

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 30 (1988)

**Heft:** 162

**Artikel:** "Weiter von der Realität wegzugehen ist gut für den Film" : ein Gespräch mit dem Dokumentaristen Joris Ivens

**Autor:** Vian, Walt R. / Ivens, Joris

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866777>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

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

---

# „Weiter von der Realität weggehen ist gut für den Film“

Ein Gespräch mit dem Dokumentaristen Joris Ivens

FILMBULLETIN: Ich möchte zunächst über die Veränderungen der Ausrüstung sprechen, die sich während der Jahre, in denen Sie Filme drehten, ergaben und darüber, wie diese Veränderungen Ihre Arbeit beeinflussten.

JORIS IVENS: Natürlich habe ich in den weit über fünfzig Jahren, in denen ich filme, die Entwicklung von allen Teilen der Ausrüstung in der praktischen Arbeit miterlebt. Als ich begann, gab es – ausser für wissenschaftliche Anwendungen – keine 16mm-Kameras, keinen Ton, keine Farbe, keine Motoren in der Kamera – gedreht wurde noch mit der Kurbel. Im Laufe der Jahre wurde dann alles allmählich entwickelt, was heute als selbstverständlich gilt, aber es würde zu lange dauern, diese Entwicklungen hier im einzelnen nachzuvollziehen.

Für mich war die wichtigste Neuerung der Ton. Als der Tonfilm um die Jahre 1932, 1933 aufkam, der erste Film mit Al Jolson THE JAZZSINGER (1927, von Alan Crosland) in Holland gezeigt wurde, war ich davon sehr beeindruckt, aber auch ein wenig skeptisch. Ich befürchtete, diese neue Möglichkeit würde die Sprache, die Kunst, die wir hatten, zerstören. Der Tonfilm hat auch tatsächlich zur Verarmung der Bildsprache beigetragen. Wir waren damals gerade dabei, eine sehr spezifische Filmkunst zu erarbeiten, als der Tonfilm über uns hereinbrach.

Er hatte aber auch sein Gutes, und ich lernte langsam mit ihm umzugehen und zu arbeiten. Doch zu Beginn hatte ich einige Schwierigkeiten, nicht zuletzt auch weil der Ton noch nicht synchron war, nur für Musik und Geräusche geeignet. Ich dachte aber immer, unsere Filmsprache könne eloquenter und viel subtiler werden, die künstlerische Qualität könne gesteigert werden, wenn der Ton und das Bild in eine dialektische Beziehung zueinander gebracht werden. Aber dies mussten wir erst lernen. Zunächst warf uns der Ton ganz einfach zurück. Er unterwarf den Film stärker dem Einfluss von Theater und Literatur. Gerade in Hollywood war diese Beeinflussung sehr stark. Vorher hatten wir die wunderbaren Stummfilme, etwa von Chaplin..., die wir verlieren würden... aber auf lange Sicht mussten wir gewinnen, weil uns neue Möglichkeiten erschlossen wurden.

Damals existierte das Tonband noch nicht, der Ton

wurde als Lichtton aufgezeichnet. Das war sehr schwierig und umständlich, man konnte sich keinen Fehler innerhalb einer Rolle erlauben. Wenn mit einer 1000-Feet-Rolle nach 750 Feet ein Fehler gemacht wurde, musste die ganze Aufnahme wiederholt werden.

