

# internationales forum des jungen films

# berlin 23.6. — 30.6. 1974



## BORINAGE (Urspr. Titel: MISERE AU BORINAGE Elend in der Borinage)

Land	Belgien 1933
Produktion	E.P.I./Club de l'Ecran, Brüssel
Regie, Buch, Kamera, Schnitt	Joris Ivens, Henri Storck
Uraufführung	15.1.1934 Brüssel
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	30 Min.

### Zu diesem Film

Von Joris Ivens

Henri Storck, ein belgischer Regisseur, den ich als ehrlichen und ernsthaften Dokumentarfilmer kannte, kam zu mir mit einer Idee, oder besser gesagt dem echten Bedürfnis, einen Film zu machen. Er berichtete mir, was sich 1932, während ich fort gewesen war, in der Borinage zugetragen hatte.

Im Juni verkündeten die belgischen Bergwerksbesitzer eine fünfprozentige Lohnsenkung. Am Montag, dem 20. Juni, wurde von den Wasmer Bergleuten eine Versammlung einberufen, auf der man sich einigte, am nächsten Tag zu streiken, wenn die Lohnsenkung nicht zurückgenommen würde. Am Dienstag lagen die acht Gruben von Wasmes verlassen da, und ebenso wurde die Arbeit in einigen Gruben von Cuesmes, Frameries und Quagnon eingestellt. Bis zum folgenden Montag befanden sich im Distrikt Borinage 15 000 Arbeiter im Streik, und am 7. Juli waren es 30 000 in der Borinage und 15 000 im Centre und in Charleroi. In Mons, Charleroi und Liège wurde das Kriegsrecht ausgerufen; Panzerwagen patrouillierten in den Straßen, Bomber kreisten über den Städten; die Gendarmerie trat mit Stahlhelmen und aufgesetzten Bajonetten auf; bewaffnete Soldaten wurden allerorten im Bergbauggebiet stationiert; das Recht, sich auf der Straße zu versammeln, wurde außer Kraft gesetzt - nicht mehr als fünf Personen durften sich zu einer Gruppe formieren.

Arbeiter anderer Industriezweige des Landes streikten ebenfalls aus Solidarität mit den unterdrückten Bergleuten, und die belgische Regierung bereitete sich auf einen Marsch der Streikenden gegen die Hauptstadt vor, von dem gerüchteweise die Rede war. Die leeren Versprechungen und das Gerede der reformistischen Führer der sozialistischen Partei Belgiens brachten den Streik zu einem Ende; aber bis zum 21. Juli waren erst weniger als 350 Bergleute an ihre Arbeit in der Borinage zurückgekehrt. Von den 100 000 Bergleuten, die in ganz Belgien streikten, gingen nur wenige wieder an ihre Arbeit - die meisten wurden ausgesperrt. Die Bergwerksbesitzer wollten ihre Rache.

Die Folgeerscheinungen des Streiks waren schrecklich. Bergleute, die aktiv am Streik mitgewirkt hatten, wurden auf Schwarze Listen gesetzt. Sie konnten in keinem belgischen Bergwerk mehr Arbeit finden und mußten Häuser, die den Firmen gehörten, verlassen. Geisterstädte verlassener Firmenhäuser blieben zurück, weil die Familien der Bergleute sich woanders Arbeit suchen mußten. Der systematische Terror wurde stärker und folgenreicher. Die Moral der Arbeiter in der Borinage sank gefährlich.

Storck sagte: "Einige von uns in Brüssel, Mitglieder des Club de l'Ecran, wollen einen realistischen Film über die gegenwärtigen Zustände in der Borinage machen, um den Arbeitern zu helfen, indem man der übrigen Welt ihre realen Lebensumstände vor Augen führt." Das war genau das Filmthema, welches ich wollte und brauchte.

Joris Ivens, Die Kamera und ich, Autobiographie eines Filmers, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1974, S. 61 f.

