

Rainhard May · Annette K. Schulz · Anke Steinborn

**P A N T A**

**R H E I**

*wie's fließt, bestimme ich*

**Ein Bert Haanstra-Porträt  
aus Einzelbildern**



Pro Universitate  
Verlag

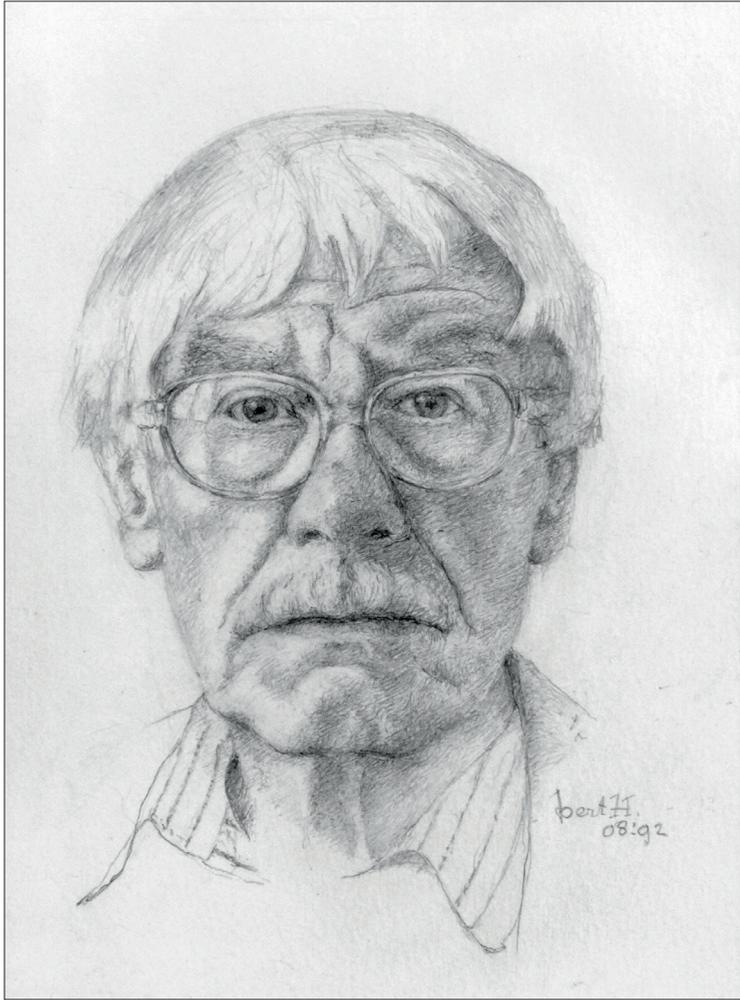


**PANTA RHEI**

**wie's fließt, bestimme ich**

**Ein Bert-Haanstra-Porträt**

**aus Einzelbildern**



**BERT HAANSTRA**

**Selbstporträt 1992**

Herausgegeben von

*Rainhard May / Annette K. Schulz / Anke Steinborn*

# **PANTA RHEI**

**wie's fließt, bestimme ich**

**Ein Bert-Haanstra-Porträt**

**aus Einzelbildern**



**PRO UNIVERSITATE VERLAG**

Dieses Buch verdankt sein Entstehen den uneigennütigen Beiträgern sowie weiteren Mitträgern. Unter anderem dem interessevollen Wohlgefallen der Bert Haanstra Söhne – Rimko und Jurre –, den Hinneigungen der ÜbersetzerInnen Martin Rönningberg und Constanze Westerhove, den Mühen in praktischen Erprobungsparcours der SchülerInnen der BEST-Sabel Berufsfachschule für Design unter der Leitung von Falko Mieth wie dessen Endfertigungsmeriten, der Zucht der Datei-einbändigerin Inés Diekmeier als auch dem Pixeler der Abbildungsvorlagen Ralf Luderfinger. Ohne ihren langen Atem wäre das Lebenslicht der Unternehmung verloschen!

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist unzulässig und strafbar.

Hinweis: Sämtliche Angaben in diesem Fachbuch/wissenschaftlichen Werk erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung und Kontrolle ohne Gewähr. Eine Haftung der Autoren oder des Verlags aus dem Inhalt dieses Werkes ist ausgeschlossen.

