

Christina Scherer

## Kees Bakker (Hg.): Joris Ivens and the Documentary Context

2001

<https://doi.org/10.17192/ep2001.2.2522>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scherer, Christina: Kees Bakker (Hg.): Joris Ivens and the Documentary Context. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 18 (2001), Nr. 2, S. 142–146. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2001.2.2522>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

### Im Blickpunkt

#### **Kees Bakker (Hg.): Joris Ivens and the Documentary Context**

Amsterdam: Amsterdam University Press 1999, 320 S., ISBN 90-5356-389-X, S 24,95

Der Band geht auf eine Konferenz anlässlich von Joris Ivens' 100. Geburtstag zurück, die 1998 in Nijmegen, Ivens' Geburtsort, stattgefunden hat. Ziel der Buchbeiträge ist es, wie Bakker in seiner Einführung erläutert, durch Joris Ivens etwas über den dokumentarischen Kontext zu erfahren, d. h. über den Dokumentarfilm im 20. Jahrhundert überhaupt. Das Ziel erscheint hoch gesteckt, und Bakker schränkt es auch sogleich auf ein besseres Verständnis von ‚Aspekten‘, sowohl von Ivens' Werk als auch des Dokumentarfilms ein, schließlich kann nicht ein einzelner Filmemacher das gesamte, überaus heterogene Feld des Dokumentarfilms abdecken, weder in theoretischer noch in pragmatischer oder ästhetischer Hinsicht. Der Titel „documentary context“ ist in diesem Sinne klug gewählt.

Das Buch weist vier Sektionen auf. Der erste Teil, „Preliminaries“, setzt den Filmregisseur Ivens und die ‚dokumentarische Bewegung‘ zueinander in Beziehung. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit der Geschichte und den Definitionen des Dokumentarfilmgenres. José Manuel Costa versteht in „Joris Ivens and the Documentary Project“ den Dokumentarfilm, der mit den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren einsetzte, als bewusste Antwort auf die vorhergehende Entwicklung des Kinos. Der Dokumentarfilm erneuere die Filmkunst durch die Öffnung zur Realität. Er entstehe am Kreuzungspunkt zwischen der intrinsischen Entwicklung des Kinos – Weiterentwicklung der Avantgarde – und dem Status der westlichen Welt mit ihren wachsenden sozialen und politischen Widersprüchen. Ivens' Rolle in den dreißiger Jahren ist nach Costa die des „Inventors“ (S.19). Ein Beispiel für die Innovation und die Erfindungsgabe sei der Film *The Spanish Earth* (1937), der eine neue Art des Kriegsfilms darstelle, weil Ivens an der Front drehte und sich die Ereignisse dort der Kontrolle des Filmemachers entzogen. Dies wirkt sich auf die Konzeption des Films aus: Die persönliche Autorschaft, die Sicht des Filmemachers wird zu einem zentralen Punkt. Letztlich gehe es Ivens darum, aus der Auseinandersetzung mit der konkreten Situation zu übergeordneten, allgemeingültigen Aussagen zu finden: „His [Ivens'] real subject was, however, History itself, Time, Man; and it's precisely this which enables us to appreciate the unity of that long and diverse work.“ (S.24) Der Versuch Costas, unter einer einheitlichen historischen Perspektive die Unterschiedlichkeit der

Filme im Werk zusammenzufassen, berührt ein Problem, das die Ivens-Rezeption nicht umgehen kann und wohl auch der Grund dafür ist, dass Ivens nach wie vor auch ein umstrittener Filmemacher ist: Die Geschichte ist gerade nicht kontinuierlich und so divers wie das Werk, die Perspektiven darauf ändern sich. Historische Neubewertungen erfassen auch Ivens' Parteinahmen in den Dokumentarfilmen, etwa seine Parteinahme für Maos Kulturrevolution in *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976).