### Zu diesem Film

Von Henri Storck

Als mich der 'Club de l'Ecran', ein bedeutender linker Brüsseler Filmklub, der von Pierre Vermeylen und André Thirifays geleitet wurde, im Sommer 1933 bat, eine Filmreportage über die sozialen Folgen des großen revolutionären Streiks der Bergarbeiter in dem Borinage von 1932 zu drehen, dachte ich sofort daran, Joris Ivens vorzuschlagen, den Film mit mir gemeinsam zu machen. Er war gerade nach Amsterdam aus der Sowjetunion zurückgekehrt, wo er seinen Film über die Komsomolzen beendet hatte. Ivens nahm sofort an, und wir fuhren in das Borinage, um unsere Vorarbeiten zu beginnen. Die Lage der Bergleute erschütterte und empörte uns. Wir dachten weder an den Film noch an Einstellungen. Wir waren von dem unbezähmbaren Verlangen beherrscht, von den grausamen Tatsachen, die die Wirklichkeit uns entgegenschleuderte, ein so unverhülltes, nacktes, wahres Bild wie nur möglich zu geben. Jede ästhetische Rücksichtnahme schien uns unanständig. Unsere Kamera war nichts als ein einziger Schrei der Empörung.

Die Bergarbeiter begriffen die Aufrichtigkeit unserer Bemühungen: sie schenkten uns Vertrauen und halfen uns, ohne uns etwas zu verschweigen, sie ließen uns in ihre Wohnungen und ihr schreiendes Elend filmen, wir waren selber nicht reich - Vermeylen, Thirifays und einige ihrer Freunde. Die meisten waren linke Intellektuelle, die uns etwa 10 000.- Francs zur Verfügung gestellt hatten, damit das Filmmaterial gekauft, die Anfertigung der Kopien und der ausgezeichnete belgische Kameramann Francois Rents für ein paar Tage bezahlt werden konnten. Doch die meisten Bilder wurden von Ivens und mir mit unseren Filmkameras gemacht.

Die Aufnahmen fanden im September 1933 statt. Es war uns nicht möglich, Scheinwerfer zu benutzen, da der Strom in den Häusern der Arbeiter, die zu arm waren, um die Rechnung für Elektrizität zu bezahlen, abgeschaltet war. Wir benutzten Benzinlampen. Das Licht und die Wärme dieser Lampen lockten Schwärme von ekligem Ungeziefer an, die aus den Wänden und hinter den Tapeten der Wohnungen hervorkrochen. (...)

Die von der Direktion der 'Charbonnages' alarmierte Polizei war uns ständig auf den Fersen; mir als Belgier konnte man in meinem Land nicht verbieten zu filmen, wo ich es wünschte, denn damals war wie heute eine besondere Genehmigung nicht erforderlich. Doch Ivens war ein wegen seiner politischen Ideen verdächtiger Ausländer. Man wußte, daß er in der Sowjetunion gewesen war und in kommunistischen Kreisen verkehrte. So mußte er sich oft verstecken und in Wohnungen der Arbeiter übernachten, die ihn aufgenommen hatten. Er mußte es so einrichten, daß er nicht mit der Kamera in der Hand angetroffen wurde, andernfalls wäre es zu heiklen Auseinandersetzungen mit der Polizei gekommen, und es hätte die Gefahr der Ausweisung bestanden. Diese Atmosphäre der Halbilllegalität gab dem Film einen abenteuerlichen Reiz, der

uns erregte und unsere Solidarität mit dem entschlossenen Kampf der organisierten Arbeitergruppen verstärkte.

Als ich eine Demonstration, die in Anwesenheit der höchsten Beamten des Landes stattfand, filmen wollte, wurde ich selber von der Polizei rücksichtslos behandelt und trotz der heftigen Proteste des mich begleitenden Rechtsanwalts Jean Fonteyne an meiner Arbeit gehindert. Aber nichts half. Die Polizei entdeckte uns und war ständig hinter uns her. Zu jeder Demonstration in dieser Gegend wurde zur Aufrechterhaltung der Ordnung Polizei aus allen Teilen des Landes zusammengezogen, und Tausende Polizisten waren in Baracken untergebracht. Aber die Arbeiter hielten sie zum besten. Die aus ihren Wohnungen Exmittierten, an deren Stelle aus anderen Gebieten des Landes herbeigeholte Bewohner eingewiesen waren (die den verantwortlichen Beamten jubelten, während von weither gekommene Schüler Fahnen schwenkten), ließen von den Dächern aus Lautsprechern laut die Internationale erklingen und unter den Augen der machtlosen Polizisten und Beamten riesige, rote Ballons, an denen Plakate mit Hammer und Sichel hingen, in den Himmel steigen. Die Wirkung war von gewaltiger Ironie.

