

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Artikel: Joris Ivens zum Neunzigsten : die Ruhe des Kriegers
Autor: Novotny, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866776>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.02.2026

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



Joris Ivens zum Neunzigsten

Von Peter Novotny

Die Ruhe des Kriegers

Seit sechzig Jahren macht er Filme, neunzig wird er in diesem Jahr. Die deutschsprachigen Feuilletons haben, wenn überhaupt, seit *COMMENT YUKONG DEPLAÇA LES MONTAGNES* (YÜ GUNG VERSETZT BERGE, 1971-1975) sein Werk wohl nur noch in Fünf-Jahres-Schritten anlässlich der Geburtstage gewürdig. Im März dieses Jahres bot ein Symposium in Augsburg (*Joris Ivens – Aus der Geschichte lernen. Perspektiven des internationalen Dokumentarfilms*) die Gelegenheit, Filme von Ivens auf der Leinwand wieder oder auch erstmals zu sehen. Sein letzter Film, den er wieder mit Marceline Loridan drehte, hatte während der Filmfestspiele in Venedig Premiere. Die Erwartungen an *UNE HISTOIRE DE VENT* sind gross – so als gelte es für Ivens, sein Werk durch eine späte Leistung noch abzurunden.

Der Wind

Die nachfolgenden Reflexionen zu Leben und Werk sollen erinnern und vorbereiten; erinnern an Filme, die nur noch selten Leinwände finden, und vorbereiten auf *UNE HISTOIRE DE VENT*: ein expressiver Joris Ivens tritt selbst in seinem Film auf – ungewöhnlich auch für ihn, dass er in Venedig erklärte, endlich habe er ein inneres Thema behandelt. Aus der Produktionsmitteilung: «Ein Cineast, geboren Ende des 19. Jahrhunderts in einem Land mit Himmel und Wasser, wo die Menschen immer davon geträumt haben, den Wind einzufangen, beschliesst, sich nach China zu begeben, um dort den Wind zu suchen, oder noch besser ihn zu filmen.

Vom *Wind der Geschichte* angetrieben, hat er seine Zeit, das zwanzigste Jahrhundert, durchlebt. Er hat alle Kriege, die er gefilmt hat, überlebt, hat gesehen, wie seine Freunde für ihre Ideen starben, die Völker sich erhoben und die revolutionären Führer sich in Despoten verwandelten.

Mehr als ein Mal hat der Wind ihn gegen die Wand gedrängt. Aber heute, mit neunzig Jahren, handelt es sich um einen anderen Wind. Die Verfolgung des Unmöglichen?

Eine extreme Herausforderung an sich selbst?
Oder nur der Weg, der ihm zu gehen bleibt, und der sich auf kategorische Weise durchsetzt.
Wieviele Umwege sind nötig, um dorthin zu gelangen?
Was hält der Wind für ihn bereit?
Und China?

Dieses mythische, unvorhersehbare, unbekannte China. Mit dem Wind, China und dem Kino dringen wir in die Welt der Mythen, der Legenden und Metaphern ein. Werden wir bei der letzten Verabredung diese drei faszinierenden und unfassbaren Protagonisten wiederfinden? Wer wird in diesem von chinesischen Schauspielern und Joris Ivens dargestellten Film gewinnen?

China, der Wind oder der Künstler?»¹

Es ist nicht Ivens' erste Thematisierung der Kraft und Schönheit des Windes. Spielt diese Naturgewalt in den frühen niederländischen Produktionen *BRANDING* (*BRANDING*, 1929), *REGEN* (1929), *ZUIDERZEE* (1939-33) und *NIEUWE GRONDEN* (*NEUE ERDE*, 1934) noch Nebenrollen, die sich aus der Nähe und Bedeutung des Meeres für Holland erklären lassen, so wurde der Wind erst später zum Protagonisten.

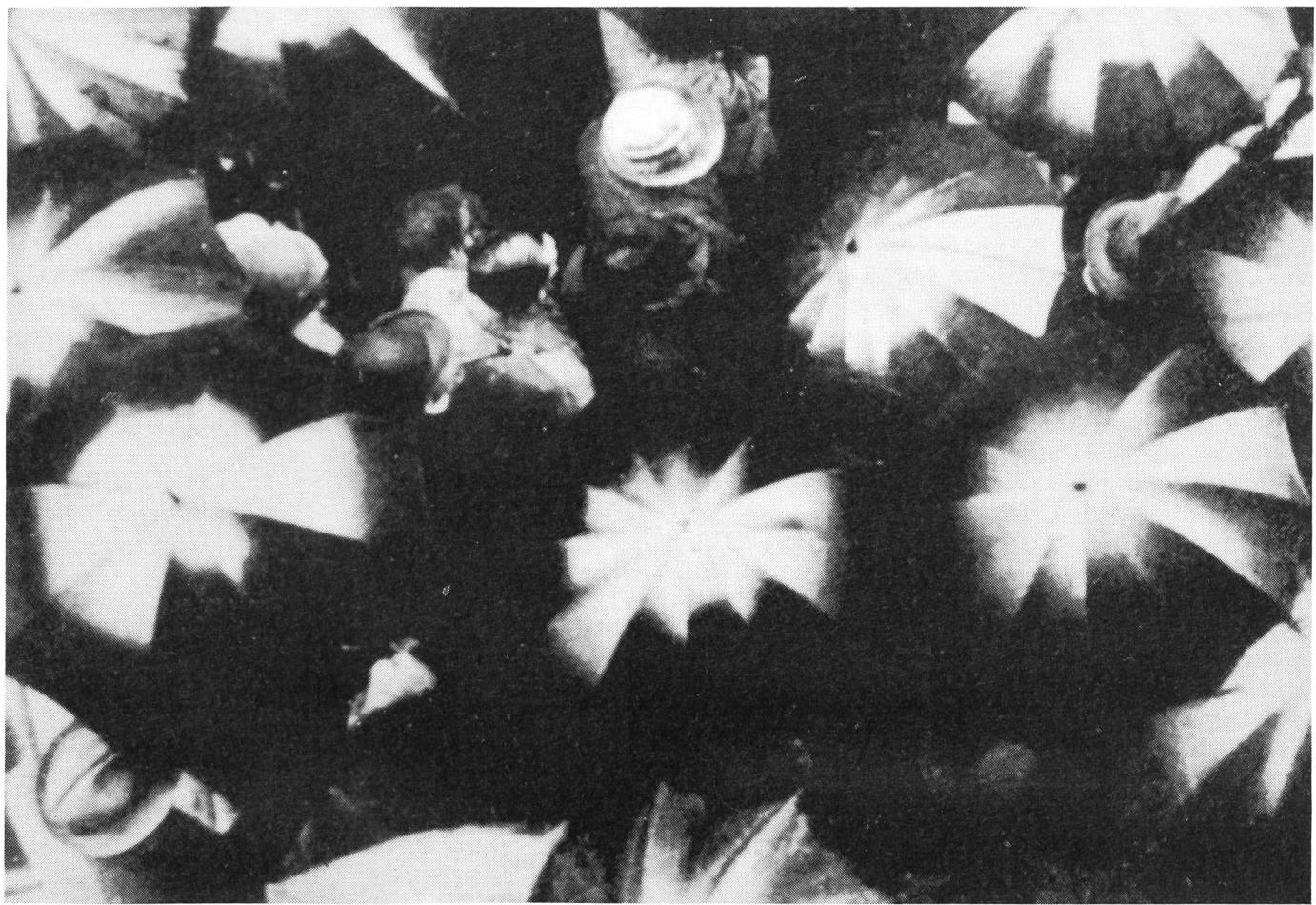
So, als ob es ihm nicht zuzutrauen wäre, waren 1966 einige der Reaktionen auf die Vorführung von *POUR LE MISTRAL* (FÜR DEN MISTRAL, 1965) während der 27. Mostra in Venedig gewesen: «Versuch einer lyrischen Fabel über den grossen Wind»² aus der Provence. Ivens zeigt die provenzalische Landschaft, die Berge und Hügel, dazu ein eher artifizieller Text (im Original von André Verdet, in der deutschen Fassung von Stephan Hermlin). Eine zunehmend bedrohliche Stimmung wird aufgebaut über Musik und Geräusche zu den schwarzweissen Bildern: dann kommt der Wind – zunächst als Gefahr, später auch ironisch betrachtet durch amüsante Beobachtungen von Menschen, die gegen den Sturm ankämpfen und durch Standkopierung in ihrer hilflosen Lage eingefroren werden. Es folgen experimentell anmutende Farbaufnahmen, wenn sich der kalte Wind durch die Landschaft frisst. Ivens schafft Landschaftsbilder in Bewegung, der Film endet (sofern der Vorführer es merkt) im Cinemascope-Verfahren.