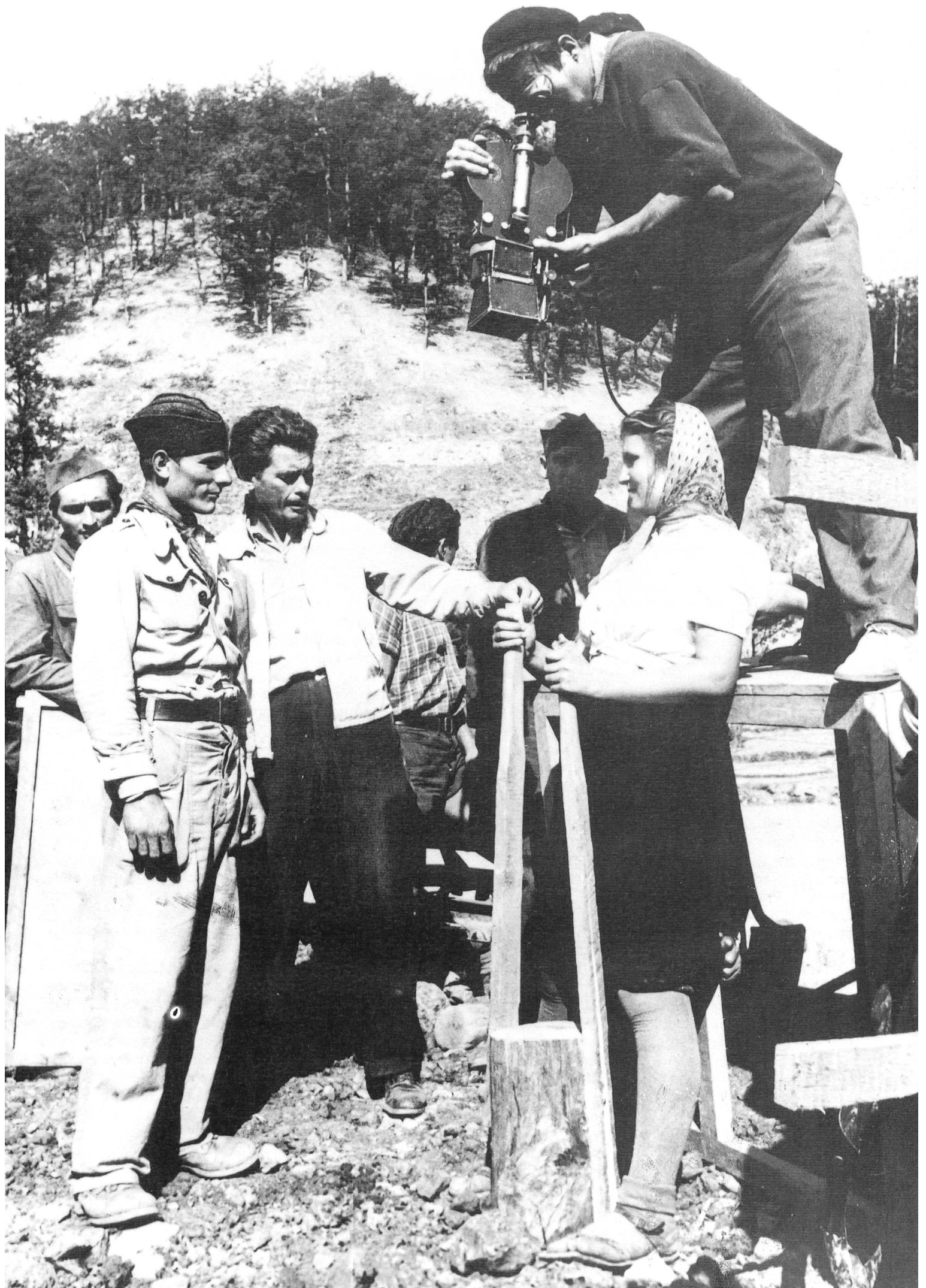
FILMBULLETIN: Man konnte den Ton nicht schneiden.

JORIS IVENS: Nein, nein. Das war sehr schwierig. Nach der Entwicklung der Aufnahme, «beim Mischen», konnte man etwas schneiden, und wir lernten sogar sehr gut damit umzugehen, als wir den Ton besser kannten. Wenn man sich darauf verstand, konnte man sogar einzelne Buchstaben wie «i», «a», «o» in der Lichtspur des Tons erkennen.