Wolfgang Klaue (Hrsg.), Joris Ivens, Berlin (DDR) 1963, S.95 f.

### Rekonstruktion im Dokumentarfilm

Von Joris Ivens

Da wir die Taktik dieser Streikenden zeigen wollten und Episoden ihres Kampfes, stellte sich uns wieder das Problem der szenischen Rekonstruktion. Wir wollten zum Beispiel zeigen, wie die Familie eines Arbeiters die Kündigung erhält und das Haus räumen muß, und welche Taktik man sich in der Gemeinde ausgedacht hat, um einer solchen Zwangsäumung Widerstand entgegenzusetzen: Wenn ein Bergarbeiter, der auf der Schwarzen Liste steht, seine Miete nicht mehr bezahlen kann, schickt die Bergwerksgesellschaft einen Polizisten, der die Räumung vollstrecken soll und die Möbel zu verkaufen hat. Sobald die Arbeitskollegen davon hören, eilen sie zu dem fraglichen Haus und setzen sich auf alle Möbel - auf den Tisch, den Herd, das Bett, die Stühle. Da der Polizist die Anordnung hat, alle Möbel forträumen zu lassen, aber nicht Menschen, brauchen die Bergarbeiter nur geduldig Stunden um Stunden sitzen zu bleiben, bis der Polizist aus Angst vor einem Aufruhr in der überaus gespannten Atmosphäre, wie sie in den engen Straßen herrscht, schließlich abzieht.

Eben dies geschah auch einem Bergmann namens Pierre Duclot, der auf die Schwarze Liste gesetzt worden war. Wir wollten eine solche Szene in unserem Film haben, und die einzige Art, wie wir sie filmen konnten, war, sie in seinem Haus mit seinen Nachbarn und seiner Frau nachzustellen. Wir liehen uns zwei Gendarmerie-Uniformen von der Oper in Brüssel, und dann war unser erstes Problem, zwei Bergleute zu finden, die sich bereit erklärten, den Feind, die Polizei, zu verkörpern. Spontan war kein echter Grubenarbeiter bereit, als schauspielerischer Amateur einen Gendarmen darzustellen, den Komplizen des Bergwerksbesitzers. Aber es gelang uns doch, diesen Widerwillen zu überwinden, und wir stellten eine Szene nach, in der man durch den Sitzstreik auf den Möbeln eine Zwangsäumung verhinderte. Diese Szene fand einen wichtigen Platz in unserem fertigen Film.

Eine weitere Sequenz rekonstruierten wir, um die schlaue Taktik zu zeigen, derer sich die Arbeiter bedienten, um kurze Versammlungen abzuhalten, ohne in Konfrontation mit der großen Anzahl Polizisten zu kommen, die überall zur Stelle waren. Anfangs waren es nur viele verstreute Gruppen kartenspieler Arbeiter auf den Gehsteigen. Dann aber kamen sie auf ein gegebenes Signal alle zusammen und hielten eine einminütige Versammlung ab, nach der sie sich dann eilends wieder auflösten. Wenn ein Polizist hinzutrat, um festzustellen, was los sei, fand er nichts als ein paar unschuldig dreinschauende Kartenspieler hier und dort auf der Straße sitzen.

Noch eine weitere wichtige Szene mußte nachgestellt werden. Im Haus eines Arbeiters im Dorf Wasmes (wo van Gogh gelebt

hatte) sah ich ein außergewöhnliches, 'primitives' Porträt von Karl Marx, das der Mann selbst gemalt hatte, sowie Bilder von der Jungfrau Maria und König Albert von Belgien. Ich mußte einfach fragen, warum diese drei Bilder? Sehr einleuchtende Gründe für die Wahl wurden mir gegeben:

"Wenn es hier ein schweres Unglück gibt, und das geschieht ziemlich oft, da die Sicherheitsvorkehrungen in den Kohlengruben nur sehr unzureichend sind, dann kommt König Albert und gibt uns etwas Geld, das ist der Grund für sein Bild. Da man nie weiß, was geschieht, wenn man einmal tot ist, meinten wir, es wäre wohl ganz gut, auch ein Bildnis der Jungfrau Maria zu haben. Wenn wir aber wirklich etwas wollen, dann tragen wir das Bild von Karl Marx hinaus auf die Straßen."