Kees Bakker führt in seinem Beitrag „A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century“ Historiografie und Dokumentarfilm parallel und diskutiert Entwicklungen und Definitionen des Dokumentarfilmgenres im Zusammenhang mit den Filmen von Ivens. Bakker stellt zu Recht fest, dass Geschichtsschreibung und Dokumentarfilm im Bemühen um die Darstellung von realen Ereignissen vor den gleichen epistemologischen und hermeneutischen Problemen stehen, hinsichtlich ihrer Beziehung zur Realität und ihrer Möglichkeiten, die Welt zu beschreiben. Es gehe darum, die historischen Erfahrungen zu verstehen, die zu den leidenschaftlichen Überzeugungen geführt haben, wie sie Ivens vertreten hat: in diesem Fall der Glaube an den Sozialismus als Weg zu einer besseren Welt. Bakker versteht Ivens' Filme als historische Zeugnisse, die nicht objektiv sind – wie es auch Ivens stets betont hat –, sondern subjektive Repräsentationen der Welt. Er verweist auf die Schwierigkeiten, den Dokumentarfilm von fiktionalen Formen abzugrenzen und kommt zu dem Schluss, dass diese Unterscheidung letztlich wohl beim Zuschauer liege, der mit seinen eigenen Erfahrungen, seinem Horizont auf die Interpretation der Welt durch den Filmemacher antwortet. Nicht in erster Linie die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität, sondern hoch konventionelle referentielle Strategien zeichneten den Dokumentarfilm aus. So legt Bakker eine pragmatische Definition des Dokumentarfilms nahe, die die Intentionen des Filmemachers und die Rezeption seitens des Zuschauers einbezieht.

In der zweiten Abteilung des Buches, „Perspectives“, werden einzelne Aspekte und Perioden des Werks von Ivens näher untersucht. Die Beiträge führen von den frühen Filmen in den Niederlanden über die dokumentarischen Arbeiten in der DDR, in Frankreich und in Italien bis hin zur Zusammenarbeit von Ivens mit Marceline Loridan. André Stufkens stellt in seinem Aufsatz „The song of movement“ Ivens' frühe Filme im Zusammenhang mit der Filmavantgarde der zwanziger und frühen dreißiger Jahre dar. „Bewegung“ ist eines ihrer wichtigsten Schlagworte. Die kinematographische und technische Bewegung wird für Ivens zunehmend zum Zeichen für eine soziale und politische Erneuerung. Karel Dibbets widmet sich in „High-Tech-Avantgarde: *Philips Radio*“ dem Film *Philips Radio* (1931), einer Auftragsproduktion für den Radiohersteller Philips. Am Übergang vom Stumm- zum Tonfilm angesiedelt, verbindet *Philips Radio* Prinzipien des stummen Avantgarde-Films (Bildstrukturen, Montage, etc.) mit dem Ton. Günter Jordan, „Between Two Letters“, beschäftigt sich mit den Arbei-

ten, die Ivens von 1952 bis 1957 für die DEFA in der ehemaligen DDR gedreht hat. Jordan erläutert die Geschichte der DEFA seit ihrer Gründung 1946 und zeichnet die Entwicklung des Dokumentarfilms in der DDR bis zu den sechziger Jahren nach. Jordans Beitrag ist gerade für den westdeutschen Leser interessant, denn die Filmproduktionen der DEFA sind ein noch eher vernachlässigter Teil der deutschen (Film-)Geschichte. Ivens' Filme aus dieser Zeit werden allerdings auch von zugeneigten Kritikern nicht sonderlich geschätzt, sie sind größtenteils pure Propagandafilme, denen eine schlechte handwerkliche Qualität attestiert wird. Alfons Machalz vertieft mit „*Mein Kind – As if it Were Ivens' Child*“ einen Aspekt von Ivens' Filmarbeit in der DDR und berichtet von den Arbeiten zu dem Film *Mein Kind* (1956, Regie: Vladimir Pozner und Alfons Machalz), bei dem Ivens als künstlerischer Berater fungierte. Michèle Lagny betrachtet Ivens' Film *La Seine a rencontré Paris* (1957) im Umfeld des französischen Dokumentarfilms der fünfziger Jahre. Vigilio Tosi berichtet von der Ivens-Rezeption in Italien und stellt den von Ivens dort gedrehten Film *L'Italia non è un paese povero* (1960) in den Kontext der dortigen „Dokumentarfilm-Landschaft“. Jean-Pierre Sergent schließlich würdigt den Anteil von Marceline Loridan – mit ihr arbeitete Ivens ab 1968 zusammen – an Ivens' Werk.