Dann kam der unsichtbare, magnetische Ton. Das veränderte die Aufnahmetechnik. Wir hatten nun Tonbandgeräte und die Kamera separat davon. Etwa gleichzeitig kamen auch die 16mm-Kameras auf. Das führte dazu, dass wir in unabhängigen Produktionen etwas mehr tun konnten, weil die Ausgaben kleiner wurden. Zu Beginn war es allerdings sehr schwierig, die Aufnahmen von 16mm auf 35mm umzukopieren. Erst heute können auch grosse Produktionen mit diesem jetzt gut entwickelten Verfahren arbeiten. Damals war die Verbreitung von 16mm sehr limitiert, deshalb blieb ich vorerst beim 35mm-Format – das ich sehr mag. Aber später, als ich sah, dass mit dem Blow-up-Verfahren ansprechende Resultate erzielt werden, drehte ich auch auf 16mm, arbeitete mit beiden Formaten.

Mittlerweile waren auch Kameras mit Motoren auf dem Markt und optische Entwicklungen, wie das Zoom, beeinflussten das Filmschaffen. Wie alle neuen Dinge wurde das Zoom zunächst ohne Sinn und Verstand eingesetzt, die Bilder wurden – wie wir das nannten – auf der Leinwand hin und her gepumpt. Das Zoom wurde ohne jede Notwendigkeit verwendet: alles war Zoom, Zoom, Zoom – wie in einer früheren Phase der Filmgeschichte einmal die Rückblende alles dominierte.

Im Gegensatz zu bestimmten konservativen Filmemachern war ich aber immer sehr offen gegenüber neuen Entwicklungen. Immer wenn etwas Neues aufkommt, denken sie nein. Video und all diese Dinge eröffnen neue Möglichkeiten. Am Anfang gibt's Schwierigkeiten, Kon-



flikte, Widersprüche, aber ich denke, das Feld der filmischen Arbeit wird erweitert.

FILMBULLETIN: In Ihren frühen Dokumentarfilmen haben Sie bestimmte Szenen für die Aufnahmen rekonstruiert.

JORIS IVENS: Ja, ja, die berühmten Rekonstruktionen. Ich hatte da einige Differenzen mit anderen Leuten, speziell mit Vertow in der UdSSR, der argumentierte, solche Rekonstruktionen veränderten die Realität, die Wahrheit, und ich sagte nein. Diese Debatte zieht sich nun schon über fünfzig Jahre hin – heute wird sie etwas weniger heftig geführt als auch schon. Um die ganze Theorie kennenzulernen, müssen Sie mein Buch lesen, wo es ein langes Kapitel zu dieser Frage gibt.

Um dennoch eine kurze Antwort zu geben: Es liegt am Dokumentaristen, ob er ehrlich ist gegenüber seinem Thema, gegenüber den Leuten. Er soll nicht Fiktion imitieren, nicht über die Darstellung der alltäglichen Gefühle und Handlungen der Leute hinausgehen. Der Spielfilm bietet da mit seinen Schauspielern ganz andere Möglichkeiten. Der Dokumentarist hat seine Grenzen einzuhalten. Wenn er aber innerhalb dieser Grenzen bleibt, hat die Rekonstruktion ihre Berechtigung. Ich habe Aufnahmen nie mit *Absicht* rekonstruiert, ich tat es meistens, wenn ich nicht dabei sein konnte, wenn ich vorbeikam, aber zu spät war aus bestimmten Gründen. Für mich ist die Rekonstruktion unter bestimmten Umständen wichtig und verfälscht die Realität nicht.

FILMBULLETIN: Hat nicht die Entwicklung der Ausrüstung die Notwendigkeit zur Rekonstruktion verringert? Heute kann mit weniger Licht und viel beweglicher gedreht werden.

JORIS IVENS: Ja, das hat unsere Möglichkeiten vergrößert. Sogar für die grossen Spielfilme wird nicht mehr so oft im Studio gearbeitet, sie drehen in Häusern und Schlössern – sie haben von unseren dokumentarischen Methoden gelernt.

FILMBULLETIN: Aber Sie haben die Rekonstruktionen nicht aufgegeben infolge der technischen Entwicklungen?

JORIS IVENS: Ich habe sie weiter verwendet, denn sie hat mit dem Material und der Ausrüstung nichts oder wenig zu tun.

FILMBULLETIN: Wie hat das Fernsehen das Dokumentarfilmschaffen beeinflusst?