Marx war gemalt worden, als sei er ein Bergarbeiter, mit dunklen, tiefliegenden Augen und einem Bart dicker Haare, der einwärts wuchs, nicht auswärts, wie der des Philosophen. Ein schwerer Goldrahmen machte das Bild zu einem imposanten Anblick.

"Wie tragen Sie dieses Bild bei einer Demonstration mit sich?" fragte ich.

"Ganz einfach. Das Porträt wird vorangetragen, gehalten von zwei starken Männern, und dann zehn Schritte dahinter gehen drei Männer, dann ein Zwischenraum, vier Männer, und hinter ihnen wieder zwei. Wir fanden eine solche gelockerte und unregelmäßige Marschordnung besser, denn wenn man normal ganz dicht zusammen marschiert, bietet man der Polizei eine zu gute Zielscheibe beim Marsch mit dem Porträt durch das Dorf."

Dies schien uns wesentlich, im Film gezeigt zu werden, eines der sehr kleinen, nicht unterzukriegenden Protestzeichen, das bei den Grubenarbeitern weiterlebte. Ich fragte, ob ich am nächsten Morgen eine solche unregelmäßig geordnete Demonstration nachstellen könne, bei der nur das Porträt aus dem Hause getragen würde und man einen kurzen Marsch mit ihm machte.

"Lassen Sie uns das vor acht Uhr morgens machen, denn gewöhnlich kommt die Polizei erst um neun herum."

Also warteten wir am nächsten Morgen vor der Tür des Hauses wie zwei Wochenschau-Kameraleute. Das Porträt wurde herausgebracht und von zwei Bergleuten wie eine religiöse Reliquie den Hügel hinaufgetragen, vorbei an den kleinen, geschwänzten und verstreut liegenden Häusern. Wir schlossen uns mit der Kamera der Prozession an.

Die Leute kamen aus ihren Häusern und hoben die Fäuste, schon damals ein Zeichen des Protests in Europa. Kleine Kinder und alte Frauen standen an der Straße mit geballten, erhobenen Fäusten. Es wurde ernst, und die Leute vergaßen, daß sie es für einen Film taten. Spontan kam die gesamte Gemeinde zusammen, und unsere Inszenierung wurde zu einer echten Demonstration. Plötzlich kam eine Gruppe Polizisten auf uns zugeradelt. Augenblicklich zeigten die Arbeiter ihre Solidarität mit Storck und mir. Ein Mann nahm mir die Kamera ab und schickte sie auf den sicheren Weg, so schnell wie ein Eimer Wasser von Feuerwehrleuten in einer Kette von Hand zu Hand gegeben wird. Die Grubenarbeiter wußten, wenn ich mit einer Kamera erwischt würde, hätte man mich zuerst eingesperrt und dann aus Belgien ausgewiesen. Wir alle bezogen Prügel von der Polizei, aber nach einer Stunde oder so war das ganze Schauspiel vorbei.

Die Kamera und ich, a.a.O. S. 68 ff.

(...)

Man klammert sich an engherzige Klassifizierungen und Begriffsbestimmungen in der Filmkunst und meint, es sei ausschließlich dem Spielfilm vorbehalten, Menschen vor der Kamera agieren zu lassen. Die Gegner der 'gestellten' Szenen im Dokumentarfilm sollten sich einmal überlegen, wohin es führen würde, wenn man tatsächlich alles nur so filmt, wie es geschieht. Die Kamera verhindert, daß sich die Menschen ungezwungen benehmen. Die Tatsache, daß sie gefilmt werden, beeinflusst sie und macht sie unnatürlich. Alte Leute benehmen sich wie Kinder und Kinder wie alte Leute.

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'.

(...)