© 2018 Pro Universitate Verlag im Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH,  
Markgrafenstraße 12–14, 10969 Berlin,  
E-Mail: [bwv@bwv-verlag.de](mailto:bwv@bwv-verlag.de), Internet: <http://www.bwv-verlag.de>

Druck: docupoint, Magdeburg  
Gedruckt auf holzfreiem, chlor- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.  
Printed in Germany.

Coverentwurf: Tristan Opitz, Danny Backhaus (Schüler der BEST-Sabel Designschule)

Layout: BEST-Sabel Designschule, unter der Leitung von Falko Mieth

Frontispiz in: Hans Schoots: Bert Haanstra.  
schilder/tekenaar/fotograaf, Noord-Scharwoude 2014, S. 75.

Alle Zeichnungen in: Bert Haanstra: Twintig Portretten,  
Baarn 1981 – in der Reihenfolge: S. 39, 37, 49, 21, 57.

Foto Bert Haanstra, S. 9: (Ausschnitt) von Yvonne Witte.

Die Rechte der Abbildungen wie Filmstills liegen, wo nicht anders ausgewiesen, bei den Haanstra-Söhnen.

Sollten mögliche Rechte nicht näher bestimmbarer Beteiligter tangiert worden seien, so bitten wir um Nachsicht wie Rückmeldung.

ISBN Print: 978-3-8305-3826-4  
ISBN E-Book: 978-3-8305-2991-0

## Inhaltsverzeichnis

### Zueignungen an die Leser

- 9 *Rainhard May / Annette K. Schulz / Anke Steinborn: »Kreisende Näherungen«* – an einen Meister
- 12 *Rimko Haanstra: »Blicke«* – auf Augenhöhe mit Bert
- 13 *Jurre Haanstra: »Reisen«* – mit meinem Vater Bert

### I Bert Haanstra im Kontext

- 17 *Rainhard May: Niederländer in Haanstras Spiegel – ein ironisches Geplänkel zwischen »Polder« und »Pulder«*
- 57 *Arnold Hubbers: Haanstras Anfänge bei Forum Filmproducties*
- 73 *Piet Dirckx: Die Filmmusik und Bert Haanstra*

### II Annäherungen an Bert Haanstras filmisches Schaffen

- 95 **DE MUIDERKRING HERLEEFT (1949, DER MUIDERKREIS LEBT WIEDER AUF)**  
*Annette K. Schulz: Ohne Erinnerung keine Zukunft*
- 113 **SPIEGEL VAN HOLLAND (1950, SPIEGEL VON HOLLAND)**  
*Rainhard May: Gewendete Sichten*
- 123 **PANTA RHEI (1951, ALLES FLIESST)**  
*Anke Steinborn: Zur Ästhetik des ewigen Flusses*
- 147 **GOD SHIVA (1955, GOTT SHIVA)**  
*Masayo Kajimura: Vernichten und Erschaffen der Welt getanzt*
- 163 **EN DE ZEE WAS NIET MEER (1955, UND DAS MEER WAR NICHT MEHR)**  
*Janina Heckmann / Grit Hellwig: Leben in Gezeiten*
- 181 **REMBRANDT, SCHILDER VAN DE MENS (1957, REMBRANDT, MALER DES MENSCHEN)**  
*Evke Rulffes: Rembrandt in Szene gesetzt*
- 193 **GLAS (1958)**  
*Wolfgang Thiel: Blues für Glasblaserpfeifen.  
Konzentrische Notate zu Musik und Ton*
- 203 *Steffen Krämer: Fertigkeit und Fertigung. Zur Montageform*

- 209 **FANFARE (1958)**  
*Rainhard May: KUNST EN VRIENDSCHAP – es darf gelacht werden!*
- 235 **DE ZAAK M.P. (1960, DER FALL M. P.)**  
*Jan Henning Rogge: Von kleinen Männern groß erzählt*
- 253 **ZOO (1962)**  
*Clea Hildebrandt: Mensch und Tier im Visier*
- 271 **ALLEMAN (1963, 12 MILLIONEN)**  
*Annette K. Schulz: Jedermann oder über Hinz und Kunz*
- 289 **DE STEM VAN HET WATER (1966, DIE STIMME DES WASSERS)**  
*Elena Friedrich: Niederländer und Wasser – ein steter Dialog*
- 311 **BIJ DE BEESTEN AF (1972, FRESSEN UND GEFRESSEN WERDEN)**  
*Hans Schoots: Analogien!? – Die turbulenten Siebziger in einem Tierfilm*
- 329 **DR. PULDER ZAAIT PAPAVERS (1975, DR. PULDER SÄT KLATSCHMOHN)**  
*Ute Gunnesch: Mrs. Mies Fatal – Die Inszenierung einer Identitäts- und Drogenkrise*
- 345 **EEN PAK SLAAG (1979, EINE TRACHT PRÜGEL)**  
*Maik Elshof: Räume – Sichten. Die unverschlossene Naht als Grenze zwischen öffentlicher und privater Sphäre*