JORIS IVENS: In der jetzigen Periode schadet das Fernsehen dem Dokumentarfilm sehr stark. Aber ich glaube, es wird eine Zeit kommen, wo das wieder anders sein wird. Die Television ist doch auf Action ausgerichtet. Da geht's nur um wo, was, wie, die direkte Information. Das Fernsehen will Neuigkeiten, Nachrichten, den Reportagefilm. Der Dokumentarfilm dagegen zielt auf die tiefe Wahrheit von dem, was sich zugetragen hat, welches die Voraussetzungen dazu waren und was die Reaktionen darauf sind. In einem Dokumentarfilm, wie etwa in meinem SPANISH EARTH, weiss man nicht exakt, wo und in welchem Augenblick die Handlungen geschehen, die Taten, die tiefere Wahrheit – wie das nennen: die menschliche Seite – ist entscheidend.

Junge Filmemacher gehen heute, sagen wir nach Libanon, und machen einen wunderbaren Film, weil sie mit den Leuten drei Monate zusammenleben, wie ich es tat mit Marceline in Vietnam. Sie kommen mit ihrem Film

zu einer Fernsehstation, und da wird ihnen gesagt: Nun ja, wir haben bereits vor einem Monat darüber berichtet, dafür gibt es kein Interesse mehr. Aus. Diese Haltung macht solche Filme unmöglich. Der Markt für Dokumentarfilme auf der grossen Leinwand im Kino existiert nicht mehr. Die Produzenten finanzieren solche Projekte nicht mehr, weil sie nur Geld damit verlieren. Das blockiert den Dokumentarfilm und seine Entwicklung.

Wenn ein junger Filmemacher mit einem Vorschlag zum Fernsehen geht, sagen sie: Ja, du kannst das machen. Und wenn er sagt, er brauche dazu einen Monat, muss er den Film in zwei Wochen realisieren. Und wenn er sagt, er brauche für die Aufnahmen fünf mal soviel Material, wie ausgestrahlt werde, wird ihm bedeutet, dass er sein Vorhaben in der Relation 1:2 realisieren muss. Das ist unmöglich. Er fällt unter diesen Bedingungen zwangsläufig zurück auf einen Reportage-Film, der äusserlich und oberflächlich bleibt.

Ich hoffe aber, dass auch das Fernsehen älter und reifer werden wird. Und dann einsehen wird, dass neben dieser Informationsflut, dieser Überfütterung mit Information und Bildern, auch der Dokumentarfilm notwendig ist und damit wieder gefragt sein wird. Auch die Leute, die Zuschauer werden das verlangen: gebt uns wenigstens etwas Ruhe. Sie werden hoffentlich sagen: Wir wissen, dass im Libanon, in SPANISH EARTH gekämpft wird, wir wissen um die schrecklichen Dinge, die da passieren, aber was passiert tatsächlich mit einem Menschen, der in dieser Situation lebt? Die Leute wollen das wissen, sie wollen sich vergleichen, sich identifizieren – sie wollen gründlicher informiert werden, tiefer Einsicht nehmen.

Der Unterschied zwischen der grossen Leinwand und dem kleinen Bildschirm ist nicht so entscheidend, wesentlicher ist die Kondition des Publikums. In einem grossen Saal mit Hunderten von Leuten gibt es eine Art Hypnose der Leinwand. Wenn man nicht allein ist und etwas passiert, weiss man, ob die Menschen um einen herum das mögen oder nicht. Vor dem Fernseher dagegen, ob allein oder mit der Familie, wird das Gesehene nicht einmal diskutiert, wenn sie es nicht mögen, schalten sie um auf ein anderes Programm. Es gibt also eine ganz andere Beziehung zum Gezeigten.

Dennoch sind meine Filme eigentlich fürs Fernsehen produziert. Alle Fernsehstationen der Welt haben Filme von mir ausgestrahlt. Manchmal, aber nicht immer, taugt ein Fernsehfilm auch etwas auf der grossen Leinwand. Gute Spielfilme dagegen, etwa von John Ford, die grossen Western-Landschaften, brauchen die grosse Leinwand.