Im dritten Teil, „Reflection“, sind Beiträge versammelt, die Aspekte des Werks im Zusammenhang mit anderen Werken oder Dokumentarfilmdebatten reflektieren sollen. Bill Nichols, „The Documentary and the Turn from Modernism“, geht der Frage nach, ob es etwas Verbindendes zwischen dem frühen „modernistischen“ (S.124) Impuls und dem späteren realistischen Stil in Ivens' Werk gebe. Er zieht die Entwicklung des Malers Kasimir Malewitsch zum Vergleich heran: In dessen späte Bilder seien Elemente des früheren radikal abstrakten Suprematismus eingegangen. Nichols verfolgt die Entwicklungslinien vom Modernismus zum Realismus in Ivens' Werk, benennt die damit einhergehenden Veränderungen und findet am Ende persistierende Elemente wie z. B. das Interesse für die Bewegung, Maschinen und ihre Rhythmen, die zur Frage nach der Arbeit und deren Möglichkeiten der Transformation von Welt führt. Transformation ist das zentrale überdauernde Element: schwierig wird es, wenn Nichols sie mit der Frage nach dem Wunsch oder dem Begehren verbindet, das er an abstrakten rhetorischen Figuren wie der „Menschheitsfamilie“ (S.159) bemerkt, als Ausdruck eines mythischen oder ideologischen Aspekts der dokumentarischen Repräsentation identifiziert und auf die Abstraktionen des Modernismus rückbezieht. Dem Fazit: „The rhetorical dimensions to documentary representation never fully extricate themselves from the principles of formalist abstraction and modernist collage, nor from the methods of narrative realism to which they are historically related“ (S.159) kann man zustimmen.

Joris Ivens hat in seinen Dokumentarfilmen immer wieder Ereignisse nachspielen lassen, so z. B. in seinem Film *Misère au Borinage* (1934) über die Lebensverhältnisse und den Bergarbeiterstreik in der belgischen Borinage. Brian