### III Anhang

- 363 Filmografie
- 372 Personen- und Filmregister
- 379 Über die HerausgeberInnen

**ZUEIGNUNGEN  
AN DIE LESER**



»Kreisende Näherungen« – an einen Meister

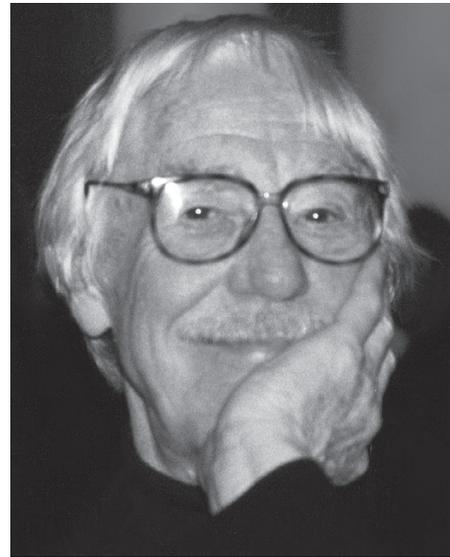
In welcher Weise nähert man sich einem so liebenswert Schauendem wie spitzbübiger Lächelndem, einem Maître, dessen Œuvre zumeist ein Schmunzeln, oft ein Grinsen oder Lächeln, jedoch ab und an auch ein im Halse stecken bleibendes Lachen hervorruft?

Geht der/die Lesende, der/die (Film)Zuschauende fehl, seinem offenen, wissenden Blick zu vertrauen? Sind wir uneins, ob seines großen Verständnisses der sogenannten »Norm menschlichen Verhaltens«, die an den Schwellen zuweilen anstehender Identitäts- wie Rückversicherungsstrategien immer wieder neu beantwortet werden sollte. Kann man diesen massenhaften Suchvorgängen wohl mit seinem Schalk folgen bzw. mit seinen humorvollen wie ironischen Seitenhieben auf »seine« Niederländer frönen? Dies sind Fragen, welche sich nach 37 (EEN PAK SLAAG) bzw. nach 67 (DE MUIDERKRING HERLEEFT) Jahren, wohl divergierend beantworten lassen bzw. möglicherweise divergierender Beantwortung beugen müssten. Doch wo

verläuft das Maß der Begutachtung, jenes der Bewertung von richtig und falsch? Wieviel Vision ist zu viel, welche Reichweite hat die Kraft des Neubeginns, wo erdrückt die Moderne spezifische Traditionen, die unwiderruflich vergangen bleiben, woraus generiert sich Neues? Und letztendlich, wie lässt sich der Grundbestand an Dualität oder gar Gegensätzlichkeit (Land und Stadt; Natur und Mensch) sowie von Kreisläufen verstehen, ästhetisch fassen? Bert Haanstra kann man sich unseres Erachtens auf zweierlei Art nähern: Man kann so tun als wäre vieles Farce! Oder man meint, in gegenwärtiger Näherung, alles ist schon rechtens, hat sein Pedant im wirklichen, vielleicht nicht nur niederländischen Leben.

Jene kurzzeitigen Gedankensplitter, sich mit dem Filmemacher Bert Haanstra (31.05.1916-23.10.1997) näher zu befassen, sein Œuvre einem breiten deutschen Publikum<sup>1</sup> auch publizistisch zu erschließen, kursieren schon lange. Seit der zweiten Bert-Haanstra-Retrospektive 2007<sup>2</sup> wurden konkretere Vorstellungen, dem Projekt praktische Gestalt zu geben, seitens der ehemals Beteiligten virulenter. Bereits verfasste Seminararbeiten wurden wiederentdeckt und neu belebt, um sie zwischen zwei Buchdeckel gepresst, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zumal, dies kam befördernd hinzu, es keinerlei Publikation mit solch detaillierten (Film)Analysen wie Betrachtungen außerhalb der Niederlande zu Haanstras Schaffen gibt.<sup>3</sup> Erste Anfänge rühren also aus diesen Zeiten. Die HerausgeberInnen versicherten sich zudem niederländischer Autoren, die spezifische Kenntnisse einbringen, wie sie den Kontakt zu den beiden Haanstra-Söhnen seit dieser Zeit pflegen.

