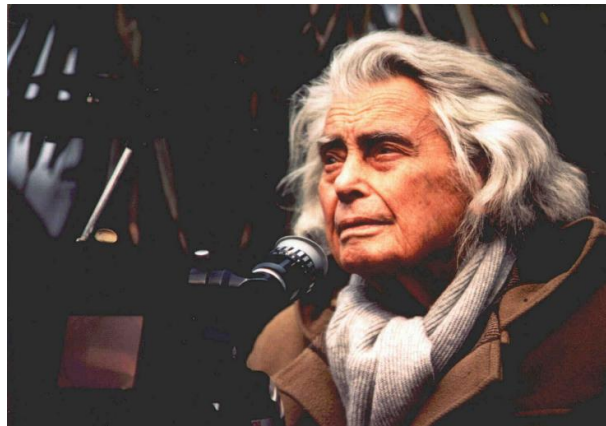


Technische Universität Braunschweig

Institut für Sozialwissenschaften
Medienwissenschaften



George Henri Anton Ivens – politischer Dokumentarist oder ethnografischer Filmer?

Seminararbeit

Karsten Dambekalns (2544375)
Betreuer: Dr. Rolf Husmann
Braunschweig, 28. Oktober 2002

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung	2
1	Visuelle Anthropologie und ethnografischer Film	3
1.1	Visuelle Anthropologie	3
1.2	Ethnografischer Film als Werkzeug der Ethnologie	4
1.3	Kurze Geschichte des ethnografischen Films	4
1.4	Zusammenfassung	7
2	Leben und Arbeit des Joris Ivens	9
2.1	Die frühen Jahre	9
2.2	Avantgarde und Filmliga	10
2.3	Der Weg zu mehr Realismus	11
2.4	An der Seite der Revolution	13
2.5	Der zweite Weltkrieg	16
2.6	Indonesien als Wendepunkt	16
2.7	Rund um die Welt	17
2.8	Zusammenfassung	22
3	Dokumentarist oder Ethnograph?	24
3.1	George Henri Anton Ivens – politischer Dokumentarist	25
	Anhänge	I
	A Kurzbiografie	I
	B Filmografie	III
	Literaturverzeichnis	XIV

0 Einleitung

George Henri Anton Ivens gehört zu den bedeutendsten Dokumentarfilmern des 20. Jahrhunderts. Als Sohn einer bürgerlichen Familie geboren, wurde er im Laufe seines Lebens überzeugter Sozialist, eine Entwicklung die nicht nur durch seine Arbeit gefördert wurde, sondern sich auch in ihr niederschlägt.

Doch sind Ivens' Filme auch ethnografische Filme? Das Genre des ethnografischen Films ist nicht klar definiert, um die aufgeworfene Frage zu beantworten ist eine solche Definition aber notwendig. Zu Beginn werde ich daher versuchen, diesen Begriff zumindest näher einzugrenzen.

Im folgenden Teil werden Joris Ivens und seine Filme in kompakter Form dargestellt, für ausführlichere Informationen sei auf die Literatur verwiesen. Nähere Hinweise sind an passender Stelle eingearbeitet.

Im letzten Teil soll auf Basis der dargestellten Informationen die oben formulierte Frage beantwortet werden: War Joris Ivens ein ethnografischer Filmmacher? Vertragen sich die Grundsätze des ethnografischen Films mit der Arbeitsweise von Ivens, seiner Einstellung zum Dokumentarfilm?

1 Visuelle Anthropologie und ethnografischer Film

Mit Jay Ruby nehme ich an, dass der ethnografische Film ein Werkzeug im Feld der visuellen Anthropologie ist, die beiden Begriffe keine Synonyme sind. Daher ist zu seiner Bestimmung auch Wissen über die Grundlagen der visuellen Anthropologie notwendig. Dieses Kapitel hat zum Ziel, diese Grundlagen zu vermitteln, um im Anschluss eine akzeptable Definition des Begriffes ethnografischer Film aufzustellen.

1.1 Visuelle Anthropologie

Jay Ruby spricht in [Ruby96] von *visual anthropology*. [web93, Seite 41] definiert *anthropology* als die Wissenschaft von den Menschen, im Besonderen ihrer physischen Charakteristika, ihres Ursprungs und der Entwicklung in verschiedene Rassen, ihrer Beziehungen zu ihrem Umfeld sowie ihrer Kultur. Für den Begriff *ethnology* finden wir in [web93, Seite 344] zwei Definitionen, die im Wesentlichen mit der Definition des Begriffes *cultural anthropology* übereinstimmen.

Für den deutschen Sprachraum existieren entsprechend die Begriffe *Anthropologie* und *Ethnologie*. [bro00, Seite 42] beschreibt die Anthropologie als die Wissenschaft vom Menschen, seiner Entwicklung, seinen körperlichen und geistig-seelischen Eigenschaften. Die Ethnologie ist nach [bro00, Seite 255] die allgemeine Völkerkunde, welche die Ergebnisse der *Ethnografie* verarbeitet.

Anders formuliert: Die Ethnologie bemüht sich, sowohl die speziellen Ausprägungen von Kultur in bestimmten Gesellschaften zu beschreiben (Ethnografie) als auch zu übergreifenden theoretischen Aussagen zu einzelnen kulturellen Bereichen und zu Kultur insgesamt zu kommen (Ethnologie im engeren Sinne). Hierbei ist es wichtig, von Wertungen zunächst abzusehen und die Perspektive der eigenen Kultur in der Auseinandersetzung mit der fremden nicht zum Maß aller Dinge zu machen.

Die Begriffe sind also im Englischen und im Deutschen nicht völlig deckungsgleich. Verfolgt man die Unterschiede weiter, so gelangt man zu Ergebnissen, wie sie in [Paul] zu finden sind. Die Ethnologie im deutschen Sinne ist das, was insbesondere in den USA als *cultural anthropology* bezeichnet wird, der deutsche Begriff *Anthropologie* wird seltener verwendet, u.a. da er mehrdeutig ist (physische und philosophische Anthropologie).

Wenn Jay Ruby von *visual anthropology* spricht, so meint er damit das, was im deutschen als visuelle Ethnologie bezeichnet würde. Geht man davon aus, dass Kultur sich in sichtbaren Symbolen ausdrückt, die in Gesten, Zeremonien, Ritualen und Artefakten enthalten sind, wie man sie in künstlichen und natürlichen Umgebungen vorfindet, so befasst die visuelle Ethnologie sich mit allen sichtbaren Aspekten der Kultur - nonverbaler Kommunikation, rituellen und zeremoniellen Darbietungen, Tanz und Kunst. Eine umfassende, integrierende Theorie der

visuellen Ethnologie fehlt jedoch.

Das Gebiet der visuellen Ethnologie ist also weit gefächert, praktisch dominieren jedoch ein Interesse an Bildmedien zur Vermittlung von ethnologischem Wissen (ethnografischer Film und Fotografie) sowie das Studium bildlicher Kulturmanifestationen.

1.2 Ethnografischer Film als Werkzeug der Ethnologie

Wenn man Kultur nach obiger Definition also sehen kann, so sollte sie auch mit Film, Fotografie, etc. aufgezeichnet werden können, um sie zu untersuchen. Von einer positivistischen Perspektive aus kann so die Realität objektiv und ohne die Beschränkungen des menschlichen Bewusstseins eingefangen werden: Bilder sind unbestechliche Zeugen und eine Quelle höchst zuverlässiger Daten. Vom heutigen Standpunkt aus, stellt sich die Sache nicht ganz so einfach dar. Denn die Kamera und die von ihr aufgenommenen Bilder werden immer von der Person dahinter beeinflusst, es sind immer die Kultur des Gefilmten und die Kultur des Filmenden involviert.

Die Ethnografie wiederum ist ein Teilgebiet der Ethnologie, welches sich darauf konzentriert, die Lebenswelt anderer aus deren Sichtweise zu verstehen; es geht dabei um die Beschreibung von fremden Kulturen oder kulturellen Gruppen.

Werden also die Lebenswelten anderer gefilmt, so ergibt dies – vereinfacht dargestellt – einen ethnografischen Film. Nach [Ruby96, Seite 1346ff] gibt es keine allgemein anerkannte Theorie des ethnografischen Films. Vielfach wird angenommen, dass ein ethnografischer Film eine Dokumentation über exotische Menschen sei, einige Autoren behaupten gar, jeder Film sei ethnografisch.

1.3 Kurze Geschichte des ethnografischen Films

Die folgende Darstellung entstand in Anlehnung an [Ruby96], und wurde um Informationen aus dem Online-Katalog des Media Resources Center, Moffit Library, UC Berkeley, ergänzt.

Die frühen Versuche

Als die Technik des Filmens noch neu war, waren die Ethnologen, wie die meisten anderen Menschen auch, von den Möglichkeiten des neuen Mediums begeistert. Der Film versprach, ein unbestechlicher Zeuge zu sein. Die ersten ethnografischen Filme sind meist kurze – eine Filmrolle lang, in einer Einstellung gefilmt – Episoden menschlichen Verhaltens. Die noch junge Technik, mangelnde Erfahrung im Umgang damit, sowie die unklaren Ziele der frühen ethnografischen Filmer bedeuteten jedoch eine große Einschränkung für die wissenschaftliche Verwendbarkeit des Materials. Felix-Louis Regnault war wohl einer der ersten Ethnologen, der

wissenschaftlich verwendbares Material produzierte. Er war es auch, der 1900 vorschlug, alle Museen sollten "bewegliche Artefakte" menschlichen Verhaltens sammeln und ausstellen.

Um 1920 begann zusammen mit der allgemeinen Entwicklung des Filmes als Lehrmaterial auch die Produktion ethnografischer Filme für die Bildung und Unterhaltung der breiten Bevölkerung. Vor diesem Zeitpunkt wurden Filme über "exotische Menschen" mit kommerzieller Motivation hergestellt und als Kurzfilme in die Kinos gebracht. Teilweise wurde hierbei auch die Hilfe von Ethnologen in Anspruch genommen, so wie für die Produktion des Filmes *People and Customs of the World* im Jahre 1928.

Zuvor waren bereits einige Versuche unternommen worden, das reale Leben in an den Originalschauplätzen gedrehten Kinofilmen voller Länge darzustellen. *In the Land of the Head Hunters* von 1914 war ein Flop, es bereitete jedoch den Weg für den 1922 gedrehten Film *Nanook* von Robert Flaherty. Der internationale Erfolg dieses Filmes überzeugte Paramount Pictures davon, Flahertys zweiten Film *Moana* (gedreht 1926) zu finanzieren, und *Grass* von Meriam Cooper und Ernest Schoedsack zu vertreiben.

Diese Filme versprachen den Produzenten in Hollywood großes Potenzial für Filme mit ungewöhnlichen Drehorten und Darstellern aus der lokalen Bevölkerung. Die vielversprechendsten Produktionen waren jedoch mit ethnografischen Grundsätzen oftmals nicht vereinbar, Hollywood entwickelte eine eigene Vorstellung vom exotischen Drama. Cooper und Schoedsack beispielsweise drehten *Chang* in Siam nach einem zuvor abgesegneten Skript, um den kommerziellen Erfolg des Filmes, der von der Kompatibilität mit den Erwartungen der Zuschauer abhing, sicherzustellen.

Mit wenigen Ausnahmen, wurden in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts die meisten ethnografischen Filme ohne die Mitarbeit von Ethnologen produziert. Die rasante Auflösung der ursprünglichen Kulturen führte zu einigen Projekten in den USA, deren Thema die Indianer und ihre Kultur waren. In Europa gab es ähnliche Bestrebungen, die allerdings eher durch Nationalstolz, als durch ethnologische Interessen motiviert waren. In diesen Filmen, oftmals von den vor allem in Osteuropa etablierten Kulturministerien initiiert, waren vor allem bunt kostümierte Tänzer zu sehen. In Kolonialländern wie Indien wurden unter anderem vom staatlichen Fernsehen kontinuierlich die traditionellen Verhaltensweisen der Menschen aufzuzeichnen, um sie Forschung und Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Diese Filme wurden bis in die 50er Jahre hinein vor allem in Kinos, und nur selten an Universitäten gezeigt.

Die Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg

Erst nach dem 2. Weltkrieg gab es eine nennenswerte Zahl von filmenden Ethnologen. 1952 war das Interesse am Bereich des ethnografischen Films bereits so groß, dass das International Committee on Ethnographic and Sociological Film gegründet wurde, welches mit der United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO) zusammenarbeitete. Verschiede-

ne Festivals in Europa und den USA wurden in den 60er, 70er und 80er Jahren organisiert, jedes Jahr kamen neue Konferenzen, Festivals und Seminare hinzu.

Mit Universitäten und Dokumentarfilmfans als Zielgruppe entstanden zwischen 1950 und 1970 in den USA einige beeindruckende Beispiele für ethnografische Filme. *The Hunters*, Teil von John Marshalls drei Jahrzehnte langer Studie über die San Südafrikas, entstand 1958 und war der erste ethnografische Film aus Nordamerika, der weltweit Beachtung fand. Die Geschichte der Jäger und Sammler aus der Kalahari, bindet an das Thema von *Nanook* an: Der Kampf der Menschen mit einer feindlichen Umwelt.