Ein lyrischer Realismus wurde dem *Revolutionär und Kommunisten* (Ivens über Ivens) schon früher attestiert für seinen *LA SEINE A RENCONTRE PARIS* (DIE SEINE TRAF PARIS, 1957). Georges Sadoul, der auf einer Seine-Insel wohnte, hatte die Idee gehabt, einen Film aus dem Blickwinkel des Flusses zu realisieren. In Schwarzweiss, um nicht Gefahr zu laufen, einen touristischen Werbefilm zu drehen, liess Ivens von den Kameraleuten André Dumaitre und Philippe Brun Impressionen vom Fluss und dem Leben der Menschen am Ufer schaffen. In der Montage verlieh Ivens diesen (zum Grossteil heimlichen, in mehreren Wochen von Booten und dem Ufer aus gefilmt) Aufnahmen dann ihren Charme und Witz. Ein Gedicht von Jacques Prévert und die Musik von Philippe Gérard verdichteten schliesslich den Charakter des Seine-Films: Zur realistischen Fotografie traten Text und Musik als lyrische Aspekte.

Der Künstler

Bereits als zwölfjähriger hatte George Henri Anton Ivens, schon damals Joris genannt, einen erzählenden Film hergestellt. *DE WIGWAM* (DER WIGWAM, 1911) wurde als Zeitvertreib der ganzen Familie gedreht. In gegnerischen Rollen als Indianer (mit Kakaopulver im Gesicht) und als weisse Siedler spielte die Familie unter der Regie von Joris, der selbst als «de brandende Straal» (flammender Pfeil) auftrat. Erstaunlich einfallsreich und aufwendig, in seiner Naivität (heute) auch witzig, präsentierte die Familie, was das Stummfilmkino der Zeit ihnen vorgab: überraschend aber der Sinn für Perspektive, das nicht nur seitliche, bühnenhafte Auf- und Abtreten der Darsteller, die Tiefe der Einstellungen. Die Kamera bediente ein Angestellter des Vaters nach den Anweisungen von Joris, den die Lektüre seiner Lieblingsschriftsteller Karl May und James F. Cooper zu diesem frühen Western angeregt hatte.

Andere Voraussetzungen für dieses damals ungewöhnliche Familienvergnügen kamen hinzu, etwa dass der Vater, der mit fotografischen Geräten und Artikeln handelte, auch der Kinematographie gegenüber aufgeschlossen



REGEN (1929)

war. Von bürgerlicher Herkunft wuchs Joris, am 18. November 1898 in Nijmegen geboren, im Kreise von vier Geschwistern in der Geborgenheit des Wohlstands der Familie auf. Die Ausbildung (höhere Bürgerschule, Handelshochschule) zielte darauf, das Unternehmen des Vaters eines Tages zu übernehmen.

1922 schickte ihn der Vater nach Berlin, um an der Technischen Hochschule in Charlottenburg Fotochemie, Optik und Mechanik zu studieren. Was eigentlich den Lebensweg zielgerichtet vorantreiben sollte, bedeutete für Joris einen wichtigen Einschnitt. Er nahm teil am gesellschaftlichen Leben Berlins in den Jahren 1922 bis 1925 und erlebte aus der Nähe die künstlerischen Experimente der Avantgarde. Es folgte ein praktischer Ausbildungsteil in Kamerawerken in Dresden, der ihn mit Arbeitern zusammenbrachte und die Erfahrung physischer Arbeit vermittelte.

Erst 1926, zurück in Holland und in der Funktion des Leiters des Amsterdamer Geschäfts des väterlichen Unternehmens CAPI (= Cornelis Adriaan Peter Ivens), begann eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film. Ivens gehörte zu einem Kreis junger Intellektueller und Künstler, die sich zunehmend für die Filmkunst interessierten. Eine Art Filmclub, die *Filmliga Amsterdam*, wurde mit der Veröffentlichung eines Manifests im September 1927 gegründet:

«Einmal unter hundert sehen wir Film, sonst sehen wir nur Kino.

Der ganze Massenrammsch, kommerzielle Klischees, Amerika, Kitsch.

In dieser Arena sind Film und Kino die natürlichen Gegner. Wir glauben an den reinen autonomen Film. Die Zukunft des Films als einer Kunstart ist verhängnisvoll, wenn wir uns nicht seiner annehmen.

Und genau das haben wir vor.

Wir wollen die experimentellen Arbeiten sehen, die in den französischen, deutschen und russischen Avantgarde-Ateliers gedreht wurden. Wir wollen hinarbeiten auf eine Filmkritik, die in sich original ist, konstruktiv und unabhängig.

Wir haben daher die *Filmliga Amsterdam* gegründet, um einem begrenzten Publikum jene Filme zu zeigen, die man in den Kinos nicht zu sehen bekommt oder die man nur durch Zufall entdeckt.»³

Joris Ivens beschaffte Geräte zur Vorführung der Filme und firmierte selbst als Sekretär der Filmliga. Sein Interesse galt vor allem den abstrakten Filmen von Walter Ruttmann, Hans Richter und Viking Eggeling; über die Filmliga gab es aber auch persönliche Kontakte mit René Clair und Alberto Cavalcanti etwa. Diese Begegnungen sowie die sorgfältige Auseinandersetzung mit den künstlerisch relevanten Produktionen der Zeit verstärkten bei Ivens die Absicht, selbst Filme zu drehen.

DE BRUG (DIE BRÜCKE, 1927), BRANDING und REGEN sind die Titel, wegen derer Ivens zu den Avantgardisten jener Zeit zu rechnen ist. Ivens 1946 über DE BRUG: «DIE BRÜCKE mag heute als nichts mehr gelten, als eine Studie der Bewegungen; aber ich selbst lernte dabei weit mehr als nur dieses. Ich lernte viele Geheimnisse dieser Bewegungen in Beziehungen zur Kamera.»⁴ Ivens' Absicht mit diesem Filmprojekt bestand darin, mit dem von der Hebebrücke in Rotterdam und den darüber fahrenden Eisenbahnzügen gebotenen Stoff, ohne eigentliche Handlung, einen Film zu drehen, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln sollte.