FILMBULLETIN: Würden Sie demnach sagen, das Problem sei, die Filme zu produzieren?

JORIS IVENS: Das ist ein anderer Kampf, aber mittlerweile werden auch fast schon alle Spielfilme vom Fernsehen mitproduziert.

FILMBULLETIN: Ich dachte eigentlich an den Dokumentarfilm, der nicht mehr produziert wird, weil das Fernsehen die schnelle Information will.

Können wir nun etwas ausführlicher über die Montage sprechen?

JORIS IVENS: In meinen Filmen ist sie sehr wichtig. Ich denke beim Drehen bereits an den Schnitt. Nicht wie Vertow und viele andere Dokumentaristen, die Material aufnehmen und den Film erst bei der Montage «konstru-

ieren». Bei mir steht die Konzeption, wenn die Dreharbeiten beginnen, ich weiss, was ich will. Während der Aufnahmen ändere ich nur dann etwas, wenn die Realität dies erfordert.

Der Schnitt richtet sich nach den Emotionen und nicht direkt nach dem, was man sieht. Ich mache die Zuschauer glücklich mit etwas, ich mache sie traurig, bringe sie zum Lachen. Meine Montage richtet sich nach dem Grundstrom der Gefühle, der in der Thematik, der unter dem Material liegt. Er führt meine Montage und nicht die Dynamik der Bilder, die auf der Leinwand zu sehen sind – meistens, nicht immer. Meine Montage ist sehr lebendig, manchmal richtet sie sich nach der Dynamik der Bilder und manchmal nach den darunterliegenden Gefühlen.

FILMBULLETIN: Sie wollen mit Ihrer Montage die innere Wahrheit aufdecken. Ist das richtig?

JORIS IVENS: Nicht bei der Montage. Die Wahrheit muss schon beim Drehen aufgedeckt werden. Bei der Montage kann man nicht mehr viel aufdecken, weil man da das Material limitiert. Im Schneiderraum vergesse ich die Realität.

Bei der Montage von VALPARAISO etwa vergass ich, was ich wirklich gesehen hatte. Die belichteten Aufnahmen waren mein Material. Es ist wie bei einer Skulptur: aus diesem Stein muss ein Kopf geformt werden, ich kann keine andern Steine dazu nehmen. Auch ich kann nicht zurück gehen, das belichtete Material ist im Schneiderraum meine neue Realität, und daraus forme ich eine Art *Superrealität*, in welcher die Dinge des täglichen Lebens für mich, vorübergehend, wie problemlos erscheinen.

FILMBULLETIN: Ich las in einem Text von Ihnen, dass es nicht genüge, authentische Bilder aufzunehmen, dass man weiter gehen muss.

JORIS IVENS: Wie ich sagte, *tiefer*. Man muss tatsächlich tiefer gehen. Die Aktualität – Sie drehen, wie wir hier sitzen – ist oberflächlich, oberflächliche Wahrheit, nur Authentizität. Es ist 12 Uhr. Wir befinden uns in Lausanne in diesem Moment. Sie und ich reden. Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Die Wahrheit, was Sie über mich denken, was ich über Sie denke, fehlt, Ihre Pläne, wie Sie den Text über mich schreiben wollen – das ist die Geschichte dieser Situation und das ist Dokumentation.

FILMBULLETIN: Und mit Ihrer Methode der Montage...

JORIS IVENS:... damit kann man das vertiefen. Ich kann Dinge weglassen, ich kann die Aufmerksamkeit des Publikums führen. Ich kann sie auf wichtige Punkte hinweisen. In meiner Montage nehme ich manchmal wie Anlauf auf einen Spass. In den meisten meiner Filme baue ich einen grossen Lacher ein, der tief aus dem Bauch kommen soll – und viele kleine Lacher. Das schafft eine Komplizität mit dem Publikum. Teile des Publikums verstehen und schätzen solche Sachen. Ich mache keine Montage, die jedes 14jährige Kind verstehen kann. Ich respektiere bei meiner Montage die Intelligenz und die Sensibilität der Menschen.