1964 veröffentlichte Robert Gardner, der am Film Study Center der Harvard University mit Marshall zusammengearbeitet hatte, *Dead Birds*, eine Studie über rituelle Kriegsführung der Dani in Neu Guinea. Der Film entstand aus einem Projekt, in dem Ethnografen, ein Schriftsteller und ein Filmemacher die selbe Kultur beschreiben; dies erlaubt dem Publikum, die Darstellungen zu vergleichen.

Timothy Asch, früher Direktor des Center for Visual Anthropology an der University of Southern California, arbeitete gemeinsam mit den Ethnologen Napoleon Chagnon an einer Reihe bekannter Filme über die Yanomamo in Venezuela, u.a. *The Feast* (1968), *Ax Fight* (1971) und *A Man Called Bee* (1972). Die Filme waren als Lehrmaterial für Ethnologie konzipiert, und wurden von schriftlichen Ethnografien und Lehrhilfen begleitet. Asch folgte, in Zusammenarbeit mit seiner Frau Patsy, seinem Faible für gemeinsame Filmprojekte nach Indonesien (*The Water of Words*, 1983, mit James Fox) und Bali (*Releasing the Spirits*, 1990, mit Linda Conner).

Der Weg zur reflexiven Ethnografie

Der technische Fortschritt zu Beginn der sechziger Jahre brachte auch für kleine Crews die Möglichkeit, Tonfilme ausserhalb des Studios zu drehen. Einige Filmemacher begannen damit, als unabhängige Beobachter zu filmen, davon überzeugt, auf diese Art keinen signifikanten Einfluss auf die beobachteten Ereignisse zu nehmen. Jean Rouch vertrat einen gegensätzlichen Standpunkt, und brachte mit seiner Arbeit neuen Schwung in die Entwicklung des ethnografischen Films in Europa. Er war der Meinung, dass gerade die bewusste Anwesenheit der Kamera die Darsteller dazu bewegt, ihre Kultur preiszugeben. *Chronique d'un été* produzierte er 1961 zusammen mit dem Soziologen Edgar Morin, und schuf damit den ersten Film des Cinema Vérité, der die Ideen Flahertys mit denen des sowjetischen Filmschaffenden Dziga Vertov kombinierte. Filmemacher und technische Ausrüstung waren im Film zu sehen, die Gefilmten wurden Mitwirkende. Dies ging so weit, dass sie an Diskussionen über das gedrehte Material beteiligt wurden; diese Diskussionen wiederum wurden Teil des fertigen Films. In den folgenden Jahrzehnten verfolgte Rouch diesen Ansatz, auch "shared anthropology" genannt, in einer Reihe von Filmen über Westafrika weiter, darunter *Les Maitres Fous* (1955) und *The Lion*

Hunters.

Ähnliche Ziele, nämlich die Welt mit den Augen der “Eingeborenen” zu sehen, hatten 1966 auch Sol Worth und John Adair mit dem Navaho Film Project. In diesem Projekt wurde den Indianern die Technik der Filmproduktion “ohne die westliche Ideologie” nahe gebracht. In den sechzigern und siebzigern war dieses Projekt Teil einer breiteren Bewegung mit dem Ziel, die traditionell Gefilmten stärker zu Produzenten zu machen. Auch das Native Alaskan Heritage Film Project von Sarah Elder und Leonard Kamerling gehörte zu dieser Bewegung. Seit Beginn der siebziger Jahre produzierten sie mehr als 20 Filme, in denen die Gefilmten von der Konzeption bis zur Realisierung aktiv beteiligt waren.

Diese Entwicklung einer reflexiven Ethnografie, die auch die Einflussnahme des Ethnografen auf das Bild der Kultur offen legt, resultiert aus einer wachsenden Sensibilität von Ethnologen und Dokumentarfilmern gegenüber Ethik und Politik des Filmemachens. Die gesellschaftlichen Verschiebungen in der modernen Welt führen so weit, dass einige fordern, ethnografische Filme sollten nur noch unter aktiver Mitarbeit der Gefilmten entstehen.

Ethnografischer Film in Australien

In Australien nahm die Entwicklung andere Bahnen als in Europa und Nordamerika. Vom Zwang zu weiten Reisen befreit, filmten die Einwanderer die Aborigines seit Beginn der 20. Jahrhunderts. Als erste hatte die britische Expedition zur Torresstraße 1898 einen Ethnografen mit Filmkamera im Team. Ian Dunlop wurde es erst durch die Australian Commonwealth Film Unit und später durch Film Australia ermöglicht, langfristige Projekte in Angriff zu nehmen (z.B. die Reihe *Peoples of the Western Australian Desert*). Das Australian Institute of Aboriginal Studies hat eine fest angestellten ethnografischen Filmer. Eine von ihnen war Roger Sandall, der eine ganze Reihe von Filmen über die Zeremonien der Aborigines drehte, so auch *The Mulga Seed Ceremony* von 1969. Mit Ende der achtziger Jahre wurden öffentliche Vorführungen dieser Filme eingeschränkt, um die traditionelle Geheimhaltung einiger der gefilmten Zeremonien stärker zu berücksichtigen. David und Judith Macdougall, Ende der achtziger Jahre auch am Australian Institute of Aboriginal Studies ansässig, filmten in Kenia die Trilogie *Turkana Conversations* (*Lorang's Way*, 1979, *The Wedding Camels* und *A Wife Among Wives*, beide 1981), in einem einzigartigen Stil, der die Beachtung der Ethnologen wie der Cineasten fand und die Filme zu einigen der bedeutendsten und einflussreichsten ethnografischen Filme der letzten zwei Jahrzehnte macht.

1.4 Zusammenfassung

Ethnografischer Film bedient sich also der Mittel des (Ton-)Filmes, um die sichtbaren Zeichen und Symbole einer Kultur aufzuzeichnen. Um den Einfluss der Kultur des Filmproduzenten auf

das gezeichnete Bild der beobachteten Kultur zu minimieren, setzt man seit einigen Jahrzehnten verstärkt auf Kollaboration. Die Mitarbeit der Gefilmten an der Konzeption und Produktion eines ethnografischen Filmes wirkt einer Verzerrung entgegen.

Von einer Wertung des Aufgezeichneten ist in der Ethnografie abzusehen, es sollen nur die speziellen Ausprägungen von Kultur in bestimmten Gesellschaften festgehalten werden. Dies schließt auch eine Lenkung der Handlung durch den Produzenten aus, Spielhandlungen haben im ethnografischen Film keinen Platz.

2 Leben und Arbeit des Joris Ivens

Dieser Abschnitt soll einen Blick auf das Leben und die Arbeit von Joris Ivens ermöglichen. Welche Einstellung hatte Ivens zum Dokumentarfilm? Was machte einen guten Film seiner Meinung nach aus? Welche Rolle spielt der Filmemacher im Kontext der Dokumentierten?

Es soll hierzu nicht jeder Film, und jedes Ereignis betrachtet werden, der Fokus soll auf den wichtigsten Filmen und den Schlüsselerlebnissen in Ivens' Entwicklung liegen. Eine Auflistung aller Filme, an denen Ivens beteiligt war, sowie eine Kurzbiographie finden sich im Anhang.

2.1 Die frühen Jahre

Das Joris Ivens sich mit Fotografie oder Film beschäftigen würde, war von Beginn an klar. Seit zwei Generationen schon war die Familie in diesem Bereich tätig, sein Vater leitete das Fotofachgeschäft der Familie (Cornelius, Adrian, Peter Ivens – CAPI). Dieses sollte er einmal weiterführen, und darauf war seine Ausbildung ausgerichtet. Auch privat zeigte er Interesse und drehte bereits mit 13 Jahren den Film *De Wigwam* - mit einer Kamera seines Vaters, im heimischen Umfeld. Inspiriert wurde er zu der Geschichte über Indianer und Cowboys von Karl May, den er begeistert las.



Im Alter von 19 Jahren begann Ivens ein Studium am Rotterdam College of Economics, um ihm das nötige wirtschaftliche Wissen hierfür zu vermitteln. Das Studium wurde vom Beginn des ersten Weltkrieges unterbrochen, Ivens konnte es jedoch nach Ende des Krieges (in dem er nie zum Einsatz kam) erfolgreich abschließen. Im Anschluss ging er 1921 nach Deutschland, um an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg Fotochemie zu studieren. Als die Inflation zurückging und Berlin zu teuer wurde, ging er nach Dresden, später nach Jena, und arbeitete in den Fabriken von Ica, Ernemann und Zeiss in der Kamera- und Linsenkonstruktion.

Ivens' Aufenthalt in Deutschland fiel in eine Zeit, in der politische und künstlerische Entwicklung sehr aktiv waren. In Berlin bekam er Kontakt zu Musik und Theater, zur Arbeit von Hanns Eisler und Bertolt Brecht, zu Expressionismus und Dadaismus. In Dresden und Jena lernte Ivens die Filme von Georg Wilhelm Pabst und Friedrich Wilhelm Murnau (der später auch mit Flaherty arbeitete) kennen – die heute zusammen mit Fritz Lang als die drei wichtigsten Regisseure der Weimarer Republik genannt werden.

2.2 Avantgarde und Filmliga

Nach vier Jahren in Deutschland geht Ivens zurück nach Amsterdam, und nach wie vor ist sein in Deutschland gewecktes Interesse an Film und Avantgarde-Kunst ungebrochen. Die aufblühende Filmszene wurde jedoch von Zensur bedroht. Das Verbot, den Film *Mother* von Vsevolod Ilarionovich Pudovkin öffentlich zu vertreiben, gab indirekt den Anstoß zur Gründung der Filmliga: Ivens zeigte den Film an einem Abend vier mal im Amsterdamer Club De Kring. Kurz darauf wurde die Filmliga gegründet, um solche Vorführungen auch weiterhin möglich zu machen. Dies geschah nicht aus vordergründig politischen Motiven, wie er später schreibt:

Wir hatten kein großes, soziales Bedürfnis, diese Filme einem weiten Publikum zugänglich zu machen, sondern Ansporn war der egoistische Wunsch, sie selbst zu sehen. Erst später, als sich unsere Idee als großer Erfolg erwies, und wir plötzlich sahen, daß das Bedürfnis größer war, als wir vermutet hatten, gewannen wir ein sozialere Einstellung gegenüber der Filmliga. Jedoch war unser Ziel nicht politisch, sondern immer vorrangig ästhetisch orientiert. [Iven74, Seite 13]

Die Filmliga verbreitete sich schnell in den Niederlanden und zeigte Filme von Richter, Ruttmann, Eisenstein, Flaherty und vielen anderen, die heute als Lichtgestalten des Avantgarde-Films gelten.

Die Arbeit mit und für die Filmliga animierte Ivens auch dazu, eigene filmische Experimente zu produzieren. *Zeedijk-Filmstudie* war der erste derartige Versuch, und wurde gefolgt von Filmen wie *De Brug* und *Regen*. Hier ging es Ivens darum, sich dem "absoluten Film" zu nähern. Und dafür wurde er von den Kritikern der damaligen Zeit gelobt, sie sahen die Ankunft eines neuen Stars im Avantgarde-Film. Ivens nutze "keine Tricks", und man könne ohne Zweifel "auf unerwartete Ebenen visueller Vergnügungen" hoffen. In dieser Zeit versuchte Ivens sich auch an Experimenten zur "subjektiven Kamera" (*Schaatsenrijden* und *Ik-Film*) und macht – nach *De Wigwam* 18 Jahre zuvor – wieder Erfahrungen mit Schauspielern in *Branding*. Wie Ivens selbst sagt, brauchte es mehr als diesen einen Film, um die Arbeit mit Schauspielern zu lernen, jedoch machte er wichtige Erfahrungen so direkt nach der abstrakten Arbeit an *De Brug*:

Es war eine gute Übung, nur kurze Zeit nach den mechanisierten Bewegungen in Die Brücke jetzt mit menschlichen Gesichtern, Reaktionen und Verhaltensweisen zu arbeiten. Die Aufgabe, bestimmte Stimmungen in einem Fischerdorf mit einem Minimum von Einstellungen mitzuteilen, war ein herausforderndes Problem für einen jungen Filmemacher: [...] Für uns war Brandung ein guter Film – obwohl ich mich erinnere, daß wir der Ansicht waren, dem Filmliga-Publikum



habe er nicht so gefallen, weil er eben ein bißchen snobistisch geworden war. [Iven74, Seite 25]

Bis zu diesem Zeitpunkt filmt Ivens noch aus Interesse am Film selbst, um der Kunst willen. Er sammelt Erfahrungen, dreht Abstraktes und Konkretes, es ist jedoch noch keine bestimmende politisch-gesellschaftliche Grundströmung zu erkennen, wie sie später deutlich wird: *Mein Ziel war es, einige allgemeingültige Regeln herauszufinden, Gesetzmäßigkeiten für die Kontinuität der Bewegung.* [Iven74, Seite 18]

2.3 Der Weg zu mehr Realismus

Nach den vorangegangenen Erfolgen wurde Ivens nun mehrfach Arbeit an kommerziellen Filmen angeboten, und er stimmte zwischen 1929 und 1931 der Mitarbeit an drei derartigen Projekten zu.