Bei aller Planung, die dieses Vorhaben verlangte, und den bereits entwickelten kameratechnischen Kenntnissen von Ivens erhielt der Film doch seine Besonderheit erst in der Montage. Ivens montierte nicht einfach die Bewegungsaktionen – die schnellen Züge, die die Stahlkonstruktion mit ihrem weissen Dampf einnebeln, die Vertikalsbewegung der Brückenkonstruktion, die durch eine komplizierte Konstruktion von Gegengewichten, Rädern und Kabeln zustandekommt –, sondern gestaltete das Material derart, dass die Bewegung der technischen Masse erkennbar wurde. Insofern hat DE BRUG eine häufig gelegnete inhaltliche Prägnanz durch den bildhaften Ausdruck einer faszinierenden Technik.

BRANDING dagegen ist ein erzählender Film mit Laien als Darstellern. Im Mittelpunkt des Stücks um einen Fischer aus dem von der Arbeitslosigkeit bedrohten Dorf Katwijk stehen das Meer und seine Brandung. Trotz der sozialen

Komponente des Films ging es doch zuvorderst um die fotografische Wirkung der Bilder, vor allem die Aufnahmen der Brandung. Ivens und seine Kollegen haben in BRANDING experimentiert und viel Gesehenes aus anderen Filmen zu verarbeiten versucht.

Als Höhepunkt der frühen experimentellen Filme von Ivens gilt REGEN: Häuser und Kanäle, die Menschen in den Strassen, Bilder Amsterdams im Sonnenschein. Ein leichter Wind erhebt sich, die ersten Regentropfen fallen und die Stadt verändert ihr Gesicht und ihre Stimmung. Eine Kritik, dass er in REGEN die Reaktionen der Menschen auf den Regen nicht ausreichend berücksichtigt habe, sondern alles seiner ästhetischen Perspektive unterordnete, wurde von Ivens später als zutreffend beurteilt.

Ein anderes Experiment aus jener Zeit ist der verlorengangene IK-FILM (ICH-FILM, 1929). Ivens über diese Herausforderung der subjektiven Kamera: «Auf jeden Fall ist es ein faszinierendes Thema: die Kamera muss vollkommen subjektiv sein, sich nicht nur frei im Raum bewegen und die Aktion als eine dritte Person beobachten. Nein, sie muss die erste Person sein, der Protagonist der Aktionen. Die Linse wird zum menschlichen Auge.»⁵ Das Ergebnis bezeichnete der Regisseur trotz intensiver Experimente als Fehlschlag. Grund dafür sei der Versuch einer rein mechanischen Transformation der Augenbewegungen gewesen.

SPANISH EARTH (1937)



Wahrheit und Überzeugungskraft

Im Auftrag des «Allgemeinen Niederländischen Baufacharbeiterverbands» drehte Ivens zwischen 1929 und 1930 WIJ BOUWEN (WIR BAUEN), einen langen Dokumentarfilm ohne Ton, und einige kurze Filme, die Architektur und Baukunst behandelten, aber auch die Schwere der physischen Arbeit darstellten. Sein zuvor geschultes Bedürfnis, nicht nur eine Filmbetrachtung abzuliefern, sondern die Zuschauerinnen und Zuschauer an den Aktionen emotional teilnehmen zu lassen, ergänzte er in der Folgezeit um das Bemühen, authentisch die Lebensverhältnisse und die Bedeutung der Menschen widerzuspiegeln.

Hatte Ivens in seinen bemerkenswerten frühen Filmen, die zu Unrecht häufig lediglich als Montagestudien bezeichnet werden, die Filmaufnahmen noch seiner persönlichen visuellen und lyrischen Vision unterworfen, sollten es spätestens seit seinem ersten Aufenthalt in der Sowjetunion (1930) die politischen Ideen sein, die die Montage (das Zusammenfügen des Materials zur Aussage) bestimmten.

Anspruch und Position des Filmemachers, seine Sichtweise eines Gegenstands / eines Problems / der Menschen und ihres Verhaltens kommen in den Filmen zum Ausdruck. Mehr als neunzig Jahre Filmgeschichte, Realismustheorien – es existieren unterschiedliche bis gegensätzliche Vorstellungen auch von dokumentarisch arbeitenden Filmemachern, wie sie ihrer Profession nachzugehen haben: Distanz und Nähe, Eingreifen und Darstellen, Engagement / Parteilichkeit / Subjektivität und journalistische Ausgewogenheit / Objektivitätsanspruch. Ivens hat – wegen der Breite seines Werks ist es kaum möglich, von einem einheitlichen Stil zu sprechen – seine Konzeption dokumentarischer Filmarbeit in den Produktionen der dreissiger Jahre entwickelt: unter anderem in MISÈRE AU BORINAGE (BORINAGE, 1933), NIEUWE GRONDEN, SPANISH EARTH (DIE SPANISCHE ERDE, 1937). In der Suche nach den überzeugendsten Ausdrucksmethoden stand das Problem, wie die Menschen zu zeigen sind, für ihn im Mittelpunkt. Ausgehend von der Idee, dass das Publikum lebendige Menschen auch im Dokumentarfilm sehen wollte, betonte er die Notwendigkeit der Echtheit der Filmhelden und des Dargestellten. In seinen Schriften und Vorträgen gibt es verschiedene Passagen, in denen Ivens Reaktionen des Publikums zitiert, die die Authentizität des Dargestellten bezeugen beziehungsweise sich verwundert über die physische Kraft der Bilder äußern. Er nimmt dies als Beleg seiner Konzeption: Es geht ihm also um die Glaubwürdigkeit seiner Darstellungen und, weil er ja überzeugt ist von seiner Sicht der Ereignisse, auch um die Wahrheit: «Das Ziel ist es, wahr zu sein und zu überzeugen.»⁶

Die Zuspitzung der Erfahrungsvoraussetzungen des Filmemachers durch Ivens verdeutlicht das folgende Zitat: «Wenn man zum Beispiel nur die Oberfläche eines Flusses filmt, erhält man nicht das wahre Bild des Flusses. Es gibt tausend andere Dinge, die man über diesen Fluss wissen muss; man muss die wichtigsten Elemente auswählen, um sie im Film zu zeigen. Manchmal ist es sogar ratsam, in den Fluss zu springen, zu schwimmen und die Kraft des strömenden Wassers zu spüren.»⁷

Wichtigstes Ausdrucksmittel für Ivens, um den Erscheinungen den beabsichtigten Sinn zu verleihen, ist die Montage; in ihr wird den Bildern die entscheidende Interpretation verliehen. Die kurzen Filme der Frühzeit gewinnen insofern an Bedeutung für das Werk von Ivens, als sie eben nicht nur Montagestudien sind, sondern Versuche, die Möglichkeiten der Filmtechnik kennenzulernen, die ästhetischen Merkmale und Besonderheiten des Mediums in der Praxis zu erproben. Vielleicht sind auch die Erfahrungen mit eben diesen Produktionen dafür mitverantwortlich, dass Ivens nicht jedem Thema und Sujet versucht hat, seine Darstellungsweise aufzudrücken. Als andere Gründe, dass er keinen einheitlichen Stil entwickelt hat, bleiben anzuführen

- die unterschiedlichen Produktionsbedingungen
- die verschiedenenartigen Themen und Sujets
- der Einfluss der Kamerafrauen und -männer, mit denen er drehte
- die Mitwirkung anderer Künstler, Schriftsteller und Musiker
- die technische wie ästhetische Weiterentwicklung des Mediums insgesamt
- sowie die gezielte Ausrichtung der Filme auf die divergentsen Adressatenkreise und den jeweiligen Zweck seiner Produktionen.