Folglich kreuzen sich in den Texten Reminiszenzen an einen, Aufarbeitungen zu einem wie Verneigungen vor einem Meister: Reminiszenzen, ob der besonderen Neigung und Fähigkeit, die geografische Lage des Landes, die gesellschaftshistorische wie kulturelle Entwicklung der Niederländer speziell zu



reflektieren. Aufarbeitungen von historischen Kontexten, welche thematischen Anliegen treiben Bert Haanstra in den 1950er bis 1970er Jahre um und wie realisierte er sie filmästhetisch sowie filmtechnisch, mit Erfahrungen und Ereignissen gegenwärtiger Entwicklungen in Land, Gesellschaft und bei den Individuen der Niederlande. Insbesondere hinsichtlich eines seiner großen Themen, die der Kreisläufe von Natur und Mensch: Entstehen und Vergehen! Hier wird nachfolgend auf interessante Vorgänge eingegangen, die neues Nachdenken anregen und eventuell entsprechendes Spiegeln – in Haanstras Sinne!? – provozieren möchten.

Die Verneigungen liegen in dem Verfolgen und Aufzeigen dessen, was Bert Haanstra mit den jeweiligen Themen filmästhetisch und – ob der vorhandenen Technik – filmtechnisch (als auch bezüglich der finanziellen Mittel) wie umzusetzen vermochte und was daraus an Gewinn entstand.

### **Alles fließt (weiter)!**

Anlässlich des Wettbewerbsfilms *CROSSCURRENT* (R.: Yang Chao, China) auf der Berlinale 2016 titelt Gunnar Decker seine Kritik mit „Panta Rhei – alles fließt“ und führt aus: „Aber ein Film, der allein durch seine Bildsprache wirkt, fehlte bislang. Nun ist es [...] ausgerechnet ein chinesischer Film, der den Wettbewerb auf sein bisheriges Manko stößt: das Fehlen von filmischer Innovation und originellen Stilmitteln (die anderes sind als bloß ausgereizte technische Möglichkeiten).“<sup>4</sup> Genau dies durchzieht Bert Haanstras Schaffen, zeichnet seine Meisterschaft aus und bringt ihm Anerkennung, für *GLAS* einen *Oscar* (1960) ein. Unter anderem bekommt er deshalb 1964 den *Goldenen Bär* (sowie den *Jugendfilmpreis*) für seinen Dokumentarfilm *ALLEMAN* (ZWÖLF MILLIONEN) auf der *Berlinale*, welcher zudem 1965 eine *Oscar*-Nominierung erhält. Mann/Frau ist überwältigt von der optischen und sprachlichen Versiertheit dieses abendfüllenden Dokumentarfilms.

Vor allem mit *ALLEMAN*, *EEN DE ZEE WAS NIET MEER* wie *DE STEM VAN HET WATER* und spezieller in *DELTA PHASE I*, *DIJKBOUW* greift Bert Haanstra das Hohelied der Niederlande wie der Niederländer filmisch mehrfach auf: Das Trotzen dem Wasser wie die Bändigung desselben! Sowie das prägende nationale Selbstverständnis, Landgewinnung ohne Krieg und Annexion mittels der Einpolderung einzigartig betrieben zu haben und zu betreiben. Dies um dem gesellschaftlichen Wandel (Industrialisierung wie Bevölkerungswachstum) wie den daraus entstehenden Bedürfnissen (Ernährung, Wohnbedarf u. dgl. m.) zu genügen. Diese Heraus- wie Anforderungen an das zeitgenössische Handeln wie den technischen Geist der Niederländer prägen stark den Duktus der filmästhetischen Aneignung von Welt Bert Haanstras. Diese Filme erzählen facettenreich von der Meisterung des Fluchs „Land unter“ (fatal das Jahr 1953 mit 1800 Toten) und vom errungenen Sieg des „Land über“! Jedoch auch von den dabei mit einhergehenden Verlusten bei diesen Erfolgen, welche die Landschaft, das traditionelle Handwerk und spezielle Tätigkeiten (Arbeit), die Produktion und die Kultur betreffen.

