sehr stark aufbläht, dann seine rückwärtshenden Füße, denn er geht rückwärts, wenn er bläst. Dann zeigte ich wieder sein Gesicht, und dazu war nicht das direkte Geräusch des Blasens zu hören, sondern ein starkes Atmen, das Ein- und Ausatmen eines müden Mannes. Ich wiederholte das dreimal hintereinander, und ich wußte, welche Wirkung das auf die Zuschauer haben würde. Wenn man diesen Film einem Besucherkreis von Intellektuellen und Angehörigen des Mittelstandes zeigt, dann lachen beim ersten Mal neunzig Prozent, wenn sie jenen Mann seine Wangen so komisch aufblähen sehen. Beim zweiten Mal lachen vielleicht noch fünfzig Prozent, und beim dritten Mal lacht keiner mehr. Als letzte Einstellung setzte ich eine Aufnahme des Mannes mit nicht aufgeblähten Wangen ein. Mit sehr scharfen Zügen sieht er geradeaus anklagend in das Publikum ... Wenn man die Montage ohne gründlich nachzudenken durchgeführt hätte, könnte man die Einstellung möglicherweise nur zweimal wiederholen haben. Es ist also sehr wichtig, daß man zuerst an das Publikum denkt, wenn man seine Aussage vertiefen will.

Man muß wissen, für welches Publikum man dreht und was man von ihm erwarten kann. Die Grundüberlegungen begannen mit dem nachhaltigen Eindruck, den die Wirklichkeit auf mich machte, als ich sie zum ersten Mal sah...“

Apprentice to Film, a.a.O., zit. nach Hans Wegner, Joris Ivens, a.a.O., S. 37 f.

Biofilmographie Joris Ivens bis 1931

Joris Ivens, geb. 18. 11. 1898 in Nijmegen (Holland), als Sohn einer Familie, die sich schon seit zwei Generationen mit Photographie beschäftigte; der Vater war Inhaber eines Foto-Großhandels. Studium der Wirtschaftswissenschaft und ab 1922 (an der TU in Berlin) der Foto-Chemie. Ivens arbeitete in Dresden und Jena bei den Filmkamera-Fabriken Ila und Ememann. 1926 Rückkehr nach Holland. 1927 Mit-Gründung der Film-Liga Amsterdam.

Filme :

- 1922 DE WIGWAM (BRANDENDE STRAAL)
- 1927 *Zeedijk Filmstudie* nicht erhalten
- 1928 ETUDES DE MOUVEMENTS (Bewegungsstudien)
DE BRUG (Die Brücke)
Le bar de Juffrouw Heyens nicht erhalten
- 1929 *Brandung* (Die Brandung) Kurzspielfilm, 35 Minuten
REGEN
Schaatsenrijder (Der Schlittschuhläufer) nicht erhalten
Ik-Film (Ich-Film) nicht erhalten
- 1930 *Wij bouwen* (Wir bauen) 110 Minuten (Gewerkschafts-Film)
Heien (Pfeiler) 10 Minuten
Nieuwe Architectuur 5 Minuten
Caissonbouw Rotterdam nicht erhalten
Zuid Limburg nicht erhalten
Jeugdtag zum Teil erhalten
Spoorwegbouw in Limburg nicht erhalten
Congres der Vakverenigingen nicht erhalten
Timmerfabrik
Zuidersee 45 Minuten
- 1931 PHILIPS RADIO
Creosoot Film über Holzpflege

HALLO, RADIO EUROPA

Land	Niederlande 1931
Produktion	Philips, Eindhoven
<hr/>	
Regie, Buch	Hans Richter
<hr/>	
Kamera	Charles Métain
Musik	Walter Gronostay, Darius Milhaud
<hr/>	
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	25 Minuten

Nachdem Joris Ivens seinen Film PHILIPS RADIO gedreht hatte, beauftragte die Direktion der Philips-Werke den deutschen Avantgarde-Filmregisseur Hans Richter mit der Realisierung eines Films, der die Idee und Praxis des Radiohörens in das filmische Medium umsetzen sollte. Richter entwickelte einen Film, der mit satirischen Kleinporträts radiohörender Bürger beginnt, dann die Rundfunksprecher und Mitwirkenden verschiedener europäischer Rundfunkstudios vorstellt und schließlich einen mosaikartigen Querschnitt durch verschiedene aktuelle Zeitereignisse gibt (darunter die Amtseinführung Präsident Roosevelts, eine Rede Benito Mussolinis und einen Klavier-Vortrag von Darius Milhaud), das ganze orchestriert in einer Folge schneller Montagen, basierend auf einem optisch-musikalischen Kontrapunkt.

Biofilmographie Hans Richter

Hans Richter (1888 - 1978), Maler, Grafiker, Schriftsteller, Filmmacher. Studium an der Hochschule der Künste in Berlin und an der Weimarer Akademie. 1914 - 16 Kriegsdienst. Danach in Zürich Verbindung zum Dadaismus; 1921 in Holland Verbindung zur Gruppe 'De Stijl', 1922 Begründung einer Konstruktivistengruppe, 1923 - 26 Herausgabe der Zeitschrift 'G'. 1941 nach USA.

Filme (u.a.)

- 1923 *Rhythmus 23*
- 1925 *Rhythmus 25*
- 1926 *Filmstudie*
- 1927-28 *Inflation*
Vormittagsspuk
- 1928-29 *Rennsymphonie*
- 1929 *Zweigroschenzauber*
Alles dreht sich, alles bewegt sich
- 1930 *Neues Leben*
- 1931 HALLO, RADIO EUROPA
- 1931-34 *Metall* (Unvollendet)
- 1933 *Hallo Everybody* (Prod. Philips)
- 1936 *Vom Blitz zum Fernsehbild* (Prod. Philips)
- 1938-41 Auftragsfilme in der Schweiz
- 1944 *The Movies Take a Holiday*
- 1944-47 *Dreams That Money Can Buy*
- 1956 *8 x 8*
- 1956-67 *Dadascopie*