Der kämpferische Dokumentarist

Ein Streik der belgischen Bergarbeiter wegen der unmenschlichen Bedingungen, unter denen sie zu Beginn der dreissiger Jahre leben und arbeiten mussten, und die brutal gegen die Streikenden vorgehende Polizei bildeten den Anlass für den belgischen Dokumentaristen Henri Storck, mit Joris Ivens einen Film über die Ursachen und den Verlauf des Streiks zu drehen. Diese Dokumentierung des Konflikts – auch weil sie zur Information der Gewerkschafts- und Arbeiterbewegung im Ausland bestimmt war – war bei Regierungsstellen und den Minenbesitzern nicht erwünscht. Die Filmemacher mussten verdeckt vorgehen und konnten nur mit Unterstützung der Bevölkerung der Borinage ausreichend Material belichten, um einen Film zu montieren, der mehr als eine Reportage werden sollte. Ivens: «Ich sah genug in der Borinage, was mich dazu veranlasste, mehr als nur einen sentimental Film über diese Menschen zu drehen. Ich wollte, dass die Zuschauer des fertigen Films mehr zu tun beabsichtigten, als diesen Leidenden ein wenig Geld zu schicken. Dieser Film verlangte einen kämpferischen Standpunkt. Er wurde zur Waffe und nicht nur zu einem interessanten Bild von etwas, das sich ereignete.»⁸

Für Ivens waren die Erlebnisse in der Borinage – die Armut und Unterdrückung der Bergarbeiterfamilien – ein einschneidendes Erlebnis. Die direkte Verbundenheit mit den Menschen, über und für die er den Film drehte, sollte zu einem Leitgedanken seiner folgenden Arbeit werden. Eine Parallele drängt sich auf: «Vielleicht ist jeder aufrichtige Künstler, der die Borinage gesehen hat, als ein anderer Mensch zurückgekehrt. Vincent van Gogh erging es so. In einem Brief aus Cuesmes, geschrieben im Juli 1880, nachdem er in die Borinage zu-

rückgekehrt war, jetzt entschlossen, ein Künstler zu werden, schrieb er: 'Jemand, der vielleicht für eine kurze Zeit freie Vorlesungen an der grossen Universität des Lebens gehört hat, hat den Dingen, die er mit seinen Augen gesehen und mit seinen Ohren gehört hat, Aufmerksamkeit geschenkt und über sie nachgedacht; er wird auch aufhören zu glauben und vielleicht mehr gelernt haben, als er erzählen kann.'⁹

Gänzlich neue, ungewohnte formale Probleme stellten sich Ivens und Storck in ihrer Arbeit: «Während des Filmens in der Borinage mussten wir manchmal eine bestimmte oberflächliche Schönheit zerstören, wenn wir sie nicht gebrauchen konnten. Wenn der scharfe Schatten eines Barackenfensters auf die schmutzigen Lumpen und das Geschirr auf dem Tisch fiel, zerstörte der angehme Effekt des Schattens tatsächlich die Wirkung des Schmutzes, den wir wirklichkeitsgetreu filmen wollten, und deshalb brachen wir die Kanten des Schattens. Unser Ziel war es zu vermeiden, dass die Zuschauer durch eine angenehme fotografische Wirkung von der unfreundlichen Wirklichkeit abgelenkt würden, die wir zeigten.»¹⁰

MISÈRE AU BORINAGE gehört heute zu den Klassikern des dokumentarischen Films. Für seine politische Bedeutung entscheidend war ein Gedanke, den Bertolt Brecht, der ursprünglich selbst an dem Projekt mitarbeiten wollte, nach Ivens' Aussage ihm gegenüber etwa so formulierte: «Sie haben hier einen beispielhaften Film gemacht, ausgehend von einem verlorenen Streik haben sie gezeigt, dass nichts verloren ist.»¹¹

Als 1978 DE PLATTE JUNGLE (DER FLACHE DSCHUNGEL) von Johan van der Keuken, ein Film über das Wattenmeer in den Niederlanden, erstaufgeführt wurde, sind einige Kritiker an ihrer Erinnerung gescheitert: Nur weil da 1934 bereits ein anderer Holländer einen Film über ein Stück Land und ein Stück Wasser in Holland gedreht hatte, wurden Vergleiche angestellt. Van der Keuken geht es um die Ökologie des Wattenmeeres, Ivens in NIEUWE GRONDEN um das Aufzeigen eines gigantischen technischen Projekts, in dem dem Meer ein Stück Land abgegrenzt wird. Während bei van der Keuken das Watt «das Kinderzimmer für die kleinen Fische aus der Nordsee» ist, scheint Ivens die Natur nur in ihrer Funktion für die Menschen, Nahrungsmittel herzustellen, zu interessieren – zumindest in den dramatisch gestalteten ersten drei Teilen von NIEUWE GRONDEN: der Bau des Schutzbades, die Schliessung des Deichs und die Urbarmachung des gewonnenen Bodens. Gerade wenn der Zuschauer sich als Teil dieser erfolgreichen, die Natur beherrschenden Spezies zurückzulehnen gedenkt, folgt ein zorniger Schluss. In einem Appell an die menschliche Vernunft fragt Ivens nach der Sinnhaftigkeit dieses Landgewinns für den Getreideanbau, solange noch andernorts Getreide ins Meer geschüttet wird: «Aber das Getreide dient nicht der Nahrung, sondern der Spekulation. Es gibt zuviel Getreide und nicht genügend Arbeit.» – Wochenschaubilder von Hungermärschen in London und Berlin, darunter die Rufe der Bauern «Wir erstickten im Getreide!»