So wie einst Königin Juliana die Hochwasserschutzprojekte einweihte, vollzog am 12. Mai 2005 Königin Beatrix – per Knopfdruck – ebenfalls eine Einweihung: Durch Abstellen der Pumpen im Schöpfwerk *Hongerige Wolf*, gab sie Raum Land zu fluten, um *De Blauwe Stad* (*Die Blaue Stadt*) zu schaffen.

Ein Projekt von Land- und Lebensgewinn, welches im Jahr 2016 vollendet werden sollte.<sup>5</sup> Auf der Agenda stehen weiterhin Meerstad (Groningen) und evtl. die Reanimation der Insel Wieringen<sup>6</sup>, wo die Polder zwischen Watten- und Ijsselmeer Land unter gehen sollen. Man könnte De Blauwe Stad, oberflächlich betrachtet, als Aufhebung von EEN DE ZEE WAS NIET MEER<sup>7</sup> »sehen«, in Memoriam auf die Einpolderung lesen und als Heureka auf die Entpolderung sinnierend preisen. Stimmt das? Die großen Abriegelungsmaßnahmen wie Zuiderzeewerken oder Deltawerken bleiben unbetroffen. Jedoch findet wieder eine Wandlung von Landschaft, von Umorientierung für Menschen statt. Wie hätte der Meister das wohl filmisch gestaltet?!

Den unterschiedlichen Flüssen der Zeit, welchen Bert Haanstra in seinem filmischen Œuvre nachgegangen ist, widmen sich fünfzehn Beiträge (von 31 Filmen). Sie versuchen zu erkunden, zu beleuchten und zu belegen, was den Wert eines Bert Haanstra ausmacht. So ein »Porträt« zu fertigen kann halt dauern. Und ebenso präzise als auch gleichermaßen augenzwinkernd wollten wir uns ihm nähern. Ob es Bestand hat, wird die Zeit zeigen.

Dank u wel (Danke), Meister!

<sup>1</sup> *Der etwas andere Blick auf die Niederlande. Bert-Haanstra-Filmretrospektive* vom 21.-26. Oktober 2001 im Berliner Filmkunsthaus BABYLON. Es wurden 11 Filme gezeigt. Vorbereitet durch Lehrveranstaltungen am Seminar für Ästhetik im Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, organisiert und durchgeführt mit Studierenden der Kulturwissenschaft sowie einigen der Niederländischen Philologie der Freien Universität zu Berlin.

<sup>2</sup> Im Arsenal veranstalteten wir im November/Dezember 2007 die *Bert-Haanstra-Retrospektive II*. Es wurden 19 Filme zur Aufführung gebracht. Zudem konnten die beiden Haanstra-Söhne in Berlin begrüßt werden.

<sup>3</sup> Schoots: *Bert Haanstra. Filmer van Nederland*, Amsterdam 2009

<sup>4</sup> In: *Neues Deutschland*, 17.02.2016, S. 13

<sup>5</sup> Vgl. den Stand des Verkaufs der rund 20 km<sup>2</sup> Fläche und der ca. 1 500 Häuser (zwischen 240 000 und 1 000 000 Euro) unter [www.blauwestad.nl/](http://www.blauwestad.nl/) (April 2017)

<sup>6</sup> Für Kenner der dt. (Adels)Geschichte kein unbekannter Ort – Kaiser Wilhelm II.; Kronprinz Friedrich Wilhelm (1918-1923)!

<sup>7</sup> Vgl. Heckmann/Hellweg: *Leben in Gezeiten*, in diesem Buch



*Rimko Haanstra*

## »Blicke« – auf Augenhöhe mit Bert

Der erste Film meines Vaters, den ich bewusst miterlebte, war *FANFARE*. Ich war damals 9 Jahre alt und besuchte zusammen mit meiner Mutter die Filmaufnahmen in Giethoorn. Dort herrschte so viel Spaß bei der Arbeit und es wurde so viel gelacht, dass ich auf der Stelle beschloss, Filmemacher zu werden. Nach dem riesigen Erfolg von *FANFARE* fing Bert an, seine Filme selbst zu produzieren. Und so begleitete ich ihn in den Ferien hin und wieder einen Tag lang, „um zu helfen“. Bei den meisten der darauf folgenden Kinofilme überkamen ihn mittendrin ungeheure Zweifel, sodass er mit dem Projekt aufhören wollte. Zur Finanzierung jeder Produktion nahm er eine Hypothek auf

unser Haus auf. Deshalb hieß es immer mal wieder verzweifelt: „Bereitet euch schon mal darauf vor, dass wir umziehen müssen.“ Meine Mutter konnte ihn dann jedes Mal wieder dazu bringen, weiterzumachen. Und ich lernte schon damals, dass Rückschläge zum Filmemachen dazugehören.