Wird durch solche Szenen, wird durch die nochmalige Darstellung die Wahrheit des Films nicht beeinträchtigt? Es gibt viele Gründe, die die Wiederholung einer Szene notwendig machen; so, wenn der Kameramann den Vorgang beim ersten Male aus irgendeinem technischen Grunde nicht aufnehmen konnte, wenn das Licht ungünstig war, wenn ein zusätzliches Abschlußbild aufgenommen werden muß oder auch wenn die ursprüngliche Handlung steif oder falsch ausgeführt wurde, weil die gefilmten Personen sich durch die Anwesenheit der Kamera befangen fühlten und sich unnatürlich bewegten. Selbstverständlich greift der Regisseur während der Wiederholung mit seinen Hinweisen und Vorschlägen in die Handlung ein, um eine höhere künstlerische und technische Qualität des Films zu erzielen. Er versucht in gewissen Fällen einen konzentrierten Ausdruck und bessere Bewegungen zu erzielen als die oft zufälligen und willkürlichen Szenen, die man bei unvorbereiteten Aufnahmen erhält.

(...)

Es geht um das Problem der Einschaltung von Szenen mehr oder weniger menschlich persönlichen, sozusagen privaten Charakters in unseren Dokumentarfilmen. Warum diese 'persönlichen Szenen', die - das versteht sich von selbst - nie so wirken dürfen, als seien sie an die Wirklichkeit angeklebt, sondern stets der Entwicklung des Themas entsprechen müssen, sich aus ihr ergeben und sie gleichzeitig widerspiegeln?

Der Regisseur eines Dokumentarfilmes weiß, daß solche persönlich-menschlichen Szenen - die meistens 'wiederholt' werden müssen - dem Thema einen stärkeren gefühlsmäßigen Ausdruck geben und dem Publikum helfen, die Haupthandlung besser zu verstehen. Solche Szenen lassen die im Film auftretenden Personen realer erscheinen, betonen das menschliche Element in der Handlung und lassen Männer und Frauen in den Vordergrund treten, die mit dem Thema des Films eng verbunden und für seine Handlung charakteristisch sind. Sie appellieren an Gefühle, die dem Zuschauer vertraut sind, wodurch die Entwicklung des Themas sozusagen zur eigenen Erfahrung wird. Die Ereignisse auf der Leinwand vollziehen sich nicht mehr in weiter Entfernung, scheinen nicht mehr fremdartig oder exotisch - sie werden vielmehr dem Zuschauer ganz nahegebracht.

Natürlich gibt es viele Dokumentarfilme, in denen der Gang der Ereignisse und Tatsachen den gesamten Film trägt, aber oft erreichte uns die Klage des Publikums, daß ein Dokumentarfilm ohne persönliche Szenen trocken wirkt und daß man sich beim Zuschauen langweilt. Indem wir die allgemeinen Ereignisse mit Emotionen verknüpfen, erleichtern wir dem Zuschauer den Zugang zu komplizierten Problemen unseres Films und zwingen ihn, über sie nachzudenken und sie zu sich selbst, seiner Familie, seinem Heim, seiner Fabrik, seinen Feldern in Beziehung zu setzen - kurz, wir appellieren mit unserem Dokumentarfilm nicht nur an den Verstand, sondern auch an das Herz. Die Entwicklung des Themas, die Handlung also ist der Weg, auf dem der Regisseur eines Dokumentarfilms den Zuschauer zu bestimmten Schlußfolgerungen führt. Diese Schlußfolgerungen dürfen natürlich nicht bereits beim ersten Bild des Films fix und fertig präsentiert werden, sondern wir müssen den Zuschauer zu ihnen hinleiten. Und hier werden uns typische persönliche Szenen helfen, die klare Hauptlinie des Films noch stärker herauszuarbeiten und seinem Inhalt eine größere Tiefe und einen stärkeren Gefühlsgehalt zu geben.

Wir dürfen nicht vergessen, daß das Publikum während des Zuschauens durch die Handlung des Films angeregt wird, Fragen zu stellen, und daß die Leinwand im Ablauf des Films auf diese Fragen zu antworten hat. Wenn einige dieser Fragen nicht nur mit einfacher Tatsachendarstellung beantwortet werden, sondern auch

durch persönliche Szenen, wird der Film einen viel tieferen Eindruck auf die Zuschauer machen.

Joris Ivens, Repeated and organized Scenes in Documentary Films, Kwartalnik Filmowy, Warschau, Nr. 9/1953, zitiert nach Hans Wegner, Joris Ivens, Berlin (DDR) 1965, S. 50 ff.