Das erste derartige Projekt war die Produktion des Werbefilms *Wij Bouwen* für die niederländische Bauarbeitergewerkschaft (ANB, Algemene Nederlandsche Bowarbeidersbond¹) zu deren 25jährigem Bestehen. Dies war für Ivens die Bestätigung seiner Entscheidung, sich ganz dem Filmen zu widmen:

“Wir haben Ihre Filmarbeit mit Interesse verfolgt, und wir entnehmen der Presse, daß Sie ein guter Filmemacher sind. Wir möchten daher, daß Sie für uns einen langen Film drehen.” Endlich. Man brauchte wirklich meine Arbeit. [Iven74, Seite 33]

Ivens filmte für *Wij Bouwen* die Arbeit zahlreicher Gewerke, und betonte dabei visuell den Aspekt der harten körperlichen Arbeit, die in diesem Film zum ersten Mal im Zentrum steht. Aus dem vorhandenen Material entstanden neben *Zuiderzee* (1930, 1934 als *New Earth* komplettiert) noch fünf weitere Kurzfilme. Mit *Zuiderzee* vollzieht Ivens einen ersten wichtigen Schritt weg von einer ästhetisch dominierten Arbeitsweise, hin zu mehr Tiefe und Inhalt. Dennoch zeigt Ivens auch hier experimentelle Elemente mit dem Einsatz der subjektiven Kamera, indem er Land, Meer und Kran eine filmische Identität zuordnet.

Der Regisseur Vsevolod Pudovkin schrieb im März 1931 in *Die Rote Fahne*:

I was extremely surprised and happy that after his two previous rather formalist film essays Rain and Bridge, Ivens' film Zuidersee treats the draining of the Zuiderzee after the manner of a reportage. What has happened? All the defects which struck me in Ivens' first work have vanished. With this film he has made not just a step, but a leap forward. [Delm79, Seite 19–20]²

Pudovkin hebt im weiteren den Unterschied zwischen der Arbeit des realistischen Dokumentaristen Ivens und des impressionistisch-poetischen Kameramannes Ivens hervor. Diese Einteilung der Arbeitsweise von Ivens wurde oft wiederholt, und für viele gibt es an ihm zwei Seiten: den Realisten und den poetischen Impressionisten. Pudovkin ist es auch, der hinter einer Ein-

¹In [Iven74] schreibt Ivens von *De Nederlandsche Bowvak Arbeiders Bond*

²Ich nehme an, die Originalstelle in *Die Rote Fahne* ist in deutscher Sprache. Da mir nur das bereits übersetzte Zitat aus [Delm79] zur Verfügung stand, habe ich auf eine weitere (verzerrende) Übersetzung verzichtet.

ladung Ivens in die UdSSR steht. Ivens verbringt dort drei Monate, in denen er mehr als 100 Vorträge hält und zahllose Diskussionen mit dem Publikum führt, das seine Filme sieht. Diese Diskussionen machen großen Eindruck auf Ivens: *Kein Filmkritiker hatte je die Ursachen für die realistischen Qualitäten meiner Filme herausgefunden oder diskutiert, soviel sie auch sonst beobachtet hatten oder schrieben. Es bedurfte des gesunden Menschenverstandes eines russischen Arbeiters, das zu erreichen.* [Iven74, Seite 46]

Das nächste kommerzielle Projekt war der Film *Philips Radio*, eine Dokumentation über die Radiofabrik in Eindhoven. Ivens konnte sich frei bewegen, und filmen was er wollte: *Betrachten Sie die Fabrik mit den Augen eines Künstlers. Was auch immer im Werk Sie reizen mag – gehen Sie hin und machen Sie einen Film drüber.* [Iven74, Seite 46].

Nach den Erfahrungen in der UdSSR, wollte Ivens die Menschen und ihre Arbeit auch in diesem Film nicht aus den Augen lassen. Im Laufe der Arbeit wurden die Beschränkungen jedoch immer deutlicher, *die Tore des Werkes waren die Grenzen.* [Iven74, Seite 47] Eine Dokumentation der Lebensverhältnisse der Arbeiter war so unmöglich, und Ivens konzentrierte sich immer stärker auf die Erreichung höchstmöglicher technischer Perfektion. Dennoch gelang es Ivens, einen sozialkritischen Film zu schaffen, trotz des Werbeauftrages und der Schwierigkeiten während der Dreharbeiten. Ein Beispiel hierfür ist die Glasbläser-Szene, die dem Publikum die unmenschliche Härte der Arbeit deutlich macht.



Kurz nach Abschluss der Arbeiten an *Philips Radio* trat das Internationale Komitee der Kreosot-Hersteller an Ivens heran, und bat ihn um die Produktion eines weiteren Werbefilmes.

Dieser Werbefilm sollte, wie so viele seiner Art, nur unterschwellig und versteckt werben und daher die Kreosot-Hersteller als Wohltäter der Menschheit darstellen. [Iven74, Seite 50] Trotz dieser recht negativen Einschätzung war Ivens froh über den Auftrag, da er es ermöglichte, das Team zusammenzuhalten, mit dem er *Philips Radio* gemacht hatte, und viele Auslandsreisen zu unternehmen. Das Ergebnis ist ein *interessanter Film über einen komplizierten technischen Prozeß.* [Iven74, Seite 51]. Ivens konnte, wie schon bei *Philips Radio*, über große Mengen an Filmmaterial und gute technische Ausstattung verfügen. Er litt jedoch auch hier unter dem Konflikt zwischen dem Anspruch auf soziale Wahrheit und den Zielen des Werbefilmes.

Nach dem kommerziellen Erfolg der Filme *Philips Radio* und *Creosoot*, auch für CAPI als Produktionsfirma, hätte Ivens sich einer Karriere als Werbefilmer zuwenden können. *Dieser künstlerische Selbstmord wurde jedoch durch eine glückliche Entscheidung verhindert.* [Iven74, Seite 51] Statt dessen traf er eine weitreichende Entscheidung für seine künstlerische und politische Entwicklung: Er ging als erster ausländischer Regisseur zum Arbeiten in die UdSSR.

2.4 An der Seite der Revolution

Als Ivens 1932 in Moskau ankam, schlug man ihm vor, einen Film in der Art von *Zuiderzee* zu machen, der die Trockenlegung von Sümpfen im Kaukasus dokumentieren sollte. Ivens jedoch entschied sich für Magnitogorsk im Ural. Dort bauten man mit immensem finanziellen und personellem Aufwand Hochöfen. 1932 fiel auch in die Zeit des ersten Fünfjahresplans, der das Ziel hatte, die UdSSR industriell und landwirtschaftlich unabhängig zu machen. Daneben war dieser Hochofen Teil einer Strategie, die die Metallproduktion im Kriegsfall sichern sollte.

Der Film *Pesn o Gerojach* konzentriert sich auf den Bau eines Hochofens durch junge Menschen. Ivens verwendet hier zum ersten Mal die Geschichte einer Einzelperson (Afanaseyev, ein junger Kirgise), um die Handlung des Filmes zusammenzuhalten, eine Technik auf die er im weiteren Verlauf seiner Arbeit mehrfach zurückgriff. Eine weitere Technik die er hier anwendet, ist das Nachstellen von Szenen, die er für besonders geeignet hielt, in den Film aufgenommen zu werden.



Hierbei lässt Ivens Szenen nachspielen, um sie optimal für den Film einfangen zu können, und um Szenen filmen zu können, die für die Konstruktion des Handlungsstranges wichtig sind. In *Pesn o Gerojach* sind zwei solche nachgestellten Szenen enthalten. Eine Szene (junge Arbeiter mit Fackeln kommen nachts zu Sonderschichten an) wurde nachgestellt, um eine größere filmische Wirkung erzielen zu können, eine andere (Afanaseyev meldet sich zur Arbeit) weil es nicht möglich war, vor Ort Synchronon aufzunehmen.

Beide Szenen haben sich so, oder zumindest sehr ähnlich, wirklich abgespielt, dennoch verwischt Ivens hier die Grenze zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm, und seine Offenheit gegenüber dieser Arbeitsweise sorgte in der Folge oft für Diskussion. Diese Diskussionen hatten jedoch wenig Einfluss auf den Erfolg des Filmes, der im 1933 als einer von zehn Filmen anlässlich der Vollendung des ersten Fünfjahresplans gezeigt wurde.

Nach Abschluss der Arbeiten kehrte Ivens nach Amsterdam zurück und wurde von Henri Storck, einem belgischen Filmemacher, eingeladen, an einem Film über die Lage in dem Kohleabbaugebiet Borinage mitzuwirken. Dort war ein Jahr zuvor ein Streik von zum Schluss 45.000 Bergarbeitern nach einer fünfprozentigen Lohnsenkung gescheitert, und hatte nach der brutalen Niederschlagung des Streiks eine weitere Verschlechterung der Lebensumstände für die Menschen zur Folge. Die Situation der Bergarbeiter und ihrer Familien traf Ivens und Storck unvorbereitet.

Mein erster Eindruck von diesem Distrikt war seine dunkle und farblose Uniformität – nichts Helles, nichts Fröhliches. Schwarz, staubig – keine weißen Töne. Der hellste Ton ist grau. Sogar die Natur schien in Trauer über das Unglück dieser Gegend. [Iven74, Seite 63] So wurde der

Film eine auch für Ivens stilistisch revolutionäre Rückkehr zur Einfachheit. Ivens wollte es vermeiden, Mitleid mit den Arbeitern zu erzeugen, er wollte die grausame Härte der Situation betonen, ohne auf Sentimentalität und Mitleid zurückzugreifen. Denn schon zu oft hatte er im Dokumentarfilm Bilder von Schmutz gesehen, die nicht mehr abstoßend, sondern pittoresk wirkten.³

Die überaus schlechten Lebensumstände wollten Ivens und Storck mit *Misère au Borinage* einem breiten Publikum deutlich machen, eine Tatsache, die den Minenbetreibern und Behörden in Belgien missfiel. Ständige Polizeipräsenz erschwerte die Arbeiten, obwohl Storck als Belgier freie Hand hatte: Ivens war Ausländer, und darüber hinaus bereits zu diesem Zeitpunkt für seine politische Einstellung bekannt, zumal er erst vor kurzem aus der UdSSR zurückgekehrt war. Die Gefahr einer Ausweisung Ivens aus Belgien war real, und so filmten die beiden unter ähnlichen Umständen, wie Ivens sie später in Indonesien oder China erleben sollte.

Dieser Film markiert deutlich einen Wendepunkt in Ivens' Arbeit, in eine Richtung, die sich mit den folgenden Filmen festigte, und der er im Grundsatz treu blieb. Auch *Misère au Borinage* enthält nachgestellte Szenen (wie die Demonstration der Arbeiter), und will darüber hinaus durch die Einblendung von Zeitungsartikeln dem Zuschauer gegenüber den Eindruck erwecken, es würden Originalszenen gezeigt, um einen bleibenderen Eindruck zu hinterlassen. Der Film versucht gewissermaßen, die



Geschehnisse von 1932 zu rekonstruieren, um die Ursachen der gezeigten Situation zu erklären. Der Film beschränkt sich nicht auf reines Beobachten, sondern zieht Schlüsse und macht Parallelen deutlich. Ivens betrachtet die Dinge als Folge des Klassenkampfes, der Film gipfelt im Beispiel der russischen Revolution als möglichem Ausweg aus der Krise. Den Mitgliedern der Filmliga war dieser politische Wandel zum Teil suspekt: "Joris Ivens ist jetzt zum Propagandisten geworden", "In dem Maße wie sein soziales Engagement wächst, sinken seine künstlerischen Qualitäten" waren die Schlüsse, die gezogen wurde.

Neben der inhaltlichen Entwicklung tritt auch eine Veränderung der Bildsprache zutage, die bereits in *Philips Radio* ihren Anfang nahm. Dort machen die Aufnahmen der Glasbläser die schwere körperliche Arbeit deutlich, in *Misère au Borinage* tritt die Ästhetik aus Zeiten der Filmliga noch weiter zurück, an ihre Stelle tritt eine Bildsprache die nicht den visuellen Genuss, sondern die Wirkung der Bilder als Instrument der Wahrheitsfindung in den Mittelpunkt stellt.

Ivens nächster Film hat einen ähnlichen Schwerpunkt. *Nieuwe Gronden* zeigt die Landgewinnung in den Niederlanden durch die Eindeichung eines Teils der Zuiderzee, der Film ist die finale Fassung von *Zuiderzee*, und enthält auch Material aus *Wij Bouwen*. Der Film stellt

³Siehe [Iven74, Seite 66–67]

die Arbeitslosigkeit der 20.000 Arbeiter als Folge der Weltwirtschaftskrise in den Mittelpunkt, und war eine *politische Waffe*, die *ihren Zweck gut erfüllte*, wie Helen van Dongen später sagt. [Acht76]

Ivens entwickelte sich also zu einem Dokumentaristen und Verfechter des Klassenkampfes, und so war es wohl unvermeidbar, dass er sich auch mit dem bewaffneten Befreiungskampf befasste. Sein nächster Film, *Spanish Earth*, war sein erster Kriegsfilm (wenn auch nicht sein letzter), und führte ihn 1936/37 nach Spanien: *Obwohl es viele gute, einsichtige und vernünftige Gründe gab, mich nicht dorthin zu begeben, war es doch unausweichlich, daß ich nach Spanien fuhr, um einen Krieg zu filmen, in dem die Vorstellungen von Richtig und Falsch so offensichtlich aufeinanderprallten, wo der Faschismus den zweiten Weltkrieg vorbereitete.* [Iven74, Seite 77] Zuvor war der Versuch Helen van Dongens gescheitert, gemeinsam mit John Dos Passos einen Kompilationsfilm (*Spain in Flames*) zu realisieren, da das vorhandene Wochenschaumaterial zu einseitig positiv Franco gegenüber war. Ivens verbindet in diesem Film den bewaffneten Kampf an der Front mit dem Kampf der Landbevölkerung um Nahrung für die Hauptstadt Madrid. Auch hier (wenn auch das einzige Mal in einem seiner Kriegsfilme) verbindet Ivens diese Schauplätze durch eine Hauptperson, den jungen Spanier Julian.