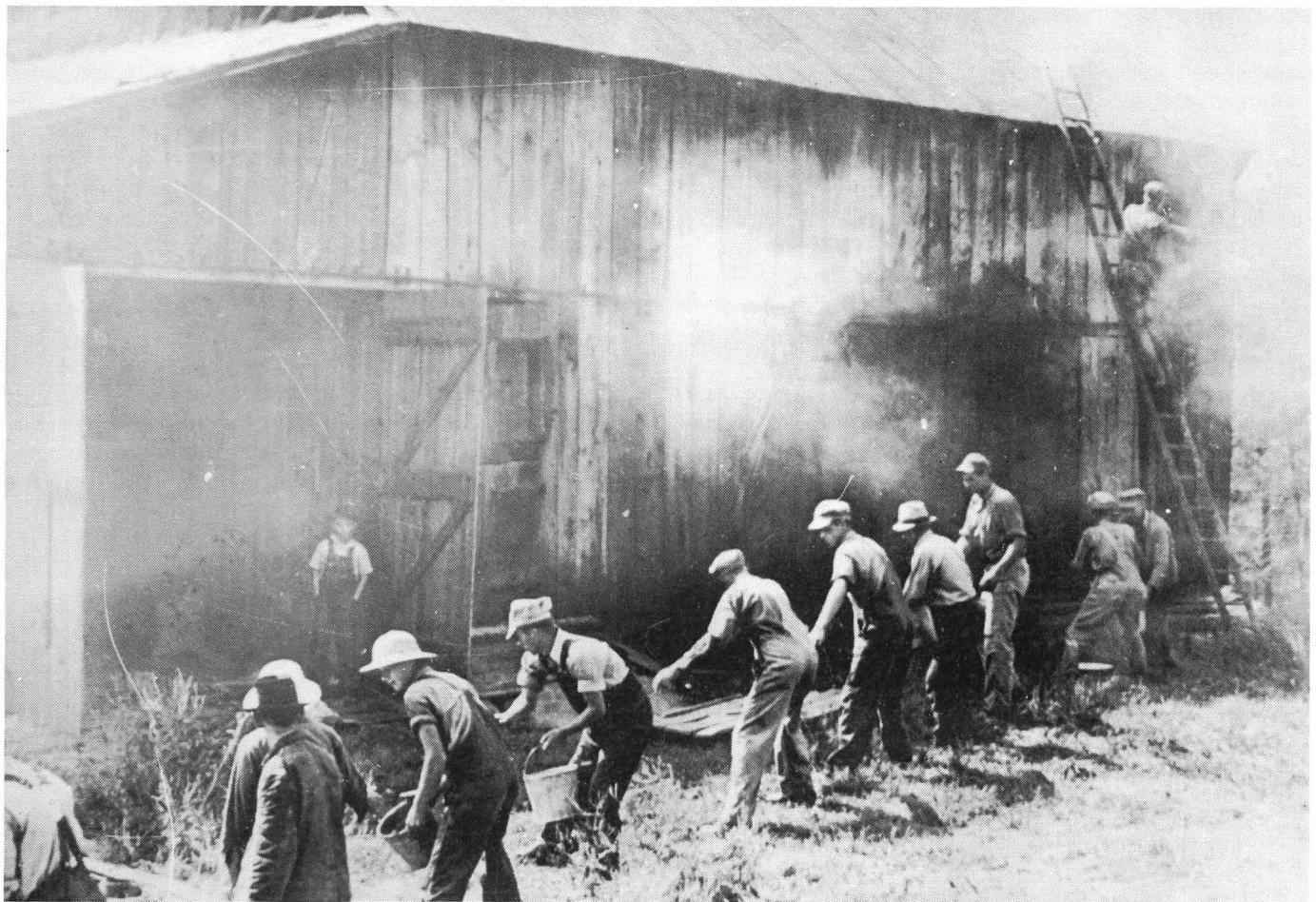
Joris Ivens war mit MISÈRE AU BORINAGE und NIEUWE GRONDEN zum kämpferischen Dokumentaristen gewor-

den, der in der Folgezeit die ganze Welt bereisen sollte; nicht nur, um an den Brennpunkten politischer beziehungsweise sozialer Ereignisse Filmprojekte zu realisieren, sondern auch um Dokumentarfilm zu lehren, theoretisch und praktisch.

Optimismus und Solidarität

Nach einem USA-Aufenthalt drehte er 1937 während des Spanischen Bürgerkriegs SPANISH EARTH (DIE SPANISCHE ERDE) als Produktion der Contemporary Historians, New York, einer Vereinigung amerikanischer Schriftsteller. Mit seinen Mitarbeitern der holländischen Filme John Ferno, Kamera, und Helen van Dongen, Schnitt, realisierte er dieses Projekt. Ernest Hemingway schrieb und sprach den Kommentar: «Früher kam der Tod, wenn man alt und krank war; jetzt kommt er zum ganzen Dorf. Hoch am Himmel im silbrigen Glanz kommt er zu allen, die nirgendwo hinlaufen, sich nirgendwo verstecken können.» Ivens zeigte die Tragödien des Bürgerkrieges, Tod und Trauer der spanischen Bevölkerung, demonstrierte aber auch ihren Optimismus: «Ich zeige einmal die LKW's, die nach Madrid fahren, und zum anderen die Bewässerung des Landes, für das die Soldaten in Madrid kämpfen. Mit anderen Worten, ein Mann kämpft für sein Land, und zur gleichen Zeit bewässert er dieses Land – er denkt überhaupt nicht daran, dass er es verlieren könnte. Ich weiss nicht, welch Beispiel grösseren Optimismus man zeigen kann.»¹²

China während des Kampfes gegen die japanische Invasion, eine Arbeit für das United States Film Service unter Pare Lorentz in den USA, ein Werbefilm für Shell sowie propagandistische Produktionen während des Zweiten Weltkrieges beschäftigten den Dokumentaristen in den nächsten Jahren. 1944 schliesslich erhielt Ivens von der holländischen Exil-Regierung die Berufung zum Filmbeauftragten für Niederländisch-Ostindien. Ivens sollte nach der Befreiung von der japanischen Okkupation mit helfen, dort eine eigenständige Filmkultur aufzubauen. 1945 reiste er deshalb nach Australien, um die Entwicklung Indonesiens abzuwarten. Da die holländische Regierung wegen des Reichtums an Bodenschätzen nicht beabsichtigte, ihrer Kolonie das Recht auf Selbstbestimmung zuzugestehen, trat er von der Position des Filmbeauftragten zurück: «Jedes Volk hat in einer bestimmten Periode seiner Geschichte die Notwendigkeit empfunden, für seine Freiheit und Unabhängigkeit zu kämpfen; für alle Völker der Welt gibt es einen Weg in die Freiheit. Der Dokumentarfilm muss den Fortschritt auf diesem Weg festhalten und fördern.»¹³ Und in diesem Sinne wollte Ivens auch seinen Beitrag leisten. Mit bescheidenen Mitteln, im Drehverhältnis 2: 3, wurde INDONESIA CALLING (INDONESIEN RUFT, 1946) über den Solidaritätsstreik der australischen Dockarbeiter, die den Nachschub der Holländer nach Indonesien verhindern wollten, gedreht. Dem zwanzigminütigen Antikolonial-Film wird eine internationale Wirkung nachgesagt. In Indonesien habe er für das Wissen um ausländische Unterstützung gesorgt und in anderen Ländern zur Solidarisierung mit den australischen Hafenarbeitern in ihrem 18monatigen Streik geführt.



POWER AND THE LAND (1939/40)

Materialistische Ideen

Joris Ivens musste sich nach diesem Erfolg in seiner Ansicht, nach der die Filmarbeit als Teilnahme an gesellschaftlichen Auseinandersetzungen und sozialen Kämpfen zu werten ist, bestätigt fühlen. Einen kurzen Beitrag über INDONESIA CALLING für die französische KP-Zeitung *L'Humanité* betitelte er «Die Wirklichkeit ist erregender als alle Erfindungen Hollywoods»¹⁴. Eine Aussage, an deren Gehalt sein nächster Film Zweifel aufkommen lässt. PIERWSZE LATA (DIE ERSTEN JAHRE, 1947-49), über den Aufbau des Sozialismus in der Tschechoslowakei, Polen und Bulgarien, ist ein Rührstück, in dem mit exzenter Kamera pathetisch der Sozialismus gefeiert wird. Den bulgarischen Tabakpflanzern wird eine bessere Zukunft versprochen – da macht die härteste Arbeit Freude, auch wenn die Sonne vom Himmel brennt. In der polnischen Episode findet eine Kriegerwitwe Arbeit in der Schwerindustrie: «Wir machen hier keinen Stahl, wir machen ein neues Leben.» Der Stahl als Basis des Sozialismus und symbolisches Schlussbild – eine Zukunft, reich und friedvoll, Happyend vor sprühenden Funken.