Während meiner Zeit auf der weiterführenden Schule war ich mehr in meiner Dunkelkammer als mit meinen Hausaufgaben beschäftigt. Doch dann veranstaltete meine Schule einen Fotowettbewerb, das traf sich gut. Eines Abends klopfte Bert an meine Tür und war ganz neugierig auf meine Ergebnisse. Ich habe ihn selten so enttäuscht wie in dem Moment gesehen, als er meine Bilder betrachtete. Er schüttelte langsam den Kopf und sagte: „Ich glaube nicht, dass auch nur ein Fünkchen Talent in dir steckt.“ Ohne dass er es in diesem Augenblick wissen konnte, war das für mich ein ganz entscheidender Moment: Ich konnte es endgültig sein lassen oder ihm zeigen, dass er Unrecht hat. Es ist Letzteres geworden. An der Filmhochschule in Amsterdam habe ich das Fach auf meine eigene Weise gelernt, unabhängig von meinem Vater. Erst nachdem ich selbst als Regisseur ein paar Kurzfilme gedreht hatte, war die Zeit für eine Zusammenarbeit gekommen. Ich wurde sein Regieassistent für den Spielfilm *DR. PULDER SÄT KLATSCHMOHN* und ein paar Jahre später auch bei *EINE TRACHT PRÜGEL*. Der Vater Bert Haanstra war praktisch verschwunden: Er war vor allem Kollege und Freund. Als sein Assistent war ich schon in einer frühen Phase der Vorbereitungen miteinbezogen: Casting, Storyboard, Drehortsuche (im Auto: „Bert, wohin müssen wir jetzt fahren?“ – „Das weiß ich genauso wenig wie du, mein Junge, folge einfach deiner Nase.“). Ich war immer dabei und konnte meine Meinung und Ideen loswerden, und ich finde sie in den Ergebnissen wieder. Immer wenn einer von Berts Filmen vor dem Abschluss stand, musste ich schnell vorbeikommen und ihn mir ansehen, so wie auch er sich meine Filme ansehen musste, wenn es noch nicht zu spät war. Dabei habe ich das meiste von ihm, dem Altmeister, gelernt. Seine Vorschläge waren immer stichhaltig und haben mich weiter gebracht. Hin und wieder übernahm er auch einen meiner Vorschläge. Wir waren Kollegen auf Augenhöhe. Nach meiner Fernsehserie *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*), die ein großer Erfolg wurde, erzählte ich ihm zum ersten Mal, was er damals so enttäuscht über meine Fotos gesagt hatte. Er entgegnete wirklich erstaunt, aber sehr entschieden: „Das kann ich niemals gesagt haben.“ Doch wenn ich mir die Bilder heute anschau, kann ich nur feststellen, dass er damals wie immer Recht hatte.

## »Reisen« – mit meinem Vater Bert

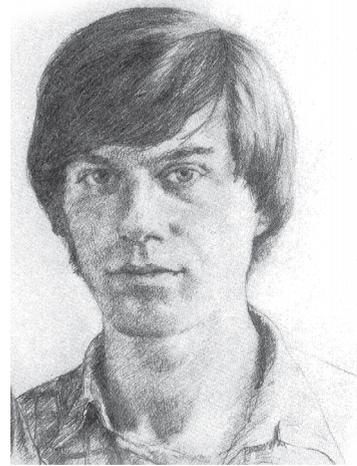
Mein Vater sagte immer: „Ein gutes Ergebnis ist stets die Summe aller Einzelheiten.“ Dieser Satz wurde meinem Bruder Rimko und mir buchstäblich eingefloßt. Er selbst bewies, wie wichtig ihm diese Aussage war, indem er endlos an der Montage seiner Filme bastelte. Gut war nie gut genug.