Seine Ziele, die Öffentlichkeit – durch die Kinos – und den Völkerbund auf den Befreiungskampf des spanischen Volkes aufmerksam zu machen, scheiterte jedoch zum größten Teil an den Zensoren. Der Film konnte nicht in Kinos gezeigt werden, und obwohl der Film in Genf dem Völkerbund gezeigt wurde, beeinflusste er doch nicht die politischen Entscheidungen seiner Zeit.

Auch der folgende Film *The 400 Million* verfehlte 1939 das Ziel einer weiten Verbreitung, wurde in England und Frankreich verboten und erreichte zum größten Teil nur die Sponsoren – die in New York lebenden Chinesen. Als er im November 1939 in England zur Veröffentlichung freigegeben wurde, hatten die Zensoren den Film stark geschnitten. *The 400 Million* zeigt den Kampf der Chinesen gegen die japanische Invasion und die Zwiespältigkeit innerhalb Chinas, in dem Kuo-min-tang und Kommunisten um die Vorherrschaft rangen. Sein zweiter Kriegsfilm entstand so bereits in einer Atmosphäre der Zensur, da die Kuo-min-tang den Versuchen Ivens', auch die chinesischen Kommunisten zu beteiligen, ablehnend gegenüberstanden.

2.5 Der zweite Weltkrieg

Nachdem Ivens 1939/40 eine Dokumentation über die Flachlandelektrifizierung in den USA gedreht hatte, und seit 1941 als Dozent an University of Southern California tätig war, wollte er der neutralen Haltung der USA zum in Europa um sich greifenden Krieg nicht länger tatenlos zusehen.

So entstand der Kompilationsfilm *Our Russian Front*, der zur Solidarität mit der UdSSR aufrief, und die USA zum Eingreifen in den Krieg bewegen sollte. Auch danach ließ das Thema Ivens nicht los, und er schlug eine Reihe von filmischen Briefen an den Präsidenten vor. Nur einer dieser Filme wurde realisiert, jedoch nicht in den USA, sondern in Kanada: *Action Stations*.

2.6 Indonesien als Wendepunkt

Ivens blieb in Nordamerika und arbeitete an verschiedenen Filmprojekten mit, ehe er 1945, nach Ende des zweiten Weltkrieges und der Vertreibung der japanischen Besatzer, nach Indonesien aufbrach. Die niederländische Exilregierung, die zum damaligen Zeitpunkt noch Kolonialmacht Indonesiens war, hatte Ivens im Oktober 1944 zum Filmkomissar ernannt, Helen van Dongen war seine Stellvertreterin.

Sein erstes Ziel war Australien, wo er damit begann, Ausrüstung und Team zusammenzustellen, und Pläne für das weitere Vorgehen zu schmieden. Bereits am 21. November 1945 legte Ivens seinen Posten wieder nieder, und wandte sich auf einer Pressekonferenz offen gegen die niederländische Regierung. Er war zu der Überzeugung gelangt, dass eine Entlassung Indonesiens in die Unabhängigkeit nicht geplant war, und konnte dies nicht mit seiner politischen Überzeugung vereinbaren. Die Möglichkeit, seinen Posten niederzulegen, gab ihm indes sein offizieller Auftrag, in dem ihm übertragen wurde *den Aufbau eines künftigen Indonesien darzustellen, in dem sowohl die Holländer als auch die Indonesier im Dienste des großen westlichen Ideals der Freiheit und der Demokratie auf der Basis vollständiger Gleichheit und gegenseitigem Respekt zusammenarbeiten können und müssen*. Dies war offensichtlich nicht möglich. Er schloss seine Erklärung mit dem Worten: [...] *für alle Völker der Welt gibt es einen Weg in die Freiheit. Der Dokumentarfilm muß den Fortschritt auf diesem Weg festhalten und fördern*. [Iven74, Seite 167–168]

Ivens blieb in Australien, und drehte einen Film über Indonesien, allerdings nicht im Sinne des niedergelegten Amtes. Vielmehr dokumentierte er in *Indonesia Calling* die Unterstützung der australischen Hafenarbeiter für den Widerstand in Indonesien. Der Film, übrigens der erste mit einem Kommentar in australischem Akzent, wurde nach Indonesien geschmuggelt, und zeigte den Menschen dort, dass sie nicht allein waren in ihrem Kampf für die Unabhängigkeit. Die Arbeiten an *Indonesia Calling* wurden durch die Tatsache erschwert, dass so gut wie kein

Geld zur Verfügung stand, mangelhafte Ausrüstung und ständige Störungen durch die Niederlande kamen hinzu. Dennoch wurde der Film ein Erfolg, und führte neben der indonesischen Unabhängigkeit auch zur Einziehung von Ivens' Reisepass.

Bis 1956, als er seinen Reisepass zurück erhielt, hielt er sich nach Abschluss der Arbeiten an *Indonesia Calling* in Osteuropa auf. Er hielt sich erst in Prag, später in Lodz auf, und drehte zahlreiche Filme über den Aufbau in Osteuropa nach dem Krieg, über die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaftsformen und die Friedensbewegung. Der letzte Film, von der beratenden Mitarbeit an einigen weiteren abgesehen, den Ivens vor 1956 drehte war *Song of the Rivers*, ein durch weltweite Kollaboration entstandener Kompilationsfilm. Von keinem anderen Film aus Ivens' Schaffen gibt es wohl derart viele Versionen (18 wurden produziert) und an keinem waren annähernd so viele Kameraleute beteiligt (in 32 Ländern wurde Material gedreht). Der Film erhielt 1954 den Friedenspreis auf dem Karlovy Film Festival, ebenso wie bereits zwei Jahre zuvor der Film *Freundschaft Siegt*.

Dennoch fühlte ich mich in den sozialistischen Ländern nicht ganz am richtigen Platz, obgleich ich immer über reichliche technische und finanzielle Mittel verfügen konnte. [...] Die sozialistischen Republiken hatten ihre Revolution schon durchgeführt. Meine eigentliche Pflicht lag irgendwo anders. [Iven74, Seite 172] Außerdem kommen Ivens in dieser Zeit Zweifel an dem in Osteuropa und der UdSSR eingeschlagenen Weg. Noch immer vom Sozialismus überzeugt, sieht er dessen Umsetzung besonders in der UdSSR in falsche Bahnen geraten: Gerade dieses Streben [nach der Schaffung eines neuen, sozialistischen Menschen] hatte nach meiner Beobachtung in den letzten Jahren in den sozialistischen Ländern nachgelassen, welche die grundlegenden Prinzipien des Marxismus-Leninismus revidiert hatten. [...] Warum hatte ich gewisse Dinge in der Politik der sozialistischen Länder nicht gesehen, hatte ich sie vielleicht unbewußt nicht sehen wollen? [...] China, ein sozialistisches Land, mit einer Bruderpartei an der Regierung, wurde [von der UdSSR] im Stich gelassen. [Iven74, Seite 174–175] Dies waren Gründe dafür, dass er sich nach der Rückgabe seines Reisepasses in Paris niederlässt. Damit beginnt eine Phase die geprägt ist von zahlreichen Reisen und einem beständigen Interesse an der Entwicklung in China. Einen Film über Osteuropa dagegen macht Ivens nie wieder.

2.7 Rund um die Welt

Bevor er sich jedoch China zuwendet, entsteht mit *La Seine a rencontré Paris* eine filmische Liebeserklärung an seine neue Heimat. Auch dies ein Film der Anerkennung findet, er gewinnt insgesamt drei Preise auf internationalen Filmfestivals. Es gibt jedoch auch Kritik, und wieder entzündet sie sich an Ivens' Rückgriff auf nachgestellte Szenen. Mehrere sind es, die im Film enthalten sind, einige hatte er einige Zeit zuvor beobachtet (das Fotoshooting an der Seine, den Angler am Ufer), eine war reine Fiktion (die aus dem Auto steigenden Anwälte).

Eine weitere Szene, an der sich oft Diskussionen entfachten, ist jedoch mit viel Geduld tatsächlich so aufgenommen worden, wie sie sich abspielte: Ein armer Mann, arbeitslos oder auf Wanderschaft, sitzt einsam – trotz spielender Kinder neben ihm – auf einer Bank und verzehrt eine karge Mahlzeit aus Brot und Wein. George Sadoul schreibt hierzu 1963 in einer Einleitung zu [Zalz63]: *Man muss das Kino und Ivens' Arbeit sehr schlecht kennen, um dies für eine gestellte Szene zu halten.*



Hätte Ivens bereits vor Ort synchronen Ton aufzeichnen können, wäre niemand auf die Idee gekommen, dieses kleine Stück *cinéma vérité* anzuzweifeln.

Im folgenden Jahr erhält Ivens eine Einladung nach China, er soll dort an der Filmakademie lehren. So kehrt er also zwanzig Jahre nach *The 400 Million* nach China zurück, in ein China, das sich stärker auf sich selbst besinnt. 1958 beginnt der Große Sprung nach vorn, Ivens sieht mit eigenen Augen die Folgen des beginnenden Rückzuges sowjetischer Experten und den Kampf der Chinesen gegen dessen Folgen. Dies markierte den Beginn der Entfremdung Chinas und der UdSSR – für Ivens eine bedeutende politische Erfahrung.

Das erste Ergebnis seiner Lehrtätigkeit ist der Film *Before Spring*, der in drei Episoden das Leben und vor allem die Arbeit der chinesischen Bevölkerung zeigt. Mit *600 Million With You* produziert Ivens in Peking, ebenfalls mit Hilfe chinesischer Kameraleute sowie der Central Newsreel and Documentary Studios, im gleichen Jahr eine filmische Solidaritätsbekundung mit dem Libanon, der vorübergehend die Stationierung amerikanisch-britischer Truppen erdulden musste.

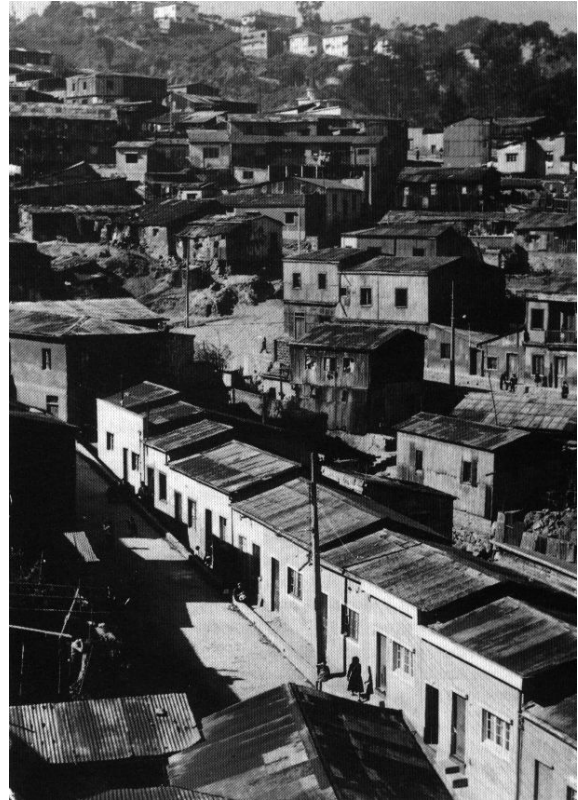
Ivens kehrte nach Europa zurück und realisierte in Italien für den staatlichen Erdgaskonzern ENI den Film *L'Italia non è un paese povero*, in dem die Gewinnung von Erdgas, und die Vorteile dieses Industriezweiges für die verarmten Teile des Landes gezeigt werden. Der Film wurde in einer geschnittenen Fassung (110 von 135 Minuten) unter dem von Ivens erzwungenen Titel *Fragmente eines Filmes von Joris Ivens* von RAI-TV ausgestrahlt. Ivens brachte heimlich eine Kopie der Originalfassung außer Landes, die 1979 in Modena erstmals gezeigt wurde.

Nach einem Aufenthalt in Mali, in dem er seinen einzigen afrikanischen Film produziert, geht Ivens für vier Jahre nach Südamerika. Auf Einladung des kubanischen Instituts für Filmkunst hielt er auch hier Vorlesungen und produzierte gemeinsam mit den Schülern Filme über das Leben und die Revolution in Kuba. Ivens war später froh, an einem Punkt höchster Alarm-

bereitschaft des kubanischen Volkes nach der Revolution dort gewesen zu sein, fand aber auch, dass es *eigentlich die Aufgabe der kubanischen Filmemacher selbst sei* [Iven74, Seite 176], einen großen Film über die Revolution in Kuba zu machen.