Am glaubwürdigsten ist noch die tschechische Episode mit ihren Rückgriffen auf die Geschichte. Ivens verstieß in PIERWSZE LATA gegen eigene Grundsätze: Die Geschichten (Drehbuch: Marion Michelle) waren keine Rekonstruktionen mehr, auch nicht Ergebnis von Beobach-

tung, sondern Ergebnis der Idee vom Aufbau des Sozialismus. Der Dokumentarist Ivens hatte sich von seinem Metier entfernt.

Ein grossformatiger Bildband mit einer stilisierten Blume auf dem Leineneinband, das Buch zum Film DAS LIED DER STRÖME (1953-54), beginnt mit den Zeilen: «Die Bilder dieses Albums sind die Bilder eines bedeutenden Films, den Joris Ivens schuf, dessen Text Vladimir Pozner, dessen Musik Schostakowitsch schrieben. Der grosse amerikanische Negersänger Paul Robeson sang die Verse Bertolt Brechts, und Picasso zeichnete den Umschlag.»¹⁵ Nach Dokumentationen über den Weltfriedenkongress in Warschau, die Weltjugendfestspiele in Berlin und die Friedens-Radfernacht erhielt Ivens vom Weltgewerkschaftsbund in Prag den Auftrag, einen Film anlässlich des 3. Weltgewerkschaftskongresses 1954 zu drehen. Es entstand ein Kompilationsfilm aus Material von Kameraleuten aus 32 Ländern der Erde. Leider löst weder das Material noch die Montage das Thema des Films – die sechs grossen Ströme der Welt (Nil, Mississippi, Ganges, Yang-tse, Wolga, Amazonas) und als siebter der Strom der Arbeiterklasse – ein. Die Flüsse bleiben trotz (oder wegen) ihrer optischen Opulenz blosse Aufhänger. Nach Landschaftsaufnahmen wird das hohe Lied der Handarbeit von Ivens für die Leinwand komponiert. Streng materialistisch wird die Arbeit als Aneignung der Natur durch die Menschen gezeigt; Klas-

sengegensätze und soziale Probleme der Zeit sind die eigentlichen Themen des Films und finden ihre Auflösung in den weltweiten finalen Demonstrationen der Arbeitereinheit – auf der Leinwand.

Ivens' durch weitere DEFA-Produktionen erworbene Verdienste wurden in der DDR entsprechend gewürdigt; um nur ein Beispiel zu nennen: Zur VI. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1963 wurde aus Anlass des 65. Geburtstages von Joris Ivens und einer Retrospektive, die seinem Lebenswerk gewidmet war, in der bekannt vorzüglichen Qualität ein Sammelband herausgegeben.¹⁶ Nach seinen späteren China-Filmen schien Ivens für die DDR nicht mehr älter zu werden. Und es sind auch Zweifel angebracht, ob die «Modellschlosser-brigade des Bodenbearbeitungs-Gerätewerkes Leipzig» noch seinen Namen trägt.

Rekonstruktion und Wirklichkeit

Joris Ivens hat in seinen dokumentarischen Filmen von Anfang an mit den Mitteln der Rekonstruktion und Inszenierung gearbeitet. In MISÈRE AU BORINAGE gibt es die Sequenz, in der die Kumpel in Wasmes eine Demonstration mit einem Porträt von Karl Marx zu dessen Todestag nachstellen. Die Rekonstruktion wird zur Realität, weil die übrige Bevölkerung unaufgefordert mitspielt, und da-

durch vervollständigt, dass die Polizei auftaucht. Dergestalt werden wiederholte Szenen zu echten. INDONESIA CALLING dagegen endet mit einer Demonstration, deren Inszenierung für den Film in ihrer Künstlichkeit augenscheinlich ist. Richard Leacock, der Mentor des *direct cinema*, des *uncontrolled cinema* mit seiner *living camera*, erklärte in einem Interview auf die Frage, was er von einem Film wie SPANISH EARTH halte: «Ich möchte sagen, dass sie keine Möglichkeit hatten, das auszuführen, was sie vorhatten, wegen der hoffnungslos unzulänglichen technischen Ausrüstung. Es war einfach unmöglich. Selbst mit unserer Ausrüstung wäre es schwer gewesen, das fertigzubringen, was sie tun wollten und angeblich auch fertigbrachten. Das Ergebnis war ein Spielfilm. Diese ganze gespielte Geschichte, Sie wissen, der Bau der Bewässerungsanlage, vielleicht war das so, vielleicht auch nicht, wie soll man das wissen? Man müsste Ivens fragen, war das so oder nicht? Ich weiss es nicht.

Interviewer: Ivens erklärt ganz offen, dass er nie die Dinge aufnimmt, wie sie sich abspielen, sondern dass er Szenen wiederholen lässt; und er behauptet sogar, dass das keinen Unterschied mache.

Leacock: Ganz offensichtlich macht das einen Unterschied: Ich weiss nicht, ob es wirklich so war oder nicht! Unglücklicherweise könnte es sein, dass es bei diesem Film noch nicht einmal eine Rolle spielt, ob die Ereignisse stimmen oder nicht. Er ist so naiv, dass ich ihm kein Wort glaube. Dieser Angelegenheit mit der Bewässerung

ZUIDERZEE (1931–33)





ZUIDERZEE (1931-33)

des Landes liegt eine politische Konzeption zugrunde: die republikanische Regierung – die mir gefiel (...) – wollte sich um die Nutzbarmachung des Bodens kümmern. Also machten sie eine kleine Geschichte zurecht, die das illustrieren sollte. Ich glaube keine Sekunde lang an sie. Sie ist nicht Wirklichkeit.»¹⁷

Ein anderer Kritiker argumentierte grundsätzlicher. Herbert Linder über Ivens' «fragwürdige Methode»: «Ivens verwendet scheinbar zufällig eingefangene Bilder aus der Wirklichkeit, und seine Inszenierung beschränkt sich darauf, die Anwesenheit der Kamera vergessen zu machen. Das einzige Problem, das er sich dabei stellt, ist: zu rechtfertigen, dass er Vorgänge identisch wiederholen lässt. Die objektive Wahrheit, für die sich die äusserste Oberfläche der physischen Realität ausgibt, ist ihm nicht suspekt; im Gegenteil nimmt er gerade die Echtheit der Aufnahmen als Garant für die Wahrheit seiner Einsicht, nach der er das Material dann organisiert. Die einzelnen Aufnahmen, fast niemals mit synchronem Ton, aus dem Abstand der Objektivität aufgenommen, sind gefügig. Die bessere Absicht, die Ivens' Filme von denen Ruttmanns und den Wochenschauen trennt, nehmen natürlich auch jene in Anspruch. Der Rückzug auf die Autorität der guten Gesinnung ist es gerade, was Wahrheit und Lüge dem Zuschauer nicht unterscheidbar macht. So wäre die Neigung sozialistischer Länder zu dieser wenig sozialistischen Dokumentarfilmmethode zu erklären.»¹⁸

Ivens hält Gegnern der Rekonstruktion im Dokumentarfilm in anderem Zusammenhang entgegen: «Verfährt man wirklich nach dem Rezept der Puristen des Dokumentarfilms, so werden unsere Filme nur Menschen zeigen, die beständig in die Kamera starren, denn das ist es, was *wirklich* geschieht, wenn man Laien fotografiert, und das wäre also dann nach Meinung unserer Opponenten die 'Wahrheit'.»¹⁹ Und später in Kenntnis des *direct cinema*: «Doch die Technik erlaubt heute, dank der Synchronisation von Bild- und Tonaufnahme und durch das hochempfindliche Filmmaterial, das komplizierte Beleuchtungen überflüssig macht, eine grössere Authentizität, nicht jedoch eine grössere Wahrheit des gefilmten Materials. Ich glaube, dass bei der Verantwortlichkeit des Autors die materielle Authentizität nur ein Element der fundamentalen Wahrheit eines Werkes ist.»²⁰ – Und damit ist ein Status der Ansichten wiedergegeben, der weder im Diskurs noch in der Praxis auflösbar scheint.