### Brief aus der Borinage

Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo

Wasmes, April 1879

Kürzlich habe ich etwas sehr Interessantes erlebt, ich bin nämlich sechs Stunden lang in einem Bergwerk gewesen. Und zwar in einer der ältesten und gefährlichsten Gruben der ganzen Gegend. Marcasse genannt. Diese Grube steht in schlechtem Ruf, weil viele Bergleute darin umkommen, sei es beim Ein- oder Ausfahren, oder durch Luftmangel, oder durch Explosion von Grubengas, oder durch das Grundwasser, oder durch den Einsturz veralteter Stollen usw. Es ist ein düsterer Ort, und beim ersten Anblick hat alles in der Umgebung etwas Ödes und Unheimliches.

Die Arbeiter dort sind meistens vom Fieber abgezehrt und bleich und sehen müde und ausgemergelt aus, verwittert und frühzeitig gealtert, die Frauen im allgemeinen fahl und verwelkt. Rings um die Grube ärmliche Bergarbeiterhäuschen mit ein paar toten, ganz schwarzverrußten Bäumen und Dornhecken, Mist- und Aschenhaufen, Bergen von unbrauchbarer Steinkohle usw. Maris würde ein prachtvolles Bild daraus machen.

Nächstens versuche ich mal, eine Skizze davon zu zeichnen, damit du eine Vorstellung davon bekommst ...

Diese Grube hat fünf Stockwerke, drei davon, die obersten, sind erschöpft und verlassen, dort wird nicht mehr gearbeitet, weil es da keine Steinkohle mehr gibt. Wenn jemand versuchen würde, ein Bild von den 'maintenages' zu machen, so würde das etwas Neues sein, etwas Unerhörtes oder richtiger Ungesehenes. Stelle dir eine Reihe von Zellen in einem ziemlich engen und niederen Gang vor, durch rohes Holzwerk gestützt. In jeder dieser Zellen ist ein Arbeiter im groben Leinenanzug, schwarz und schmutzig wie ein Schornsteinfeger, beim matten Licht eines Lämpchens damit beschäftigt, die Kohle loszuhacken.

In einigen dieser Zellen steht der Arbeiter aufrecht, in anderen liegt er auf dem Boden. Die ganze Einrichtung ähnelt den Zellen in einem Bienenkorb oder einem dunklen, düsteren Gang in einem unterirdischen Gefängnis oder einer Reihe kleiner Webstühle, oder eigentlich sehen sie aus wie eine Reihe Backöfen, wie man sie bei den Bauern sieht, oder wie Nischen in einem Grabgewölbe. Die Stollen selbst sind wie die großen Kamine bei den Brabanter Bauern.

In einigen sickert überall Wasser durch; das Licht der Bergarbeiterlampen ruft eine eigenartige Wirkung hervor und spiegelt sich wie in einer Tropfsteinhöhle. Ein Teil der Bergleute arbeitet in den maintenages, andere laden die losgehackte Kohle in kleine Wagen, die auf Schienen wie eine Straßenbahn befördert werden, es sind vor allem Kinder, die das besorgen, Jungen und auch Mädchen. Auch einen Pferdestall gibt es da, siebenhundert Meter unter dem Erdboden, mit etwa sieben alten Pferden, die große Mengen fort-schaffen und zum sogenannten 'accrochage' bringen, das ist die Stelle, von wo die Kohle nach oben befördert wird. Andere Arbeiter sind damit beschäftigt, die verfallenen Stollen auszubessern, um das Einstürzen zu verhindern, oder neue Stollen in die Flöze zu graben. Genau so, wie Seeleute an Land Heimweh nach dem Meere haben, trotz all der Gefahren und Mühsalen, die sie bedrohen, so auch der Bergarbeiter: er ist lieber unter als über dem Erdboden.

Die Dörfer hier haben etwas Verlassenes und Stilles und Ausgestorbenes an sich, weil sich das Leben unter statt auf dem Erdboden abspielt; man könnte jahrelang hier sein, aber wenn man nicht unten in den Gruben gewesen ist, kann man sich keine richtige Vorstellung von den Zuständen machen.