1962 folgt eine Einladung nach Chile, ebenfalls zu einer Lehrtätigkeit in deren Rahmen zwei Filme über Marc Chagall und die Stadt Valparaiso entstehen. Ivens dreht in Chile noch zwei weitere Filme, ehe er nach Europa zurückkehrt, darunter seinen ersten 16mm-Film *Le train de la victoire*, eine Dokumentation über den Wahlkampf Salvador Allendes, der später Präsident Chiles wird und 1973 während des Militärputsches getötet wird.

1964 wird auf dem Filmfestival in Mannheim eine Liste mit den besten Dokumentarfilmen vorgestellt, für deren Erstellung 81 Filmkritiker und -historiker aus 12 Ländern ihre Stimmen abgaben. Die ersten drei Plätze belegten Robert Flaherty, Joris Ivens und John Grierson. Ivens scheint auf dem Höhepunkt seiner Karriere, setzt seine Arbeit jedoch mit unverminderter Energie fort.



Im gleichen Jahr beginnt Ivens mit der Arbeit an *Pour le Mistral*, einem Film über den er vor der Entscheidung in wirklich umzusetzen, bereits einige Jahre nachgedacht hatte. Im Süden Frankreichs weht der Mistral, und Ivens wollte mit dem Wind nun etwas versuchen, was er Jahre zuvor mit Regen bereits getan hatte: ihn auf Film bannen und sichtbar machen. Dies klingt nicht nach einem Film für ein großes Publikum, und so war es schwierig, den Film zu planen und zu finanzieren. Die Arbeiten mussten abgebrochen werden, und wurden 1965 wieder aufgenommen; 1966 schließlich hatte der Film auf dem Filmfestival in Venedig seine Premiere: *Beim Mistral wußte man nie, wann er anfangen würde zu blasen, mit welcher Stärke, aus welcher Ecke, und wann er sich wieder legen würde* [Iven74, Seite 195]. Eine Besonderheit des Filmes ist die Methode, mit der die Geräusche des Windes aufgenommen wurden. Bereits 1963 testeten Ivens und der junge Komponist die von diesem erdachte Methode, die Windgeräusche mit speziell konstruierten Kisten "einzufangen".

Nach *Pour le Mistral* geht Ivens erstmals nach Vietnam. Vier Jahre nach Beginn des US-amerikanischen Eingreifens in den Vietnamkrieg begannen die USA mit einer Phase massiven Bombardements in Nordvietnam, ein Thema dessen Ivens sich in *Le ciel, la terre* annimmt. Der

Grund für seine Reise nach Vietnam ist wieder einmal eine Einladung, diesmal von vietnamesischen Filmern, die er auf verschiedenen Festivals kennengelernt hatte. Ivens ist überrascht von der primitiven Ausstattung, die den Vietnamesen im Filmbereich zur Verfügung steht, zugleich bewundert er ihr Improvisationstalent, mit dem sie die Beschränkungen überwinden.

Im Oktober 1965 sagt Ivens in einem Interview, der Film sei nach einem ähnlichen “Rezept” entstanden wie *Spanish Earth* und *The 400 Million*: Alle arbeiteten ohne Gage, alle Gewinne aus dem Film sollten den nordvietnamesischen Filmemachern zugute kommen. Darüber hinaus hatte Ivens in verschiedenen Fachzeitschriften dazu aufgerufen, den vietnamesischen Kollegen Filmmaterial, Bücher und ähnliches zu spenden.

Ebenfalls 1965 erhält Ivens von der Stadtverwaltung Rotterdams den Auftrag, einen Film über den Hafen der Stadt zu machen. Dies war für Ivens der erste Film, den er nach 1934 (*Nieuwe Gronden*) in den Niederlanden drehte, und war ein Zeichen dafür, das Ivens nach dem Eklat von Indonesien wieder akzeptiert wurde. Er dreht mit *Rotterdam-Europoort* eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm, er lässt den Fliegenden Holländer in die modernen Zeiten eintauchen - in einem “Froschmann-Kostüm, wie James Bond”. *Rotterdam-Europoort* ist auch der erste Ivens-Film, an dem Marceline Loridan mitarbeitete.

Im Frühling des Jahres 1967 geht Ivens erneut nach Vietnam, diesmal verbringt er vier Monate im Norden des Landes. Er filmt das Leben in Hanoi und in der Region der Demarkationslinie am 17. Breitengrad. Das Material über Hanoi sendet er nach Paris, es wird Teil des Filmes *Loin du Vietnam* von Chris Marker. Das Material über das Leben am 17. Breitengrad ergibt schließlich einen eigenen Film, *Le dix-septième parallèle*, in dem Ivens erstmal gemeinsam mit Marceline Loridan Regie führte. Ihrem Einfluss ist es zuzurechnen, dass der Film neue Wege in der Behandlung des Filmtones beschreitet: Der größte Teils des Filmes wird von vietnamesischem Originalton begleitet, und mit Untertiteln versehen. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu Ivens’ früheren politischen Filmen. Ivens verfolgte auch in der Bildsprache in diesem Film einen anderen Ansatz als in früheren Filmen. Er verzichtete bewusster als zuvor auf Überblendungen, dynamische Montage und “exotische” Bilder.

Der Film entstand, wie bereits viel früher *Misère au Borinage*, in enger Zusammenarbeit und durch die Akzeptanz des Teams seitens der vietnamesischen Bevölkerung. Das ganze Team lebte wie die Vietnamesen, unter den gleichen Bedingungen, in der gleichen Gefahrensituation. Dies macht für Ivens einen wichtigen der in einem Film gezeigten Wahrheit aus. *Authentizität ist nicht die Wahrheit, sondern nur ein Teil der Wahrheit. Was die Wahrheit garantiert, ist die Integrität des Regisseurs und*



das Vertrauen der Menschen in die Kamera und den Regisseur. [Delm79, Seite 65]⁴

Nach *Les peuple et ses fusils* und *Recontre avec le Président Ho Chi Minh* folgte ein Mammutprojekt. Obwohl bereits auf eine Länge von vier Stunden ausgelegt, entwickelt sich *Comment Yukong déplaca les montagnes* zu einem Werk von 12 Stunden Länge. Vier Jahre arbeiten Joris Ivens, Marceline Loridan und das Team an diesem Filmzyklus. Wie in *Le dix-septième parallèle* gibt es überwiegend keinen Kommentar, sondern die chinesischen Darsteller (die nicht als Schauspieler agieren, sondern deren Leben gefilmt wird) sprechen selbst. Dies war auch für die Chinesen selbst etwas Neues, "Stummfilm" mit Musik und Kommentar war dominierend, Synchronon weitgehend bedeutungslos. Das Material wurde in verschiedenen Phasen der Bearbeitung den chinesischen Arbeiter gezeigt, entwickelt, dann fertig geschnitten. Erst hielten sie den Film für langweilig, da er ja nur ihr eigenes Leben zeigte, oft waren sie nach einigen Tagen jedoch erstaunt über die Wirkung, die der Film nach einigem Nachdenken auch auf sie selbst zeigte.



Es folgen zwei weitere Filme über China, die das Leben einzelner Minoritäten in Sinkiang zeigen. In den folgenden Jahren, Ivens ist nun bereits über 80 Jahre alt, entstehen weitere Filme, die an politischer Kraft verlieren, und in denen Ivens häufig nur noch als Darsteller auftritt, teils indirekt. Sein letzter Film ist *Une histoire de vent*, ein Jahr später stirbt Ivens in Paris.



Mit diesem letzten Film versucht Ivens einen Rückblick auf sein bewegtes Leben, das Leben eines Mannes, der mit der Kamera in der Hand die Stürme der Zeit durchschritten hat, wie eine Einblendung zu Beginn von *Une histoire de vent* beschreibt. Der Film sollte der lyrischste Film meiner ganzen Laufbahn werden, ein phantastischer, epischer Film, der sowohl die Unermesslichkeit des Universums als auch die Ausmaße einer Zivilisation zeigen [...] wird.⁵ Ivens sagt weiter, er habe eine

Zeitlang den Poeten in sich unterdrückt, und nimmt mit *Une histoire de vent* Abschied vom revolutionären Film, wohl auch enttäuscht, dass sich viele seiner in den Umbruch in der UdSSR und in China gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen⁶.

⁴Eigene Übersetzung eines Zitats aus einem Interview mit Joris Ivens.

⁵[Sche01, Seite 112] zitiert hier aus dem Buch *Gevaarlik leven* von Hans Schoots.

⁶Dies trifft Ende der achtziger auch auf andere politisch links orientierte Filmemacher zu. Siehe auch [Sche01, Seite 108]

2.8 Zusammenfassung

Es zeigt sich, dass Ivens im Laufe seines Lebens einen Wandel erlebte, der sich sowohl in seiner filmischen Arbeitsweise, als auch in seiner politischen Überzeugung niederschlägt.

Mit den ersten eigenen Filmen orientiert er sich an der Avantgarde-Filmkunst der damaligen Zeit. Neben dem Filmen ist der Kampf für freie Filme und gegen Zensur bereits damals wichtig, vielleicht sogar wichtiger. In den Filmen selbst spielt Politik jedoch keine Rolle, das Finden einer eigenen Filmsprache und die Suche nach neuen visuellen Möglichkeiten dominieren deutlich. Zu dieser Zeit entspricht Ivens' Werk noch nicht dem Ruf des 'militanten' Dokumentarfilmers [Sche01, Seite 86], sondern haben lyrisch-poetische Qualitäten. Ivens lehnt eine Zweiteilung seiner Arbeit in Lyrik und Dokumentation allerdings ab: *Man sagt mir manchmal, daß ich zwei verschiedene Arten Filme mache: lyrische und politische. Ich protestiere gegen diese Wahnidee*⁷ [Iven74, Seite 180]

Die Bildsprache und Ästhetik, die Ivens in dieser Zeit entwickelt, wecken auch die Aufmerksamkeit der Industrie, welche bald an Ivens herantritt, und ihn mit der Produktion von Werbefilmen beauftragt. Es entstehen sehr gute Filme, einer Karriere in der Werbebranche steht wenig im Wege.

Dennoch entscheidet Ivens sich gegen diese Möglichkeit, und widmet sich weniger kommerziellen Projekten. Er geht in die UdSSR, und filmt den Aufbau nach der Revolution. Diesem Thema, der Revolution in all ihren Facetten, bleibt er im Film treu, und entwickelt auch hier eine eigene Bildsprache. Mit *Misère au Borinage* entsteht ein Film, der die Macht der Bilder nutzt, um dem Zuschauer jenseits von Ästhetik die harte Realität so eindringlich wie möglich zu vermitteln. Auch in späteren Filmen kommt dieser Ansatz zum Tragen, in *Le dix-septième parallèle* vermeidet Ivens es gar, Palmen aufzunehmen, um jegliche "schöne", "exotische" Assoziation beim (französischen) Publikum zu vermeiden.

Darüber hinaus nutzt Ivens die Möglichkeiten der Kombination von Dokumentar- und Spielfilm in einer bisher unbekannten Offenheit. Es geht ihm dabei nicht um die Täuschung des Publikums, er nutzt eher die Möglichkeiten der Spielszene, um Sachverhalte und Situationen eindringlicher und wirksamer auf Film bannen zu können. Auch das Einbinden von "echten" Dokumentaraufnahmen in solche Sequenzen findet Ivens legitim, wenn das Ziel eines Filmes die Rekonstruktion von Tatsachen ist.

Mit Filmen wie *Pour le Mistral* und *Une histoire de vent* geht Ivens wieder ungewöhnliche Wege, und knüpft entfernt an seine frühen abstrakten Arbeiten an. Auch der Ton stellt in diesen Filmen besondere Anforderungen an den Filmemacher, Ivens hat jedoch mit Marceline Lorian lange jemanden an seiner Seite, der ihn zu Neuem in Sachen Filmtönen ermutigt. So ist der überwiegend vietnamesische Kommentar in *Le dix-septième parallèle* nicht der einzige Fall,

⁷[Iven74] übersetzt das holländische "waanidee" mit "Trennung"

mit dem Ivens Neuland betritt und Grenzen überschreitet.

Politisch verändert sich Ivens ebenfalls stark. Als Sohn einer bürgerlichen Familie geboren, und nach dem Wirtschaftsstudium als Geschäftsführer des Familienbetriebes vorgesehen, passt die Beschäftigung mit der Avantgarde-Kunst zu Anfang noch ins Bild.

Nach dem Erfolg der ersten kommerziellen Werbefilme, die Ivens produziert, entscheidet er sich jedoch gegen einen weiteren Ausbau dieser Betätigung, und geht in die UdSSR, die zu diesem Zeitpunkt wohl für jeden kapitalistischen Zeitgenossen tabu war. Ivens jedoch hat bereits früher die Bedeutung des “Klassenkampfes” erkannt, die Arbeit an *Misère au Borinage* ist hier sicher eines der Schlüsselerlebnisse. Ivens bleibt dem Geist des Sozialismus treu, auch wenn er später den in der UdSSR eingeschlagenen und den Ländern des Warschauer Paktes aufgezwungenen Weg missbilligt.

Ivens selbst sieht seine Filme als *Sturmsignale* für einen Befreiungskampf, wie [Krei77] mehrfach ausführt. *Angesichts dieses Ziels* [der propagandistischen Wirkung] *weist Ivens Zweifel an seinen Methoden ab: “Wer zu viele Seiten berücksichtigt, ist ein schlechter Propagandist. Nur das Einfache wirkt.”* [Sche01, Seite 99] So stellt er sich mit dem Film *Spanish Earth* eindeutig an die Seite der Volksfrontbewegung und bezieht Stellung gegen Franco, woraufhin man diesem seine Parteilichkeit und die propagandistischen Züge vorwirft. Für Ivens ist die Annahme, jeder Dokumentarfilm sei objektiv jedoch falsch, und Propaganda ist für ihn nichts implizit Negatives.