Als wir noch jung waren, schlief Rimko anfänglich direkt über dem Schneideraum. Apropos eingefloßt: Die Dialoge der meisten Spielfilme meines Vaters kennt Rimko dadurch immer noch auswendig. Später befand sich das Studio neben unserem Haus. Von meinem Schlafzimmer aus konnte ich in das Arbeitszimmer meines Vaters sehen. Wenn ich morgens früh wach wurde, sah ich, dass er schon wieder über der Arbeit saß und wenn ich spät abends zu Bett ging, war er immer noch dort.

1978 fragte er mich, ob ich mir zutrauen würde, die Musik für seinen Dokumentarfilm NATIONALPARKS: NOTWENDIGKEIT zu komponieren. Das war mir natürlich eine große Ehre, doch zugleich auch ein Sprung ins kalte Wasser. Ich wusste, wie inspirierend er für seine Mitarbeiter war, aber auch wie anspruchsvoll. Unsere Vater-Sohn-Beziehung sollte zu einem professionellen Arbeitsverhältnis ohne Privilegien werden.

Gespannt wartete ich auf unsere erste Arbeitsbesprechung: dem »Spotten« der Musik. Darin besprechen Regisseur und Komponist, welche Stellen im Film mit Musik unterlegt werden müssen und was die Musik über das jeweilige Bild aussagen soll. Mein Vater erklärte uns: „Die Regierung will unsere Naturdenkmäler erhalten. Sie haben mich gebeten, die restlichen Naturlandschaften in den Niederlanden als Plädoyer für deren Erhalt darzustellen.“ Dann nahm er sogleich den Dampf aus dem Kessel: „Es ist ganz einfach. In den ersten zehn Minuten erläutert der Sprecher die Situation und anschließend blicken wir ohne Sprecher, sondern nur mit Ton und Musik, auf die Natur. Du darfst ein Orchester mit zwanzig Mann einsetzen.“ Ich war im siebten Himmel. In den Wochen darauf befand ich mich in einem Rausch, in dem ich mich in allerlei musikalischen Ideen zur Untermalung des wehenden Schilfs, der dahin gleitenden Reiher, grasenden Rehböcke und säugenden Waldeulen austobte. Mein Vater schien mit dem Ergebnis nicht unzufrieden zu sein, denn kurze Zeit später bat er mich, auch die Musik für seinen neuen Spielfilm EINE TRACHT PRÜGEL zu komponieren. Ich durfte also bleiben.

Auf der ersten »Spotting«-Sitzung überraschte er mich abermals. „Für welche Stellen hast du Musik vorgesehen?“, fiel er mit der Tür ins Haus. Diesmal also kein fertiger Plan für die Musik, keine Sicherheit. Mir wurde kurz schwindelig. Es war, als ob mir der Boden unter den Füßen weggezogen wurde, als ob ich in einen Aufzugschacht springen musste. Es war ja der berühmte Filmmacher, der das fragte, nicht nur mein Vater. Ich wagte einen vorsichtigen Anfang und es entwickelte sich eine unvergessliche Zusammenarbeit, die in einer orchestralen Filmmusik und einer CD mit dem Tenorsaxophonisten Stan Getz mündete. Anschließend blieb ich bis zu seinem Tod sein fester Komponist. Auf Traumreise mit meinem lieben Vater, dem großen Filmmacher und Freund Bert.





**I**  
**BERT HAANSTRA**  
**IM KONTEXT**



Rainhard May

## Niederländer in Haanstras Spiegel – ein ironisches Geplänkel zwischen »Polder« und »Pulder«

### Vom »Verdrehen« von Welt: Formen ästhetischer Aneignung

#### Bert Haanstras doppelte Umkehrung von Welt als Sinn Gewinn von Realität und Verhalten

Die Faszination, ob der Fähigkeit des Films, Vergangenes, Verlorenes in die Gegenwart zurückzuholen, Tote wieder auferstehen zu lassen usw. usf., ist heute ungebrochener denn je. Die Mittel und Möglichkeiten zur Perfektion von Auferstehung sind im Laufe der letzten Jahrzehnte immens geworden. Für jene Art von Simulation, für jenes Schaffen von virtuellen Welten bzw. gar dessen bewusstes Vertauschen von realer Welt in Echtzeit zum Zwecke der Falschaussage<sup>1</sup> hätte Bert Haanstra keinerlei Verständnis aufgebracht.