Die Leute hier sind sehr ungebildet und unwissend, können meistens

nicht lesen, doch dabei sind sie geschickt, tüchtig und flink bei ihrer schweren Arbeit, und mutig und frei; klein von Gestalt, aber breit in den Schultern, mit düsteren, tiefhängenden Augen. Sie sind geschickt in vielen Dingen und arbeiten erstaunlich viel. Sehr nervös von Konstitution, ich meine nicht schwach, sondern empfindlich. Sie haben einen eingefleischten, tiefwurzelnenden Haß und ein inbrünstiges Mißtrauen gegen einen jeden, der sich als Herr über sie aufspielen will. Bei den Kohlenarbeitern muß man Kohlenarbeiterart und -charakter haben und sich frei halten von Präntionen, Stolz und Schulmeisteri, sonst kann man nicht mit ihnen auskommen und wird niemals ihr Vertrauen gewinnen.

Hab ich dir seinerzeit von dem Bergarbeiter erzählt, der durch eine Explosion schwere Verbrennungen erlitten hatte? Gott sei dank ist er jetzt wiederhergestellt und geht aus und fängt an, zur Übung ein Stückchen zu laufen; seine Hände sind noch schwach, und es wird eine Weile dauern, bis er sie wieder zur Arbeit gebrauchen kann, doch er ist am Leben geblieben. Aber es sind seitdem noch Fälle von Typhus und einem bösartigen Fieber vorgekommen, das man 'la sottte fièvre' <sup>1)</sup> nennt, davon bekommt man scheußliche Träume wie Alldruck und redet irre. Daher gibt es jetzt wieder viele kränkelnde und bettlägerige Leute; ausgemergelt liegen sie im Bett, schwach und elend. In dem einen Haus haben alle das Fieber, und dabei haben sie nur wenig Hilfe oder gar keine, so daß da die Kranken die anderen versorgen müssen, 'ici c'est les malades qui soignent les malades' <sup>2)</sup>, sagte die Frau, wie: 'le pauvre est l'ami du pauvre' <sup>3)</sup>.

Hast du in letzter Zeit was Schönes gesehen? Ich habe große Sehnsucht nach einem Brief von dir. Hat Israels in letzter Zeit viel gearbeitet, und Maris und Mauve? Vor ein paar Tagen ist hier im Stall ein Fohlen zur Welt gekommen, ein nettes kleines Tier, das gleich ganz fest auf seinen Beinen stand.

Die Arbeiter hier halten viel Ziegen, und überall sind junge in den Häusern, und auch Kaninchen gibt es viel in den Bergarbeiterwohnungen.

Anmerkungen:

- 1) das dumme Fieber
- 2) hier pflegen die Kranken die Kranken
- 3) der Arme ist der Freund des Armen

Vincent van Gogh, Als Mensch unter Menschen, Bd. I, Henschelverlag Berlin 1969, S. 83 ff.

## Joris Ivens

Geboren 1898, Filmemacher seit 1927, über 40 Filme.

- 1911 *De Wigwam (Das Wigwam)* Holland
- 1927 *Zeedijk-Filmstudie (Zeedijk-Filmstudie)* Holland
- 1928 *Etudes de Mouvement (Bewegungsstudien)* Frankreich
- De Brug (Die Brücke)* Holland
- 1929 *Branding (Brandung)* Holland
- Regen (Regen)* Holland
- IK-Film (Ich-Film)* Holland
- Schaatsenrijden (Schlittschuhlauf)* Holland
- 1929/30 *Tribune: Breken en bouwen (Tribüne: Zerstören und Aufbauen)* Holland
- Wij bouwen (Wir bauen)* Holland
- 1930 *Jeugdtag (Tag der Jugend)* Holland
- NVV-Congres (NVV-Kongreß)* Holland
- 1931-33 *Zuiderzee (Zuidersee)* Holland
- 1931 *Philips-Radio (Philips-Radio; auch bekannt u.d. T. Industriesymphonie)* Holland
- Creosoot (Kreosot)* Holland
- 1932 *Komsomol (Lied van de helden; Heldenlied)* UdSSR
- 1933 *Misère au Borinage (BORINAGE)* Belgien
- 1934 *Nieuwe Gronden (Neue Erde)* Holland
- 1935 *Borjets (De Vechter; Die Kämpfer)* UdSSR