3 Dokumentarist oder Ethnograph?

Zu Beginn wurde die Frage “George Henri Anton Ivens – politischer Dokumentarist oder ethnografischer Filmer?” als zentrale Frage dieser Arbeit definiert. Nach den vorangegangenen Abschnitten scheint eine Antwort auf diese Frage möglich.

Ethnographie als Werkzeug der Ethnologie dient der Aufzeichnung von “Kultur”. Lässt man die Frage “was ist Kultur” außer acht, bleibt die Aufgabe der Aufzeichnung. Diese Aufzeichnung geschieht idealerweise völlig objektiv. Wie zu Beginn deutlich wurde, ist diese absolute Objektivität nicht zu erreichen, da immer wenn Menschen filmen, aufschreiben, zuhören, etc. eine Einordnung an bekannten Maßstäben erfolgt. Diese Erkenntnis führte zu dem Ansatz, die Subjekte der Ethnographie in die Arbeit an der Aufzeichnung mit einzubeziehen.

Diesen Ansatz hat auch Joris Ivens oft verfolgt, aus eben diesen Beweggründen. Das Vertrauen der Gefilmten in das Team hinter der Kamera war für ihn Voraussetzung für die Wahrheitsfindung durch die Kamera. In Filmen wie *Le dix-septième parallèle* und *Comment Yukong déplaca les montagnes* wird diese Überzeugung besonders deutlich, da hier die Menschen auch zu Wort kommen, und kein (oder nur wenig) Kommentar vorhanden ist, der eine anders geprägte Meinung in die Aussage des Filmes “hineinsprechen” kann.

Trotzdem tragen natürlich alle Filme Ivens’ seine Handschrift, sind von seinen Überzeugungen geprägt. Dies beginnt mit der Auswahl der Themen, der Mitarbeiter und reicht bis zu Schnitt und Ton. Somit sind seine Filme, trotz des oft genutzten kollaborativen Produktionskonzeptes nicht objektiv. Und sie sind dies wohl in einem Maße, dass die allen Filmen (auch “echten” ethnographischen Filmen) implizite Subjektivität überschreitet.

Denn wenn Ivens selbst sein Filme als *Sturmsignale* bezeichnet, und den Film als Mittel zum Zweck in der politischen Auseinandersetzung betrachtet (*Die höchste Kunstform hat den größten Propagandawert*. [Sche01, Seite 93]), deutet dies darauf hin, dass Subjektivität gewollt ist. Auch das bewusste Auslassen von Informationen, um Assoziationen beim Publikum zu vermeiden, ist kaum mit dem wissenschaftlichen Anspruch an die aufzeichnende Aufgabe der Ethnographie zu vereinbaren.

Die Nutzung von Spielszenen in Ivens Filmen ist ebenso ein Bruch mit ethnographischen Grundsätzen. Allerdings wiegt dieser Bruch nicht so schwer, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn Ivens erfindet keine Szenen, sondern stellt nur tatsächliche Begebenheiten nach⁸. Dass dies keine Originalaufnahme ergibt, leuchtet ein. Wenn man Ivens jedoch Integrität zubilligt, kann man davon ausgehen, dass eine Originalaufnahme zumindest ähnlich gewesen wäre. Darüber hinaus handelte es sich bei Ivens’ Spielszenen stets um Ereignisse aus der jüngeren Vergangenheit. Das Verhalten Robert Flahertys, der den Einwohnern der Aran-Inseln den Robbenfang erst

⁸[Sche01, Seite 98] ist der Meinung, dass Ivens auch Ereignisse provoziert habe, etwa die kleine Demonstration in *Misere au Borinage*. Ich kann hierin keine Provokation erkennen, er bat die Arbeiter eindeutig um eine “Spielszene” für den Film.

wieder beibrachte, um sie anschliessend dabei zu filmen, ist damit nur schwer vergleichbar, auch wenn Flaherty ein Vorbild Joris Ivens' war⁹.

3.1 George Henri Anton Ivens – politischer Dokumentarist

Ich betrachte Joris Ivens als politischen Dokumentarfilmer, nicht als Ethnographen. Vor allem seine eigene Zielsetzung, seine Auffassung vom Film als politische Waffe, macht klar: an der objektiven Aufzeichnung war er nicht grundsätzlich interessiert. Vielmehr ging es ihm vordergründig um die Meinungsbildung zu Themen, die oftmals nur wenig oder verzerrt vermittelt wurden.

Da er eine Meinungsbildung im Sinne seiner Ideale erreichen wollte, musste er zwangsläufig subjektive Filme schaffen. So ergreifen seine Filme bei aller Wahrheitstreue doch immer Partei. Nach Ivens ist der Regisseur *als Künstler Schöpfer einer neuen Realität, welche das Denken der Zuschauer beeinflussen kann, und die Wahrheit seines Films vermag sie zu Handelnden zu machen. Keine Definition des Dokumentarfilme ist vollständig ohne diese 'subjektiven' Faktoren.* [Iven74, Seite 59]

⁹Ivens über *Nanook of the North* und *Moana*: *Sie zeigten das natürliche Leben in exotischen Ländern, und sie waren von Meisterhand gedreht.* [Iven74, Seite 16]

Anhang A Kurzbiografie

- 1898 George Henri Anton Ivens wird am 18. November in der Van Berchenstraat in Nijmegen geboren. Er ist der zweite Sohn von Cees Ivens und Dora Muskens
- 1911 Er dreht einen kindlich-naiven Film über Indianer und eine Farmerfamilie mit dem Titel *De Wigwam*
- 1917–19 Dienst bei der niederländischen Armee, kein Kriegseinsatz
- 1919–21 Studiert Wirtschaftswissenschaften am Higher Commercial College in Rotterdam, wird Präsident der Studierendenschaft
- 1921–24 Studiert Fotochemie in Berlin, Praktika in verschiedenen Fotolaboren und -fabriken
- 1924–33 Arbeit in der Amsterdamer Filiale des Fotohandels seines Vaters. Private Filme der Ivens-Familie in Sun- en Moonhous
- 1927 Mitbegründer der Filmliga, erste filmische Experimente
- 1928 sein Film *De Brug* macht Ivens zum Pionier niederländischer Filmkunst und erregt international Aufmerksamkeit
- 1928–31 produziert Form- und Bewegungsstudien wie *Regan* und den ersten künstlerischen Tonfilm der Niederlande *Philips Radio*
- 1932–34 dreht umstrittene Filme über die Zeit der großen Depression wie *Nieuwe Gronden* und *Misère au Borinage*, verlässt dann die Niederlande und geht nach Russland
- 1936–45 Ivens lässt sich in Nordamerika nieder und dreht antifaschistische Filme wie *Spanish Earth* in Spanien (gemeinsam mit Ernest Hemingway) und *The 400 Million* in China. Mitwirkung an Filmen im Krieg gegen Japan und Deutschland in den USA und Kanada (u.a. für das US-Verteidigungsministerium).
- 1941 er lehrt an der University of California die Prinzipien des Dokumentarfilms.
- 1944 Im Oktober ernennt die niederländische Regierung Ivens zum Film-Kommissar für die ostindischen Kolonien.
- 1945 Am 21. November legt Ivens seinen Posten als Film-Kommissar für die niederländische Regierung aus Solidarität mit den Unabhängigkeitsbestrebungen der Indonesischen Republik nieder.
- 1946 Ivens dreht *Indonesia Calling*, in der Folge wird sein Reisepass von der niederländischen Regierung eingezogen.
- 1947–57 Ivens lässt sich nach der Einziehung seines Reisepasses gezwungenermaßen in Osteuropa nieder und dreht Filme für Gewerkschaften (u.a. *Das Lied der Ströme* mit Brecht, Sjostakovic und anderen).

- 1950 Ivens lehrt an der Filmschule in Lodz und heiratet.
- 1955 Verleihung des Weltfriedenspreises
- 1956 Ivens Rechte als niederländischer Staatsbürger werden wieder hergestellt – zehn Jahre nach Indonesia Calling.
- 1957 Ivens lässt sich in Paris nieder. Verleihung der Goldenen Palme in Cannes und des Golden Gate Award in San Francisco für *La Seine a rencontré Paris*
- 1957–65 filmt in Frankreich, China, Italien, Kuba, Mali und Chile den Wiederaufbau und die Landkultivierung, dreht jedoch auch lyrische Filme wie ...*A Valparaiso* und *Pour le Mistral*.
- 1961 Ivens wird nach Kuba eingeladen, um am Cuban Institute of Cinema Art Vorlesungen zu halten, und mit den Studenten Filme zu machen. 1962 folgt eine Einladung nach Chile. Am Experimental Cinema Institute der Universität von Santiago lehrt und arbeitet Ivens bis 1964.
- 1964 erster offizieller Empfang in Amsterdam als Beginn einer vorsichtigen Annäherung an das entfremdete Vaterland
- 1967 Verleihung des internationalen Lenin-Preises für Wissenschaft und Kultur in Moskau
- 1969 Minister Klomp beauftragt Ivens damit, einen Film über die Niederlande zu produzieren
- 1965–70 Ivens widmet sich der Befreiung Vietnams und produziert verschiedene Filme gegen den US-Aggressionskrieg
- 1971–77 *Comment Yukong déplaca les montagnes*, großes Filmprojekt über die Kulturrevolution in China; wird in zahlreichen Länder gezeigt und vom Museum of Modern Art in New York gekauft
- 1978 Verleihung der Ehrendoktorwürde des Royal College of Art in London
- 1980–88 Großes Filmprojekt über die Geschichte von Florenz (nicht realisiert). Filmt in China *Une Histoire de Vent*
- 1984 Ivens wird Mitglied der "Legion d'Honneur", Auszeichnung durch Francois Mitterand
- 1985 Verleihung des niederländischen Filmpreises "Goldenes Kalb". Ivens wird Grand Officer von Italien. Verleihung der Goldmedaille "Für Verdienste um die schönen Künste" durch den spanischen König Juan Carlos
- 1987 Verleihung des Che Guevarra Preises in Kuba
- 1988 Verleihung des Goldenen Löwen auf dem Filmfestival in Venedig für sein Lebenswerk; Verleihung der Ehrenbürgerwürde in Nijmegen
- 1989 Ivens wird in den Niederlanden zum Ritter geschlagen. Er stirbt am 28. Juni in Paris. Marceline Loridan wird für Ivens Lebenswerk und insbesondere ihren gemeinsamen Film *Une Histoire de vent* der Felix verliehen.

Anhang B Filmografie

Diese Filmographie versucht, möglichst vollständig zu sein. Sie entstand auf Basis der Filmografien aus [imd], [Krei77], [Delm79], [Iven74] sowie weiteren Quellen.

Teils finden sich in der Literatur widersprüchliche Angaben, vor allem zu den Jahreszahlen. Darüber hinaus ist es manchmal schwierig, die tatsächliche Beteiligung Ivens an dem Film nur aus den schriftlichen Quellen zu ermitteln.

1910

De Wigwam oder **Brandende Straal**/The Wigwam oder Shining Ray

Niederlande, 1911. Regie. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 7 Min.

Ein Film über Indianer und Cowboys. Die Darsteller sind alle aus der Familie Ivens.

1920

Zeedijk-Filmstudie/Filmstudy-Zeedijk

Niederlande, 1927. Kamera. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 10 Min.

In einer Bar im Amsterdamer Zeedijk-Viertel gefilmte Studie. Ivens hat das Material nie geschnitten, keine Kopie erhalten.

Etudes des mouvements/Studies in Movement

Frankreich, 1928. Kamera, Regie, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 7 Min.

In Paris aufgenommene Bewegungsstudie.

De Brug/The Bridge

Niederlande, 1928. Kamera, Regie, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 11 Min.

Bewegungsstudie an einer Eisenbahnhebebrücke über die Maas in Rotterdam. Premiere am 5. Mai 1928, Amsterdam Filmliga. Dieser Film machte Ivens europaweit als Avantgarde-Filmer bekannt.

Branding/Breakers

Niederlande, 1929. Kamera, Regie, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 35 Min.

Premiere am 9. Februar 1929, Amsterdam Filmliga. Der Film erzählt die Geschichte eines Seemanns, der durch die Arbeitslosigkeit seine Verlobte an den Pfandleiher verliert, der ihm schon den Großteil seiner materiellen Besitztümer abnahm. Der Film wurde bei Vorführungen mit Musik von Max Vredenburg begleitet.

Regen/Rain

Niederlande, 1929. Kamera, Regie, Buch, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 12 Min.

Eine Studie über den Regen in Amsterdam. Helen van Dongen erstellte 1932 eine Version mit Musik von Lou Lichtveld.

Ik-Film/I Film

Niederlande, 1929. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 10 Min.

Nicht fertiggestelltes Experiment zur subjektiven Kamera. Die Kamera sollte die Stelle des menschlichen Auges einnehmen und wurde hierzu auf eine Art Plattform montiert.

Schaatsenrijden/Skating

Niederlande, 1929. Kamera. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 8 Min.

