

Hans Schoots: Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens

Amsterdam: Mets 1995, 559 S., ISBN 90-5330-162-3, hfl 69,50

1998 wäre der niederländische Dokumentarfilmer Joris Ivens (1898 – 1989) 100 Jahre alt geworden. Anlässlich dieses Geburtstages sei auf die von Hans Schoots verfaßte Biographie von Joris Ivens *Gevaarlijk leven* hingewiesen, ein Werk, das bereits im Dezember 1995 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde.

Schoots hat zahlreiche Personen interviewt, die mit Ivens gearbeitet oder ihn gekannt haben, zahlreiche Archive besucht, in Ländern, in denen Ivens gefilmt hat, und Briefe, Aufzeichnungen, Tagebucheintragen, Berichte, Interviews und Filmszenarien eingesehen. Ergebnis dieser Anstrengungen ist eine wertvolle Quelle für die Forschung, ein höchst differenziertes und informatives Porträt eines Filmmachers, der aufgrund seiner politischen Überzeugungen durchaus umstritten war und ist. Es ist Schoots großes Verdienst, daß er Ivens, der die Meinungen immer stark polarisiert hat, weder verehrt noch verteufelt, sondern ihm mit dieser Biographie distanziert und mit Abstand begegnet. Obgleich Schoots Ivens politisch „auf der Seite der Unfreiheit“ (S.9) ansiedelt, und dies nicht zuletzt, weil er in den dreißiger Jahren als Anhänger Stalins gelten konnte, verurteilt er ihn doch nicht. Für ihn sind die meisten der frühen Dokumentarfilme von Ivens aus den zwanziger und dreißiger Jahren Meilensteine des Dokumentarfilms.

Schoots zeichnet die Entwicklungslinien im Werk von Ivens nach, verknüpft mit den politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts und privaten Lebensumständen. Ivens fühlte sich zu Beginn seines Filmschaffens durch die Produktionen der internationalen Filmavantgarde angezogen. Mehrere Einflüsse sind hierbei zu nennen: der deutsche expressionistische Film, mit dem er während seiner Ausbildung an der Berliner Technischen Hochschule Anfang der zwanziger Jahre Bekanntschaft gemacht hatte, der abstrakte Film, wie er in den Werken von Ruttmann und Richter vertreten wurde und schließlich der starke Einfluß durch die Kineasten aus der Sowjetunion: Eisenstein, Vertov, Pudovkin. Mit deren Werken kam Ivens durch die Amsterdamer „Filmliga“ in Berührung, die 1927 gegründet wurde und deren Vorstandsmitglied er wurde. Ihrem Selbstverständnis nach begegnete die Filmliga der Etablierung des Films als Bestandteil der modernen Kunst, und sie wandte sich gegen den kommerziellen Film nach amerikanischem Muster. Zahlreiche Filmemacher aus dem Ausland wurden von ihr dazu eingeladen, Vorträge zu halten und ihre Filme vorzuführen: Eisenstein, Pudovkin, Ruttmann, Richter, Dulac, Clair und andere. Es ist auch dem Einfluß der Filmliga zu verdanken, daß Ivens selbst zu filmen begann. Einer der bekanntesten Filme aus der frühen Periode ist *De Brug* (*Die Brücke*) von 1928, in dem Ivens die Bewegungen und die Konstruktion einer Hebebrücke studierte. Ruttmanns Einfluß ist darin unverkennbar. Béla Balázs hat *De Brug* wie auch den nachfolgenden Film *Regen* von 1929 zur Bestimmung des „absoluten Films“ herangezogen. Von diesen avantgardistischen ‚Filmexperimenten‘ hat sich Ivens jedoch wenig später distanziert. Die Nähe zu kommunistisch orientierten befreundeten Künstlern hat Joris Ivens‘ künstlerische und politische Entwicklung stark beeinflusst. Es setzte eine allmähliche thematische und ästhetische Umorientierung ein. In *Wij bouwen* (*Wir bauen*, 1930), eine Auftragsarbeit für den Allgemeinen Niederländischen Bauarbeiterbund, widmete sich Ivens der Darstellung der menschlichen Arbeit, die eines der bestimmenden Themen in seinem Werk bleiben sollte.