Verschiedene Zuschauer sehen heute SPANISH EARTH mit unterschiedlichen Gefühlen. Eine Person, deren Vater im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte, reagiert anders auf diesen Film als jemand, der nur vage davon gehört hat, dass vor langer Zeit, vor dem Zweiten Weltkrieg da etwas passiert ist. Ein guter Film aber fängt die Aufmerksamkeit der verschiedenen Leute auf verschiedenen Ebenen. Wenn ein Zuschauer, dessen Vater im Bürger-

krieg getötet wurde, ebenso vom Film gepackt wird wie ein Zuschauer, der nur vage von diesen Ereignissen gehört hat, dann handelt es sich um einen starken Film, und der Zuschauer ist sogar stärker betroffen als in einem Spielfilm. Beim Spielfilm entsteht Betroffenheit mehr durch die Handlung, ergibt sich aus der Entwicklung der im Drehbuch vorgezeichneten Figuren – das ist ziemlich verschieden.

FILMBULLETIN: Wie lange arbeiten Sie im Schneiderraum, im Vergleich etwa zur Drehzeit?

JORIS IVENS: Ich nehme mir sehr viel Zeit für einen Film. Ich beginne nicht einfach zu drehen, sondern sammle zuerst die wesentlichen Informationen. Dann versuche ich ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis mit den Leuten, die ich filme, aufzubauen – was sich manchmal auch als unmöglich erweist – damit sie wissen, warum ich sie filme. Das braucht Zeit.

Generell nehme ich mir mehr Zeit für meine Filme als andere. Für den Film VALPARAISO etwa bin ich einen ganzen Monat in der Stadt herum gelaufen, ohne auch nur eine Aufnahme zu filmen. Zusammen mit den Studenten haben wir uns das und das und das angesehen. Ich nenne das *kreatives Beobachten*, wobei immer zu berücksichtigen ist, dass es ein Film werden muss, keine Geschichte, kein Rhythmus, kein Theaterstück, kein Tanz, kein Gemälde. Durch diese Beschränkung lenken Sie ihre Beobachtung in die gewollte Richtung.

Dann folgen sechs Wochen Drehzeit und dann etwa dieselbe Zeit für den Schnitt, sechs, acht Wochen. Ich gehe bei der Montage vorwärts und zurück. Ich drehe meistens viel – aber nicht zuviel, bei VALPARAISO war das Verhältnis 1:7. Sogar fürs Fernsehen wird oft mehr bewilligt, weil das Material nichts kostet. Es gibt Sequenzen, die ich 1:20 drehe, andere dagegen im Verhältnis 1:1 oder 1:2. Den Film INDONESIA CALLING, ein sehr armer, einfacher Film, drehten wir 1:2. Die Franzosen, denen ich das Material zeigte, sagten, daraus kannst du nie einen Film machen, das ist unmöglich. Ich sagte: wir müssen. So versuchte ich es, für eine Sache, die wirklich sehr wichtig wurde, praktisch ganz ohne Mittel.

FILMBULLETIN: Die Funktion des Kommentars in Ihren Filmen?

JORIS IVENS: Er ist wichtig, aber ich habe da eine Schwäche in meinen Talenten. Mein visuelles Talent ist extrem entwickelt, mein visuelles Gedächtnis ist enorm. Für Literatur, für Musik ist es weniger ausgeprägt – es ist ein sehr gerichtetes Talent. Am Anfang, speziell weil ich vom Stummfilm komme, schnitt ich meine Filme mit wenigen Hinweisen auf den Kommentar. Das soll da und da gesagt werden, aber ich schrieb diese Gedanken nicht einmal auf. Die Kommentare wurden meist nach Abschluss der Montage aufgrund der endgültigen Fassung erstellt. Das ist nicht immer optimal, aber das ist eben meine Arbeitsmethode. Ein anderer, der mehr sprachlich orientiert ist, beginnt vielleicht beim Kommentar und füllt dann die Aufnahmen ein – für mich aber ist der Einfluss der Literatur, der Poesie gefährlich. Purer, reiner Film sind die Bilder, das ist das wichtigste – damit muss man beginnen und diese Bilder mit dem Ton, dem Kommentar zusammenfügen.