Wandlung und Kontinuität

Nach den Aufbau- und Internationalismus-Filmen in Osteuropa, dem Seine-Film in Frankreich und einem zweiten China-Aufenthalt begann für Joris Ivens ein sehr produktives Jahrzehnt mit dem Italien-Projekt *L'ITALIA NON È UN PAESE POVERO* (ITALIEN IST KEIN ARMES LAND, 1959-60).



YÜ GUNG VERSETZT BERGE (1971–75): Episode «Rund um das Erdöl»

Die sechziger Jahre führten ihn zu Filmprojekten unter anderem nach Mali, Kuba, Chile, Vietnam und Laos. Er wurde eingeladen von Filmorganisationen, Hochschulen oder staatlichen Stellen, seine Filme vorzuführen und Dokumentarfilm zu lehren. Er galt vielen als der Geeignete in politisch revolutionären Situationen, den Filmnachwuchs auszubilden.

Wegen seines längeren Kriegsberichterstatter-Films *THE FOUR HUNDRED MILLIONS* (DIE VIERHUNDERT MILLIONEN, 1938) über den Widerstand der 400 Millionen Chinesen gegen die japanische Invasion, dessen Entstehungsgeschichte der von *SPANISH EARTH* gleicht, wurde Joris Ivens im Jahre 1958 in die Volksrepublik China eingeladen, um jungen chinesischen Dokumentaristen seine Erfahrungen zu vermitteln. Mit besonderem Stolz berichtete er später, dass er bei seinem Besuch erfahren habe, dass die zwanzig Jahre zuvor zurückgelassene Kamera die einzige war, mit der Revolution und Befreiungskampf gefilmt werden konnten, die nationale chinesische Filmindustrie ihren Anfang nahm.

Für Ivens waren weniger die beiden Filme *600 MILLION WITH YOU* (600 MILLIONEN STEHEN HINTER EUCH, 1958) und *BEFORE SPRING* (VORFRÜHLING, 1958) das bedeutende Ergebnis der Reise als vielmehr eine Phase der Selbstreflexion. Ivens verglich sein Erleben des Aufbruchs in China mit seinen Sowjetunion-Aufenthalten

etwa 25 Jahre zuvor. Er erlebte China, das grosse Volk mit seiner reichen Kultur, ihm imponierte das revolutionäre Bewusstsein der Bevölkerung. Ivens sah aber auch die Filmindustrie mit ihrer schwerlastigen Bürokratie nach sowjetischem Modell. Seine Zweifel an der sowjetischen Politik wandelten sich schliesslich zur Parteinahme für China, als die UdSSR ihre Berater aus der Volksrepublik zurückbeorderte.

Es dürfte Ivens leichter gefallen und für ihn politisch konkreter gewesen sein, das Feindbild für seine Südostasien-Trilogie zu bestimmen. In *LE CIEL, LA TERRE* (DER HIMMEL, DIE ERDE, 1965), *LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE* (DER SIEBZEHNTE BREITENGRAD, 1967) und *LE PEUPLE ET SES FUSILS* (DAS VOLK UND SEINE GEWEHRE, 1968-69) über die Volkskriege in Vietnam und Laos werden amerikanische Aggression und US-Imperialismus angeklagt. Seine Mitarbeit an *LOIN DU VIETNAM* (FERN VON VIETNAM, 1967) und der Kurzfilm *RENCONTRE AVEC LE PRÉSIDENT HO CHI MINH* (BEGEGNUNG MIT DEM PRÄSIDENTEN HO TSCHI MINH, 1969) trugen dazu bei, dass Ivens zu einem Dokumentaristen der Bewegung gegen die US-Aggression in Vietnam und später der Neuen Linken wurde. Als nun im März dieses Jahres sein *LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE* in Augsburg vorgeführt werden sollte, legte die französische Produktionsfirma ein Veto ein. Sie verlangte von Ivens, in einem Vorspann im Film geäusserte

Meinungen zu widerrufen. Ivens dagegen begreift seinen Film als Dokument, an dem es nichts zu ergänzen gibt. Ist diese Auflage an sich schon lächerlich, bedeutet es, ausgerechnet an ihn eine derartige Forderung zu richten, eine totale Verkennung seiner Persönlichkeit: Trotz zweifellos zahlreicher Rückschläge in seinem politischen Leben hat Ivens sich meines Wissens nie von seinen Filmen distanziert, was einem Leugnen seines Selbst gleichkäme.

Filmästhetisch interessant an *LE DIX-SEPTIÈME PARALLÈLE* ist die intensive Nutzung des O-Tons und die beobachtende Kamera. Der Einfluss von Marceline Loridan ist spürbar. Joris Ivens hatte sie in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (*CHRONIK EINES SOMMERS*, 1960) von Jean Rouch und Edgar Morin gesehen, sich, wie er sagt, noch auf der Leinwand in sie verliebt. Seit *ROTTERDAM – EUROPOORT* (1966) arbeiten die beiden zusammen, inzwischen sind sie verheiratet. Mit Marceline Loridan begann er auch sein grösstes Filmprojekt: *COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES* (*YÜ GUNG VERSETZT BERGE*, 1971-75). Eine gefühlsmässige Verbundenheit mit China liess ihn dorthin zurückkehren, auch weil die Kulturrevolution die Entwicklungen auf dem Gebiet des Films zurückgeworfen habe. 120 Stunden Filmmaterial wurden von Ivens/Loridan belichtet, ein Zehntel zu den 12 Filmen des Zyklus montiert. Alltägliche Verrichtungen der Menschen

wurden gezeigt, die entweder ganz normal untereinander ihren Lebensgewohnheiten nachgehen oder sich der Kamera zuwenden und Auskunft geben. Zum anderen ist *COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES* eine Reisebeschreibung. Die Filme des Zyklus entwickelten sich in der Realität: Es wurden weder Szenen rekonstruiert, noch gab es eine Regie der Mitwirkenden. Es ging darum, den Alltag einzufangen in einer bestimmten Form, der Wirklichkeit.

Ivens und Loridan sind Parteigänger des neuen China. Ihre Filme heben universelle Prinzipien der chinesischen Gesellschaft hervor; Gegner sahen in den Darstellungen das Vorführen einer heilen Welt. Der bestehende Kampf zweier Linien, die Konflikte der Gesellschaft seien nicht sichtbar. Ivens und Loridan wussten sehr genau, dass sie in China eine Gesellschaft in Bewegung vorfanden. Der das Lebenswerk durchziehende Optimismus setzte sich auch in diesen Filmen durch.