Ivens folgte 1930 einer Einladung von Pudovkin nach Moskau und ging 1931 noch einmal in die Sowjetunion, um dort zu arbeiten. Er drehte einen Film über

den Aufbau eines ukrainischen Hochofenkomplexes, *Komsomol* (auch *Lied van de Helden*, *Heldenlied* genannt). Mit diesem Film unterstützte er die Idee des Aufbaus des Sozialismus durch die Arbeiterfront in den Fünfjahresplänen. Über einen späteren Aufenthalt in der Sowjetunion Mitte der dreißiger Jahre hat sich Ivens weitgehend ausgeschwiegen, um nicht als Stalinist in Erinnerung zu bleiben. Doch erst mit *Ellende in de Borinage* (1934), ein Film über die elenden Lebensumstände der Bergarbeiter in der belgischen Borinage, wurde der Film für Ivens zu einem 'Kampfmittel der Arbeiterklasse' und zu einem 'revolutionären Propagandainstrument'. Als solcher charakterisierte er lange Zeit das Werk von Ivens, mit wenigen Ausnahmen wie den poetisch-lyrischen Filmen *La Seine a rencontré Paris* (1957) und *Pour le Mistral* (1965). Nach dem Prinzip des offen parteiichen und propagandistischen Films verfuhr Ivens etwa in seinen Filmen *Spanish Earth* (1937) über den Spanischen Bürgerkrieg und in *The Four hundred Million* (1939) über den Einmarsch der Japanischen Armee in China und auch in der Folgezeit in Filmen, die er in den USA, in Polen, der Tschechoslowakei, Bulgarien, der DDR, China, Vietnam, Italien, Mali, Cuba, Chile, Frankreich und anderen Ländern mehr gedreht hat.

Die enge Verflechtung von Kunst und politischem Engagement bei Ivens kommt zum Ausdruck, wenn er erklärt: „Die höchste Kunstform hat den größten Propagandawert“, wozu Schoots anmerkt, daß Ivens diese höchste Kunstform mehr als einmal den praktischen und politischen Notwendigkeiten geopfert habe (S.343). Schoots charakterisiert Ivens als einen Filmemacher, der wenig mit seiner Fachkenntnis und seinem visuellen Talent anfangen konnte, wenn sie nicht im Dienst eines Auftrages stand.

Gegen Ende seines Lebens, zu Beginn der achtziger Jahre, war Ivens auf der Suche nach einer neuen gesellschaftlichen Positionierung, ohne seine bisherigen Parteinahmen im nachhinein verurteilen zu wollen. Er versuchte, sich als einen anteilnehmenden, aber unabhängigen Filmemacher darzustellen, der sich immer gegen das Unrecht gestellt habe, eine Ansicht, der von Schoots widersprochen wird. Politische Desillusionierung und ideologische Verunsicherung führten dazu, daß Ivens nun gegenüber seinem 'revolutionären' Filmschaffen die poetisch-lyrische Seite seines Werks stärker betonte. Ihren Niederschlag findet dieser Umstand in Ivens' letztem Film *Une Histoire de Vent*, den er zusammen mit seiner Lebensgefährtin Marceline Loridan drehte. Wie Schoots feststellt, verschiebt sich Ivens' Aufmerksamkeit nun weg von den sozialen und politischen Streitfragen hin zum Zeitlosen und Metaphysischen (S.473), in dem sie sich als unbedeutende und vorübergehende Erscheinungen auflösen. Catherine Duncan, eine alte Freundin von Ivens, beschreibt *Une Histoire de Vent* als „offizielles Porträt für die Nachwelt“ (S.484), mit dem sich Ivens von seiner 'revolutionären' Vergangenheit zu lösen versuche. Auch Schoots sieht hierin die Suche nach einem neuen Selbstbild und einem neuen Imago (S.474). Es sollte Ivens' letzter Film bleiben.

Schoots besonderes Interesse gilt der schwierigen Beziehung zwischen Kunst und politischem Engagement im Leben und Werk von Joris Ivens. Diese Bezie-

lung darzustellen ist ihm gelungen. Eine Übersetzung des Buches ins Deutsche wäre unbedingt zu wünschen, um es auch hierzulande einem größeren filminteressierten Publikum zugänglich zu machen.

Christina Scherer (Heidelberg)