Ich fand es grossartig, dass der Kommentar zu VALPARAISO von Chris. Marker geschrieben wurde. Ohne ihn wäre der Film weniger gut. Der Kommentar ist sehr wich-



Joris Ivens und Ernest Hemingway bei den Dreharbeiten zu SPANISH EARTH (1937)

tig. Zu Beginn meines Werks vernachlässigte ich ihn, wie alle, die vom Stummfilm kamen. Dann verstanden wir das, und jetzt mache ich bereits beim Drehen Notizen für den Kommentar. Aber ich bin nun mal kein Schriftsteller, ich kann den Kommentar nicht formulieren, nur exakt den Inhalt bestimmen, von dem, was gesagt werden muss. Wenn etwa ein See im Regen besonders schön aussieht, sage ich nicht: das ist schön.

Ich lernte den Umgang mit dem Kommentar in den fünfzig Jahren Arbeit beim Film.

Nach dem Kommentar kam die Synchronaufnahme. Auch das war zunächst eine Schwierigkeit und eine Herausforderung. In meinem Buch spreche ich auch darüber, wie sie zu bewältigen war. Die Gefahr der Synchronaufnahme bestand vor allem darin, nur noch eine komplette Kopie der Realität abzubilden.

FILMBULLETIN: Wir geraten leider in Zeitdruck. Deshalb nur noch ein Stichwort: die Verwendung der Farbe?

JORIS IVENS: Die Farbe ist weniger wichtig als der Ton – für mich. Sie ist wichtig, aber man muss auch bei ihr sehen, wie sie verwendet wird. Ich nehme an, dass Sie die Filme von Woody Allen, Wim Wenders gesehen haben. Sie fallen nicht zurück, sie hinterlassen als Schwarzweissfilme einen sehr guten Eindruck, eben weil sie etwas weiter von der Realität weggehen.

Weiter von der Realität wegzugehen ist gut für den Film – für jede Kunst. Die grösste Gefahr der Farbe im Film ist der Rückfall in den Naturalismus, und zu Beginn des Farbfilms brachte sie wirklich nur diesen zurück. Die Farbe muss aber ein dramatisches Element sein.

Warum verwende ich zunächst schwarzweiss in VALPARAISO? In Farbe wäre dieses Auf und Ab in der Stadt sehr fröhlich. In Farbe sieht man in dieser Situation *weniger*, man fühlt die Armut hinter der bunten Fröhlichkeit nicht mehr. Darum wählte ich als Künstler schwarzweiss, um diese Armut zu unterstreichen. Nach dem grossen Umbruch sehen die Zuschauer die Lage auf andere Weise: nun steigert die Farbe die Armut.

Eine andere Sache ist, wie Sie zu dieser Farbe übergehen – nicht didaktisch, sondern mit der Intuition des Künstlers. In VALPARAISO knallt der grosse Kerl die Weinflasche gegen den Spiegel, sie zerbricht mit viel Lärm, und der rote Wein wird rotes Blut. Schnitt. Es folgt die Einführung in die historische Sequenz, die Geschichte der blutigen Kolonisation, und dann kehren wir wieder zur Stadt selbst zurück. Das ist alles sehr genau komponiert, auch wenn die wenigsten Zuschauer lange darüber nachdenken.

Eisenstein hat für die Farbe in ALEXANDER NEWSKI wunderschöne Übergänge gefunden – einige Filme gibt es, die sehr bewusst mit der Farbe arbeiten, auch Spielfilme. Aber wir müssen auch die Möglichkeiten der Farbe erkunden und sie verwenden, um die Filmkunst weiter zu entwickeln.

Im Dokumentarfilm ist die Farbe allerdings noch schwieriger zu kontrollieren als im Spielfilm. Dort kann ich sagen, ich will diese Wand nicht grün sondern rot – und sie malen sie mir rot.

Das Gespräch mit Joris Ivens führte Walt R. Vian