Winston nimmt dies zum Anlass seiner Untersuchung darüber, wie der Dokumentarfilmer mit der ‚äußeren Realität‘ interagiert („Honest, Straightforward Re-enactment: The Staging of Reality“). Winston entwirft ein Kontinuum vom absoluten Nicht-Eingriff über verschiedene Grade des Nachspielens bis hin zur totalen Intervention, der Fiktion etwa von *Star Wars*. Bis auf den letzten können für Winston alle Punkte legitime dokumentarische Praxis sein. Er arbeitet den dokumentarischen Unterschied zum reinen Fiktionsfilm anhand zweier Filme heraus, Humphrey Jennings‘ Dokumentarfilm *I Was a Fireman* (eine kürzere Version wurde unter dem Titel *Fires Were Started* veröffentlicht) und dem Fiktionsfilm *The Bells Go Down* von Basil Dearden. Beide Filme sind 1942 entstanden und haben die Feuerbekämpfung während des Flächenbombardements von London 1940 zum Gegenstand. Winston beobachtet eine höhere narrative Komplexität des Fiktionsfilms, der auch persönliche Beziehungen der Feuerwehrleute zeige, der Dokumentarfilm widme sich dagegen stärker den authentischen Details der Feuerbekämpfung. Thomas Waugh versammelt in seinem Beitrag „Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary“ einige Beispiele des engagierten Dokumentarfilms aus mehreren Jahrzehnten, von Ivens‘ *Misère au Borinage* bis *A Place Called Chiapas* von Nettie Wild (1998). Er geht nicht eigentlich von Ivens aus, sondern kreist um seine Beispiele, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten über veränderte lokale und globale politische Situationen hinweg auszumachen. Bert Hogenkamp stellt in „A Special Relationship: Joris Ivens and the Netherlands“ Ivens‘ Verhältnis zu seiner Heimat dar, das insofern „special“ sei, weil Ivens dort bis heute eine kontrovers diskutierte Person ist. Im Wesentlichen ist es sein Film *Indonesia Calling* (1946), der zum Zerwürfnis mit der niederländischen Regierung führte, denn Ivens bezieht dort gegen die Niederlande als Kolonialmacht Stellung und kämpft für die indonesische Selbstbestimmung. Hogenkamp entwirft ein sehr differenziertes Bild der Ivens-Rezeption in den Niederlanden, das erkennen lässt, dass die Haltung gegenüber Ivens nicht einhellig ablehnend war und sich auch historisch veränderte. Claude Brunel untersucht „Music and Soundtrack in Joris Ivens’s Films“. Als Hauptcharakteristik von Ivens Stummfilmen bis zum Beginn der dreißiger Jahre bestimmt er die musikalische Konstruktion der Bildspur, die auch in den nachfolgenden Filmen bestimmend bleibe. Sylvain De Bleckere schließt den dritten Teil des Buches mit dem Beitrag „A Key to the Metaphysics of the Wind. On *Une histoire de vent*“ ab. *Une histoire de vent* (1988) ist der letzte Film von Ivens und Loridan. Die beiden Filmemacher beziehen sich auf das klassische chinesische Denken im Altertum und die darin angelegte ‚metaphysische‘ Erfahrung des Windes. De Bleckere beschreibt die vielschichtige Struktur des Films, geht den verschiedenen mit dem Wind assoziierten Motiven nach und trägt so wesentlich zu einem besseren Verständnis des Films bei. Der „documentary context“ wird hier allerdings etwas vernachlässigt, obwohl gerade an dieser Stelle ein Vergleich mit den früheren Dokumentarfilmen von Ivens interessant wäre, denn Ivens blickt mit *Une histoire de vent* auf sein Leben zurück.

Die vierte Abteilung des Bandes versammelt neun Aufsätze von Joris Ivens über den Dokumentarfilm, die meisten aus den dreißiger Jahren, zum Teil hier erstveröffentlicht. Der lesenswerte Band, der durch eine Kurzbiografie und eine Filmografie von Ivens abgerundet wird, entwirft in den unterschiedlichen Beiträgen ein differenziertes Bild des Filmemachers und berührt zentrale Fragen der dokumentarischen Arbeit, wobei die kritische Diskussion des Dokumentarfilms als historisches Dokument und politisches Agitationsmittel, wie Ivens ihn verstanden hat, etwas zu kurz kommt.

Insgesamt gesehen setzt das Buch die Tendenz in der neueren Ivens-Rezeption fort, sich jenseits der ideologischen Grabenkämpfe der Vergangenheit, in denen der Filmemacher als radikaler kommunistischer Propagandist entweder vereinnahmt oder diffamiert wurde, mit seinem Werk auseinander zu setzen. Einen wesentlichen Beitrag hatte hier schon Hans Schoots mit seiner Ivens-Biographie *Gevaarlijk leven* von 1995 geleistet (sie ist mittlerweile auch in einer englischen Übersetzung unter dem Titel *Living dangerously. A biography of Joris Ivens* bei Amsterdam University Press erschienen).

*Joris Ivens and the Documentary Context* ist bereits vergriffen und erscheint so als anschauliches Beispiel dafür, dass wichtige Bücher immer schneller vom Markt verschwinden.

Christina Scherer (München)