Experiment zur subjektiven Kamera. Ivens filmte seine Füße, während er Schlittschuh lief.

Wij Bouwen/We are building

Niederlande, 1929. Kamera, Regie, Buch, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 110 Min.

Die erste Auftragsarbeit Ivens, produziert von der Niederländischen Bauarbeitergewerkschaft (ANB). Der Film sollte neue Mitglieder werben, und wurde zum 25jährigen Jubiläum hergestellt. Mit während der Produktion gesammeltem Material entstehen die folgenden fünf Filme.

Heien/Pile Driving

Niederlande, 1929. Stummfilm, schwarz/weiß, 10 Min.

Es geht um das Einrammen von Pfählen in den feuchten Baugrund von Amsterdam.

Nieuwe Architectuur/New Architecture

Niederlande, 1929. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 5 Min.

Ein Film der die moderne niederländische Architektur zeigte – ebenso für die Architekten in der Filmliga, wie für die Gewerkschaftler.

Caissonbouw Rotterdam

Niederlande, 1929. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 6 Min.

Keine Kopie erhalten.

Zuid Limburg/South Limburg

Niederlande, 1929. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 6 Min.

Keine Kopie erhalten.

Jeugddag/Day of Youth

Niederlande, 1929. Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 35 Min.

Nur wenige Sequenzen sind erhalten.

NVV Congress

Niederlande, 1929. Kamera, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 30 Min.

Eine Dokumentation über den Kongress des niederländischen Gewerkschaftsbundes (NVV). Keine Kopie erhalten.

Arm Drenthe

Niederlande, 1929. Kamera. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 15 Min.

Dokumentation über das Arbeiterleben in Drenthe, produziert von der VVVC (Vereniging Voor Volks Cultuur). Premiere am 1. März 1929 in Amsterdam. Keine Kopie erhalten.

1930

De Tribune Film; Breken en Bouwen

Niederlande, 1930. Kamera, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 20 Min.

Werbefilm für Tribune, die Tageszeitung der Niederländischen Kommunistischen Partei. Premiere am 26. November 1930 in Amsterdam. Keine Kopie erhalten.

Film Notities uit de Sovjet-Unie/News from the Sovjiet Union

Niederlande, 1930. Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 20 Min.

Filmjournal der VVVC, an deren Schnitt Ivens mitwirkte. Premiere am 16.11.1930 in Amsterdam.

Demonstratie van Proletarische Solidariteit/Demonstration of Proletarian Solidarity

Niederlande, 1930. Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 20 Min.

Filmjournal der VVVC, an deren Schnitt Ivens mitwirkte.

Zuiderzee

Niederlande, 1930. Regie, Buch, Kamera, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 45 Min.

Ein Film über die Landgewinnung durch Trockenlegung der Zuiderzee. Von diesem Film gibt es mehrere Versionen, bis 1933 filmte Ivens Material. [imd] datiert den Film auf 1933. Eine finale Version (Nieuwe Gronden) stammt aus dem Jahr 1934.

Philips-Radio/Symphonie Industrielle

Niederlande, 1931. Regie, Buch, Kamera, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 36 Min.

Eine Auftragsarbeit über die Arbeit in der Phillips-Fabrik in Eindhoven. Ivens hatte vor, einen Film über die Arbeiter zu machen, unter dem Druck der Auftraggeber entstand ein vor allem auf visuelle Effekte ausgerichteter Film. Helen van Dongen war am Schnitt beteiligt.

Creosoot/Creosote

Niederlande, 1931. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 80 Min.

Ein Werbefilm für Kreosot, ein Nebenprodukt der Stahlerzeugung, welches zur Holzimprägnierung genutzt wurde. Auftraggeber war das Internationale Komite der Kreosothersteller. Die UFA-Kulturabteilung in Berlin steuerte Animationen bei.

Pesn o Gerojach/Komsomol/Song of Heroes/Youth Speaks

UdSSR, 1932. Regie, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 50 Min.

Der erste Film in dem Ivens die Geschichte einer Person nutzt, um die Erzählung voranzutreiben. Der Film behandelt den Bau von Hochöfen in Magnitogorsk im Ural. Seine Premiere hatte der Film im Oktober 1932 in Moskau, zur Feier der Vollendung des ersten Fünfjahresplans.

Misère au Borinage/Borinage

Belgien, 1933. Kamera, Regie, Buch, Schnitt. Stummfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 34 Min.

Ein Film über die Lage im Bergbaugebiet Borinage nach dem missglückten Streik von 1932. Premiere am 6. März 1934 in Brüssel. 1934 entstand eine russische Fassung, 1960 wurde von Henri Storck eine Tonfilm-Fassung produziert.

Nieuwe gronden/New Earth

Niederlande, 1934. Kamera, Regie, Buch, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm.

Finale Version von Zuiderzee, enthält weiteres Material, u.A. aus *Wij Bouwen*.

Borjets/Die Kämpfer

UdSSR, 1936. Buch.

Ivens steuerte zu einem ersten Entwurf für diesen Film Gustav von Wagenheims über den Reichstagsbrand von 1933 bei.

Spanish Earth

USA, 1937. Kamera, Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 52 Min.

Ein dokumentarischer Film, der Solidarität für den Freiheitskampf des spanischen Volkes wecken sollte. Wie in Komsomol war auch hier eine Person mit dem Handlungsfaden verknüpft. Der Kommentar wurde von Ernest Hemingway geschrieben und gesprochen. Premiere in Hollywood am 19. Juli 1937. In Spanien wurde der Film erst 1977, 40 Jahre später, gezeigt.

The 400 Million

China, 1938. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 53 Min.

Der Film schildert die damaligen Zustände in China: den Konflikt zwischen Kommunisten und Kuo-min-tang ebenso, wie den gemeinsamen Kampf gegen die japanische Invasion. [imd] datiert den Film auf 1939, wohl nach der Premiere am 7. März 1939 in New York.

1940

Power and the Land

USA, 1939–1940. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 33 Min.

Ein Film über die Segnungen der Flachlandelektrifizierung in den USA. Er wurde noch jahrelang vom Agrarministerium für Informationszwecke genutzt.

New Frontiers

USA, 1940. Regie, Buch.

Behandelt die sozialen und wirtschaftlichen Probleme der USA. Die Fertigstellung des Films wird durch den Ausbruch des zweiten Weltkriegs verhindert.

Our Russian Front

USA, 1942. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 38 Min.

Mit von verschiedenen Kameralenten gefilmten Material schufen Ivens und Lewis Milestone unter der Leitung von Helen van Dongen einen filmischen Aufruf zur Solidarität mit der UdSSR im Kampf gegen Hitler-Deutschland.

Oil for Aladdin's Lamp

Kanada, 1942. Regie.

Dieser Film wird von Ivens nicht als einer seiner eigenen Filme gesehen. Er diente Ivens dazu, Geld für die Rückzahlung von Schulden zu verdienen, und entstand als Werbefilm für Shell Oil. Ivens hatte keinen Einfluß auf Schnitt oder Kommentar.

Action Stations

Kanada, 1943. Regie, Buch, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 50 Min.

Es wird das Leben auf einem Begleitschiff für Transporte im 2. Weltkrieg gezeigt. Gefilmt an Bord der Korvette Corvette Port Arthur ([\[imdb\]](#) listet den Film auch unter dem Titel Corvette Port Arthur). Der Film wurde vom National Film Board of Canada produziert, dessen Direktor John Grierson seit 1939 war.

Know Your Enemy, Japan

USA, 1943.

Der Film, Teil der Reihe Why We Fight, enthält Material aus Ivens The Spanish Earth, The 400 Million sowie aus weiteren Filmen. Nachdem die Regierung der USA erklärt hatte, gegen Japan nicht wegen Kriegsverbrechen vorzugehen, weigerte sich Ivens, weiter an dem Film zu arbeiten. Die dennoch fertiggestellte Fassung wird von Ivens abgelehnt.

Woman of the Sea

1944. Buch.

Zusammen mit dem französischen Autor Vladimir Pozner arbeitete Ivens an einem Konzept zu diesem Film. Greta Garbo, für die Hauptrolle vorgesehen, sagte auf Empfehlung der schwedischen Regierung eine Mitarbeit ab, um im Falle eines Sieges der deutschen Truppen im 2. Weltkrieg nicht unter Druck zu geraten.

The Story of G.I. Joe

USA, 1945. Buch.

Die dokumentarischen Teile des Films von William Wellman entstanden mit Hilfe von Ivens, der am Drehbuch dieses Films über einen einfachen Soldaten beteiligt war.

Indonesia Calling

Australien, 1946. Regie, Buch, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 22 Min.

Der Film zeigt die Solidarität australischer Hafenarbeiter mit ihren indonesischen Kollegen im Kampf für die Unabhängigkeit Indonesiens von den Niederlanden. Premiere in Sidney im September 1946. Eine 16mm-Kopie wurde nach Indonesien geschmuggelt, und zeigte den Menschen dort, wie die Dinge ausserhalb wirklich standen.

Pierwsze lata/The First Years

Tschechoslowakei, Bulgarien, Polen, 1947. Kamera, Regie, Schnitt.

Der Film zeigt den Wiederaufbau in diesen Ländern nach dem 2. Weltkrieg. Eine in Jugoslawien gedrehte Episode wurde aufgrund politischer Differenzen mit der UdSSR nicht in den Film aufgenommen.

1950**Pokoj Zwyciezy Swiat/Peace will Win**

Polen, 1951. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 90 Min.

Ein Film über das Treffen des Weltfriedensrates in Warschau. Der Kongress sollte in Sheffield stattfinden, die britische Regierung verweigerte jedoch einigen Teilnehmern (u.a. Pablo Picasso) die Einreise.

Freundschaft siegt/Friendship Triumphs/Naprozod mloziezy swiata

DDR, UdSSR, 1952. Regie. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 95 Min.

Eine Chronik der Internationalen Jugendkoferenz von 1951 in Berlin. 12 deutsche und 12 russische Kameralleute waren beteiligt. Der Film gewann 1952 den Friedenspreis des Karlovy Vary Filmfestivals.

Wyscig Pokoju Warszawa—Berlin—Praga/Peace Tour 1952/Friedensfahrt 1952

DDR, Polen, 1952. Regie, Buch. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 44 Min.

Eine Dokumentation des jährlichen Amateurradrennens Warschau—Berlin—Prag.

Das Lied der Ströme/Song of the Rivers

DDR, 1954. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 90 Min.

Ein Kompilationsfilm über die internationale Arbeiterbewegung, der Material aus 32 Ländern sowie Borinage und Nieuwe Gronden vereint. 18 Versionen des Films wurden hergestellt, und etwa 250 Millionen Menschen haben ihn gesehen. Der Titel bezieht sich auf die 6 großen Flüsse der Kontinente sowie den großen Strom der Arbeiter. Der Film gewann 1954 einen Preis "für den Kampf für ein besseres Leben" auf dem Karlovy Vary Filmfestival, sowie den Internationalen Friedenspreis des Weltfriedensrates. Die französische Fassung durfte in Frankreich nicht kommerziell vertrieben werden.

Mein Kind/My Child

DDR, 1955. Künstlerische Beratung. 20 Min.

Dokumentarfilm über das Leid der Mütter weltweit, die ihre Kinder zu Friedfertigkeit erziehen, um sie schließlich doch dem Krieg überlassen zu müssen.

Die Windrose/A Rosa-dos-Ventos/Rose of the Winds

Brasilien, UdSSR, Frankreich, Italien, China, 1956. Künstlerische Beratung.

Ein Episodenfilm, der das Leben der Frauen in den dortigen Gesellschaften zeigt.

Les Aventures de Till L'Espiègle

DDR, Frankreich, 1956. Künstlerische Beratung.

Verfilmung des Romans von Charles de Coster. Erschien 1956 in der BRD als Till Eulenspiegel, der lachende Rebell, und 1957 in der DDR als Die Abenteuer des Till Ulenspiegel.

La Seine a rencontré Paris/The Seine Meets Paris

Frankreich, 1957. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 32 Min.

Ein Porträt der Pariser Einwohner. Ivens stellte einige zuvor beobachtete Szenen für den Film nach. Der Film gewann zahlreiche Preise, u.a. 1958 als Best Documentary in Cannes und San Francisco, sowie in 1959 in Oberhausen.

Before Spring/Lettres de Chine

China, 1958. Regie, Buch, Schnitt. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 38 Min.

Der Film über das Leben in verschiedenen Regionen Chinas im Frühling entstand im Rahmen eines Lehrauftrages für Dokumentarfilm an der Filmakademie zusammen mit Studenten. Ein weiteres Ziel war der Test von Farbfilmmaterial unter verschiedenen klimatischen Bedingungen.

600 Million With You

China, 1958. Regie, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 12 Min.

Eine kurze Dokumentation über die chinesische Demonstration gegen den Einmarsch Großbritanniens im Libanon.

L'Italia non è un paese povero/Italy is not a Poor Country

Italien, 1959. Regie, Buch, Schnitt. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 135 Min.

Der aus drei Teilen bestehende Film behandelt die Lebenssituation im Süden Italiens. Die auf RAI ausgestrahlte Fassung war auf 110 Minuten gekürzt, Ivens schaffte heimlich eine vollständige Kopie ausser Landes, welche 1979 in Modena ihre Premiere hatte.