- 1937 *Spanish Earth (Die spanische Erde)* USA
- 1938 *The 400 Million (Die vierhundert Millionen)* USA
- 1939/40 *Power and the Land (Elektrifizierung des Flachlandes)* USA
- 1940 *New Frontiers (Neue Grenzen)* USA
- 1941 *Our Russian Front (Unsere russische Front)* USA
- 1942 *Oil for Aladdins Lamp (Öl für Aladins Lampe)* USA
- 1942/43 *Action Stations! (Auf Gefechtsstation!)* Kanada
- 1943/44 *Know Your Enemy: Japan (Erkenne deinen Feind: Japan)* USA
- 1946 *Indonesia Calling (Indonesien ruft)* Australien
- 1949 *Pierwsze lata (Die ersten Jahre)* CSSR/Polen
- 1950/51 *Pokoj Zwyciezy Swiat (Der Friede überwindet den Krieg)* Polen
- 1952 *Freundschaft siegt* UdSSR/DDR
- Wyscig Pokuju Warszawa-Berlin-Praha (Friedensfahrt Warschau-Berlin-Prag)* Polen/DDR
- 1954 *Das Lied der Ströme* DDR
- 1956 *Mein Kind* DDR
- Die Windrose* DDR
- Les Aventures de Till L'Espiègle (Die Abenteuer Till Eulenspiegels)* Frankreich/DDR
- 1957 *La Seine a rencontré Paris (Die Seine ist Paris begegnet)* Frankreich
- 1958 *Before Spring (Vorfrühling)* China
- 600 Million with You (600 Millionen stehen hinter euch)* China
- 1960 *L'Italia non è un paese povero (Italien ist kein armes Land)* Italien
- Demain à Nanguila (Morgen in Nanguila)* Mali
- 1960/61 *Carnet de viaje (Kubanisches Reisetagebuch)* Kuba
- Pueblo armado (Bewaffnetes Volk)* Kuba
- 1958-62 *Marc Chagall* Frankreich
- 1963 *... à Valparaiso* Chile/Frankreich
- Le Petit Chapiteau* Chile/Frankreich
- 1964 *Le Train de la victoire (Der Siegeszug)* Chile
- 1965 *Pour le Mistral* Frankreich
- Le Ciel, la terre (Der Himmel, die Erde)* Vietnam/Frankreich
- 1966 *Rotterdam - Europoort* Holland
- 1967 *Loin du Vietnam (Fern von Vietnam)* Frankreich
- Le dix-septième Parallèle (Der siebzehnte Breitengrad)* Vietnam/Frankreich
- 1968/69 *Le Peuple et ses fusils (Das Volk und seine Gewehre)* Laos/Frankreich
- 1969 *Rencontre avec le président Ho Chi Minh (Begegnung mit dem Präsidenten Ho Tschu Minh)* Vietnam/Frankreich
- 1973/74 Ein Film über die Volksrepublik China (In Vorbereitung)

## Henri Storck

Belgischer Filmregisseur, geb. Ostende 1907. Gründete einen Filmklub in seiner Geburtsstadt. Drehte einige Avantgardefilme. Begab sich dann nach Paris und Nizza, um seine Filmkenntnisse weiter auszubilden. Freundschaft mit Jean Vigo. Arbeit als Drehbuchmitautor, Schauspieler (die Rolle des Priesters) und Assistent bei *Zéro de conduite (Betragen ungenügend)*, Jean Vigo, Frankreich 1933). Danach Rückkehr nach Belgien, wo er seither lebt. Realisierung zahlreicher Dokumentarfilme sowie eines Montagefilms, *Histoire du soldat inconnu (Geschichte des Unbekannten Soldaten)*, 1932). Storck drehte auch einige Spielfilme, u.a. *Idylle à la plage (Idylle am Strand)*, 1931) und *Le Banquet des fraudeurs (Bankett der Betrüger)*, 1951), sowie Filme über Malerei: *Rubens* (1948), *Le Monde de Paul Delvaux* (1945) und *La Fenêtre ouverte (Das offene Fenster - Film über Landschaftsmalerei)*, 1952). Er ist der Autor eines in viele Sprachen übersetzten Buches über Kinder und Jugendfilme 'Le Film récréatif pour spectateurs juveniles' (Unesco, 1950).

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30