Formalismus und Subjektivismus

Dass Ivens' Werk bei den politischen Gegnern keine Anerkennung findet, spricht für ihn und seine Filme. Und immer dann – dies könnte auch für *UNE HISTOIRE DE VENT* zutreffen –, wenn Joris Ivens sich in seinen Filmen

YÜ GUNG VERSETZT BERGE (1971–75): Episode «Geschichte eines Fussballs»



nicht vorrangig mit sozialen und politischen Aspekten beschäftigte, findet er auch Kritiker in den eigenen Reihen. Wsewolod Pudowkin warf ihm 1930 wegen REGEN und DE BRUG Formalismus vor: «Das Bild hat kein Rückgrat, es hat keine innerliche, allgemeine Bestimmung, sondern nur eine eng-subjektive, bespiegelnde *Stimmung*.»²¹

Andere fühlten sich bemüht, den «Subjektivismus, der diesen Studien innewohnte», von anderen Formalisten abzugrenzen, schliesslich unterschieden sich seine Arbeiten «in der Wahl des Themas von irrationalen, formalistischen Spielereien anderer Avantgardisten»²². Derartige Einwürfe erscheinen auch dadurch weder intelligenter noch weniger anmassend, dass sie Ivens ein Leben lang begleiteten.

Bei einem Besuch der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) am 22. Februar 1974 diskutierten Lehrende und Studierende mit Ivens unter anderem das Verhältnis von Form und Inhalt. Auf LA SEINE A RENCONTRE PARIS bezogen, wurde Ivens während dieser Veranstaltung der Vorwurf des Subjektivismus gemacht, nachdem er bereits in einer einleitenden Vorstellung seiner Arbeit den Anspruch des Seine-Films relativiert hatte: «...Filme wie etwa LA SEINE A RENCONTRE PARIS, der für viele von ihnen vielleicht weniger kämpferisch ist, für mich dieselbe Lebensphilosophie hat, aber einige nennen das *le repos du guerrier*, die Ruhe des Kriegers. Für mich ist das doch eine Einheit und für sie manchmal vielleicht schwierig zu verstehen, weil sie vielleicht die Figur von Ivens zu viel generalisieren, als sei das immer der Mann, der militant, kämpferisch dasteht. So ist es nicht in einem Leben, das ich jetzt überblicke, von vierzig Jahren Filmschaffen.»²³

Die Kraft des Kriegers

Fotos von Joris Ivens. In den diversen Publikationen über ihn sind sie abgedruckt, Fotografien von Begegnungen mit Prominenten des Films, der Kunst und Politik: Ivens mit Santiago Alvarez, Sergej M. Eisenstein, Robert Flaherty, Jane Fonda, Ernest Hemingway, Ho Tschi Minh, Pablo Picasso, Jacques Prévert, Wsewolod Pudovkin, Hans Richter, Henri Storck, Tschu En-lai, Dziga Wertow, King Vidor, Basil Wright – und all denjenigen, die hier keine Erwähnung finden; es liesse sich ein interessantes Who's Who des 20. Jahrhunderts nur mit Ivens-Fotos gestalten. Und andererseits zeigen uns diese Fotos Ivens selbst, die Veränderungen seiner Physiognomie. Eine ausdrucksstarke Serie von Johan van der Keuken aus dem Jahre 1978, aufgenommen im Niederländischen Filmmuseum, zeigt ihn im gestenreichen Gespräch, so wie er ist: sanftmütig und stark zugleich, ausgestattet mit einer Art von Geduld und Vertrauen, die den Optimismus seiner Filme erklären hilft: «Man sagt mir manchmal, dass ich zwei verschiedene Arten von Filmen mache: lyrische und politische. Ich protestiere gegen diese Trennung. Es ist ein und derselbe Mann, der diese Filme gemacht hat – aus derselben Lebensphilosophie, mit demselben Vertrauen in die Menschen.»²⁴

Peter Nowotny

Anmerkungen:

- 1 Als Verfasser den neuen Film nicht gesehen zu haben ist schändlich, wegen der verlässlichen Informationen von Valeria aber wohl für die Leserinnen und Leser tragbar. Joris Ivens im Folgenden JI
- 2 Ilona Perl: Reflexionen über die Mittel des Kinos, in: film (Velber), 4. Jg., 1966, Heft 10, Oktober, Seite 10
- 3 Manifest der Filmliga Amsterdam, in: JI. Die Kamera und ich. Reinbek: Rowohlt Tb. V. 1974, Seiten 13-14; zuerst Berlin (DDR) 1969
- 4 JI: Apprentice to Film, in: Theatre Arts (New York, N.Y.) Nr 3, 4/1946; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik und dem Club der Filmschaffenden der DDR. Berlin (DDR) 1963, Seite 253
- 5 JI: Die Kamera und ich, a.a.O., Seite 31
- 6 JI: Subjektivität und Montage, in: Deutsche Filmkunst (Berlin, DDR) 10. Jg., 1962, Heft 11, Seite 425; zuerst 1939
- 7 JI: Der Mensch im Dokumentarfilm, in: ebd., 3. Jg., 1955, Heft 6
- 8 JI: Borinage – A Documentary Experience, in: FILM CULTURE (New York, N.Y.), Vol. 2, 1956, No. 1 (7), page 10
- 9 Ebd., Seite 9
- 10 Ebd.
- 11 JI / Robert Destanque: JI ou la mémoire d'un regard. O.O. (= Paris) 1982
- 12 JI: Subjektivität und Montage, a.a.O., Seite 426
- 13 JI: Die Kamera und ich, a.a.O., Seite 168
- 14 JI: La réalité est plus passionnante que toutes les inventions de Hollywood, in: L'Humanité (Paris) vom 10.3.1950; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O., Seite 157
- 15 JI, Vladimir Pozner: Lied der Ströme. Berlin (DDR): V. Tribühne 1957, Seite 5
- 16 Siehe JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O.
- 17 Ulrich Gregor: (Interview mit) Richard Leacock, in: Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart, hrsg. und eingeleitet von Ulrich Gregor. Gütersloh: Sigbert Mohn V. 1966, Seite 287
- 18 Herbert Linder: Filmliteratur. Drei Ostberliner Monografien, in: Filmkritik, 10. Jg., 1966, 2. Heft, 1. Februar, Seite 114
- 19 JI: Z zagadnien rezyserii filmu dokumentarnego – odtwarzanie i organizowanie scen, in: Kwartalnik Filmowy (Warschau), Nr. 9/1953; zitiert nach: Hans Wegener. JI. Dokumentarist der Wahrheit. Berlin (DDR): Henschelv. 1965, Seite 50
- 20 Albert Cervoni: Das Interview. Ivens in Vietnam, in: film (Velber), 4. Jg., 1966, Heft 1, Januar, Seiten 32 folgende
- 21 Wsewolod Pudowkin: JI, in: Filmliga (Amsterdam), III. Jg., 1930, Nr 8; zitiert nach: JI, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv, a.a.O., Seite 212
- 22 Wolfgang Klaue: Ein Leben für den Dokumentarfilm, in: ebd., Seite 7
- 23 Von JI lernen. Ein Protokoll, hrsg. von der Studienleitung der DFFB, in: DFFB-Info, Juni 1974, Nr 33, Seite 5
- 24 JI (ohne Quellenangabe); zitiert nach: William Janovsky und Igor Luther: JI in China. 1984 (TV-Dokumentation)