1. Fuochi della Val Padana (Fire in the Po Valley)
2. Due città (Two Cities) und La storia di due alberi (The Story of the Two Trees)
3. Appuntamento a Gela (An Appointment in Gela)

1960**Demain à Nanguila**

Mali, 1960. Regie. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 50 Min.

Der einzige Film den Ivens in Afrika realisierte, erzählt die Geschichte eines jungen Mannes (Sidibe Moussa, wie alle Darsteller ein Einheimischer), der an der Bewässerung seines Landes mitwirkt, um den Aufbau nach Ende der Kolonialzeit voranzutreiben. Premiere des Films war in Paris.

Carnet de viaje/Travel Notebook

Kuba, 1961. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 34 Min.

Ein episodenhafter, impressionistischer Film über das Leben in Kuba zwei Jahre nach dem Sturz Batistas. Der Film war Charlie Chaplin gewidmet, nach dem der erste kubanische Filmclub benannt war, der nach der Revolution gegründet wurde. Eine Kopie wurde zu Chaplin in die Schweiz geschickt. Premiere in Paris.

Pueblo armado/An Armed People

Kuba, 1961. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 35 Min.

Der Film zeigt die Zeit der Wachsamkeit in Kuba, in der das Volk sich gegen von den USA gestützte Invasionsversuche zur Wehr setzte. Die Gefangennahme einer Gruppe von Konterrevolutionären nimmt den größten Teil des Films ein. In Frankreich durfte der Film nicht kommerziell vertrieben werden, Premiere war jedoch in Paris.

Marc Chagall

Frankreich, 1962. Schnitt. Farbe, 90 Min.

Nach vier Jahren Arbeit wurde dieser Film über den Maler Marc Chagall fertiggestellt. Regisseur war Henri Langlois.

...A Valparaiso

Chile, Frankreich, 1962. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß und Farbe, 35 mm, 37 Min.

Ein Porträt – erst schwarz/weiß, später farbig – der auf 42 Hügeln erbauten Stadt, die Geschichte, Gegenwart und Zukunft verbindet. Der Hafen hat an Bedeutung verloren, doch die Menschen in der verarmten Stadt haben noch Hoffnung. Premiere im Juni 1963 in Paris, 1964 Verleihung des Fipresci-Preises auf dem Filmfestival in Oberhausen.

Le petit chapiteau

Chile, Frankreich, 1963. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 6 Min.

Mit übrig gebliebenen Material aus *...A Valparaiso* und Material des Zirkus von Valparaiso schuf Ivens diesen Kurzfilm über den Zirkus der Stadt. Der Film richtet sich besonders an jüngere Zuschauer; der Kommentar ist ein Gedicht von Jacques Prévert.

Le Train de la victoire

Chile, 1964. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 16 mm, 9 Min.

Ivens erster 16-Millimeter-Film ist eine Dokumentation des Wahlkampfes von Salvador Allende. Allende war später Präsident Chiles und wurde während des Putsches von 1973 getötet.

Pour le Mistral

Frankreich, 1965. Regie, Buch. Tonfilm, schwarz/weiß und Farbe, 35 mm CinemaScope, 30 Min.

Ein Film über den Wind im Süden Frankreichs. 1964 begonnen, konnte er erst im Frühjahr 1965 fertiggestellt werden. Premiere 1966 auf dem Filmfestival in Venedig.

Jongens, jongens wat een meid

Niederlande, 1965. Darsteller. Tonfilm, Farbe, 16 mm, 25 Min.

Produziert von Wim Verstappen.

Le Ciel, la terre/The Threatening Sky

Vietnam, Frankreich, 1965. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 30 Min.

1965 begannen die USA mit dem Bombardement Nordvietnams, welches einen großen Teil des Films einnimmt. Ivens bestreben war es jedoch "ganz Vietnam" zu zeigen.

Rotterdam-Europoort/Rotterdam Europort

Niederlande, 1966. Regie. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 20 Min.

Im Auftrag der Stadt Rotterdam entstand dieser Film über den zweitwichtigsten Hafen der Welt. Ivens wandelte die Geschichte des Fliegenden Holländers ab, inszenierte sie in einer modernen Fassung, und kreierte eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm.

Loin du Vietnam/Far from Vietnam

Frankreich, 1967. Kamera. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 115 Min.

Ein Gemeinschaftswerk zahlreicher Filmher, initiiert und koordiniert von Chris Marker. Auch von Ivens gedrehtes Material ist enthalten. Der Film ist eine Geste der Solidarität mit dem vietnamesischen Volk im Kampf gegen die USA.

Le dix-septième parallèle/The 17th Parallel

Vietnam, Frankreich, 1967. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 113 Min.

Der Kommentar ist zum größten Teil vietnameisch, mit Untertiteln, im Gegensatz zu Ivens bisherigen politischen Filmen. Ivens lebte zwei Monate in Vietnam, und zeigt in diesem Film das tägliche Leben mit den Gefahren und Hoffnungen seiner Zeit. Premiere in Paris im März 1968. [imd] datiert den Film auf 1968.

Le peuple et ses fusils/The people and their Guns

Laos, Frankreich, 1968–69. Regie. Tonfilm, schwarz/weiß, 35 mm, 97 Min.

Der Film zeigt das Leben in einem befreiten Teil Laos. Zurück in Frankreich Ivens und Marceline Loridan baten einige der Mitwirkenden an den Priser Protesten im Mai 1968 um Mitarbeit an dem Film, der schließlich in einem Kollektiv fertiggestellt wurde. Premiere am 11. Februar 1970 in Paris.

1. Die Volksarmee bewaffnet das Volk
2. Wer hat den Befehl über die Gewehre?
3. Das Volk kann alles
4. Ohne Gewehre wäre das Volk machtlos

Recontre avec le Président Ho Chi Minh/Meeting with President Ho Chi Minh

Vietnam, Frankreich, 1969. Regie. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 8 Min.

Der Film zeigt ein Gespräch zwischen Ho Chi Minh, dem Premierminister Nordvietnams, Pham Van Dong, und Aktivisten aus Nord- und Südvietnam. Der Schnitt lässt den Film wirken, als bestehe er aus nur einer Einstellung. Premiere am 11. März 1970, zusammen mit *Le peuple et ses fusils*.

1970**Monsieur John Grierson**

Großbritannien, 1973. Darsteller (spielt sich selbst). 56 Min.

Dokumentation über John Grierson (*Drifters*, Gründer des National Film Board of Canada), in dem auch Freunde und Mitarbeiter Griersons (darunter auch Joris Ivens) zu Wort kommen.

Comment Yukong déplaca les montagnes/How Yukong Moved the Mountains

China, 1971–75. Regie. Tonfilm, Farbe, 16 mm, 12 Std.

Der Film, anfänglich auf vier Stunden Länge ausgelegt, entwickelte sich zu einem Monumentalwerk über das alltägliche Leben im China nach der Revolution. Premiere des aus zwölf Teilen bestehenden Zyklus war am 10. März 1976 in Paris.

1. Autour de petrole: Taking/The Oilfields: Ta Ching (84 Min.)
2. La Pharmacie No. 3: Shanghai/The Pharmacy: Shanghai (79 Min.)
3. L'usine de generateurs/The Generator Factory (131 Min.)
4. Une femme, une famille/A Woman, A Family (110 Min.)
5. Le village des pecheurs/The Fishing Village (104 Min.)
6. Une caserne/An Army Camp (56 Min.)
7. Impressions d'une ville : Changai/Impressions of a City: Shanghai (60 Min.)
8. Histoire d'un ballon : le lycée nr. 31 à Pékin/The Football Incident (19 Min.)
9. Le professeur Tsien/Professor Tsien (12 Min.)
10. Une repetition a l'opera de Pekin/Rehearsal at the Peking Opera (30 Min.)
11. Entrainement au cirque de Pekin/Training at the Peking Circus (18 Min.)
12. Les artisans/Traditional Handicrafts (15 Min.)

Les Kazaks — minorité nationale — Sinkiang/The Kazakhs — National Minority, Xinjiang
China, Frankreich, 1973–77. Regie. Tonfilm, Farbe, 16 mm, 50 Min.

Les Ouigours — minorité nationale — Sinkiang/The Uigurs — National Minority, Xinjiang
China, Frankreich, 1973–77. Regie. Tonfilm, Farbe, 16 mm, 35 Min.

À chacun son Borinage - Images d'Henri Storck

1978. Darsteller (spielt sich selbst).

Commemoration à Paris de la mort de Mao Ze Dong

Frankreich, 1979. Tonfilm, Farbe.

Für das chinesische Fernsehen hergestellter Beitrag.

1980

Cinematica

Niederlande, 1980. Regie. Tonfilm, Farbe, 16 mm, 80 Min.

Der Film entstand anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Jean Rouch am 30. Mai 1980 an der Universität von Leyden. Joris Ivens und Henri Storck erinnern sich an das Jahr 1929, in dem sie *Branding* bzw. *Images d'Ostende* schufen. Der Film zeigt Sequenzen aus beiden Filmen, sowie einen Ausschnitt aus dem Film *Cimetière dans la falaise* von Jean Rouch.

Conversations with Willard van Dyke

1981. Darsteller (spielt sich selbst). Tonfilm, schwarz/weiß und Farbe, 16 mm, 58 Min.

Der Film porträtiert den Dokumentarfotografen Willard van Dyke, und enthält Konversationen mit Kollegen, darunter auch Joris Ivens. Der Film behandelt auch das Dilemma, in dem man steckt, wenn man seinen Lebensunterhalt verdienen muß, dabei aber seinen sozialen und ethischen Prinzipien treu bleiben will.

Havre

Frankreich, 1986. Darsteller. Tonfilm, Farbe, 35 mm, 90 Min.

Im schwachen Lichtschein des Hafens hält die noch sehr junge Lili ihren Geliebten in den Armen, den sie soeben verlor. Er entwickelte Videospiele für ein japanisches Unternehmen. Ein Jugendlicher nimmt es nun auf sich, das Unvollendete zu Ende zu bringen.

***Une histoire de vent*/A Tale of the Wind/Eine Geschichte über den Wind**

China, 1988. Regie, Buch, Darsteller. Tonfilm, Farbe, 35mm, 80 Min.

In China filmen Ivens und Marceline Loridan den Wind als Metapher für die kontinuierlichen Veränderungen in Kultur und Gesellschaft. Der Film ist ein Rückblick auf Ivens Leben und die Veränderungen in der Welt. Der Film hatte 1988 auf dem Filmfestival in Venedig Premiere, auf dem Ivens der Goldene Löwe für sein Lebenswerk verliehen wurde.

Geneigt gesetzte Titel deuten auf Filme hin, die Ivens entweder ablehnte (weil die Produktion nicht nach seinen Vorstellungen oder Zielen ablief), oder die nicht von ihm selbst stammen (an deren Produktion er nur mittelbar beteiligt war). Weitere Details, insbesondere zu Mitwirkenden an den Filmen, enthalten [Delm79], [Iven74], [BaRu01] und [efj].

Literaturverzeichnis

- [Acht76] ACHTENBERG, B.: Helen van Dongen: An Interview. In: *Film Quarterly*, (1976) Winter 1976, S. 46–57
- [BaRu01] **BARBIAN, J.-P.; RUŽIČKA, W. (Hrsg.)** : *Poesie und Politik: Der Dokumentarfilmer Joris Ivens (1898-1989)*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001
- [bro00] *Der Brockhaus in einem Band*. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2000
- [Delm79] DELMAR, R.: *Joris Ivens. 50 years of film-making*. London: Educational Advisory Service, British Film Institute, 1979
- [efj] *European Foundation Joris Ivens*. – <http://www.ivals.nl/>
- [Hog⁺79] HOGENKAMP, B.; LUIJCKX, J.; KLAUE, W.; STEINHART, P.: *Joris Ivens und Henri Storck*. In: **RUF, W. (Hrsg.)** : *Möglichkeiten des Dokumentarfilms*. Oberhausen: Westdeutsche Kurzfilmtage, 1979. – Herausgegeben anlässlich der Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen in einer Auflage von 1200 Stück., S. 31–57
- [imd] *Joris Ivens Filmographies*. – Internet Movie Database, <http://us.imdb.com/Name?Ivens,+Joris>
- [Iven74] IVENS, J.: *Die Kamera und ich*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1974
- [Krei77] KREIMEIER, K.: *Joris Ivens. Ein Filmemacher an den Fronten der Weltrevolution*. Berlin: Oberbaum Verlag für Literatur und Politik, 1977
- [mrc] *Media Resources Center, UC Berkeley*. – <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/>
- [Paul] PAULI, J.: *Einführung in die Ethnologie WS 2001/02*. – <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/voelkerkunde/prosem/seminar3.htm>
- [Ruby96] RUBY, J.: Visual Anthropology. In: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, (1996) 4, S. 1345–1351. – auch verfügbar unter <http://www.temple.edu/anthro/ruby/cultanthro.html>
- [Sche01] SCHERER, C.: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001

-
- [Uitt] UITTENBOGAARD, R.: *Joris Ivens*. – <http://www.helsinki.fi/jarj/polho/vanhat/jori.html>
- [web93] *Websters New Encyclopedic Dictionary*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers Inc., 1993
- [wik] *Joris Ivens*. – Wikipedia, http://www.wikipedia.com/wiki/Joris_Ivens
- [Zalz63] ZALZMAN, A.: *Joris Ivens*. Paris: Seghers, 1963