Ein filmtechnisches und ästhetisch gestalterisches Interesse gegenüber den neu hinzu gekommenen Möglichkeiten, wäre ihm meines Erachtens zweifelsfrei zu unterstellen!<sup>2</sup> Wohl deshalb, weil Haanstra es liebte, sich am »Verdrehen« von Welterfahrung zu üben, an Formen und in der Gestaltung von veränderter Wahrnehmung von Welt sich auszuprobieren, spielerisch daran beteiligt zu sein. Sein Metier war vor allem der Dokumentarfilm, obwohl er fünf Ausflüge zum Spielfilm unternahm. Und er versuchte sich in den verschiedensten Formen (»filmische Reportagen«, im sogenannten Kulturfilm bzw. Aufklärungsfilm und im Werbefilm) wie in unterschiedlichen Längen (von 10 bis 100 min.).

Eine der filmischen Abbildungsstrategien, die er mehrfach aufgreifen, anwenden und verfeinern wird, ist die des Spiegelns, der sich spiegelnden Effekte und Verfremdungen. Jedoch hat Bert Haanstra am Anfang seines Werdeganges als Filmemacher erst einmal damit zu tun, sich und gegen die allgemein herrschende Lehrmeinung bezüglich des Dokumentarfilms wie innerhalb der niederländischen Dokumentarfilmschule – sofern es sie als Schule<sup>3</sup> wirklich gegeben haben sollte – zu behaupten. Und dies hat vielleicht noch nichts oder zum Teil auch etwas mit dem Spiegeln zu tun. Denn wie Rudolf Arnheim in *Fiction and Fact* resümierte: „Das Kino begann mit dokumentarischen Filmen ... Fazit: Der Film hat nur zwei Möglichkeiten aus seinem Zwitтерdasein herauszukommen: ‚Entweder er wird photographisches Theater ... oder er wird Wiedergabe von Wirklichkeit.‘“<sup>4</sup>

Keinerlei reinliche Scheidung in Dokumentar- und Spielfilmer ist von Interesse, sondern die Betrachtung und Analyse der ästhetischen Machart einiger Filme von Haanstra. Die von ihm ästhetisch begriffene Realität, ihr »ins Bild setzen«, seine dabei entwickelten filmischen Visionen, Sichten sollen im Vordergrund stehen. Und besonders spannend wird es da, wo beide Bereiche

fließend ineinander übergehen. Daran schließt sich an, dem nachzugehen, was wodurch signifikanter, sichtbarer und was möglicherweise ver- oder gar zugedeckt wird. Inwieweit steckt hinter einer bestimmten filmästhetisch wie poetisch inszenierten Wirklichkeit ein Moment der Anregung zur Ausbildung von Urteilsvermögen und Kritikfähigkeit und/oder, wo folgt das Filmen nicht auszuschließenden Unterhaltungsintentionen, da Lachen nun einmal sehr menschlich ist. Das ist umso mehr von Nöten, da es Haanstra geradezu liebte an dieser sogenannten Grenzlinie zu arbeiten, ja ein gewisser Hauptteil seines Œuvres siedelt dort. Später wird er, hinsichtlich eines Anwurfes zu Zoo von „Montagelüge“ sprechen. So richtig die überspitzte Gegenantwort im Kontext der damals etwas verhärteten Diskussion gewählt ist, eine gewisse Problematik in Haanstras Schaffen scheint sie mir jedoch anzureißen (vgl. hier im Text die Passage zur „Montagelüge“). Doch zuvor muss er erst einmal einen – und das meint seinen – Weg als Filmemacher finden.

### **Auge – Spiegel – Auge: Die Welt auf dem Kopf oder einfache Verdrehung**

Im Anfang des Bert Haanstra ist ahnungsvoll das Grundmotiv seiner Sicht und seines Schaffens bereits schemenhaft angelegt: Das Zeigen respektive Aufzeigen der stetigen Stadien von Entwicklung (Entstehen – Ausbilden/Reifen – Vergehen), das der zyklischen Abläufe, ja zum Teil der Kreisläufe in der Natur und ebenso in der materiellen wie geistigen Kultur der Menschheit. Es zeigt sich für ihn am und im Schloss Muiden<sup>5</sup> wie in dessen Belebung durch die Schlossbesucher.

Mag sein, dass Haanstra selbst in seiner ersten eigenständigen und eigenverantwortlich realisierten Arbeit *DE MUIDERKRING HERLEEF* sein Credo unbewusst entdeckte. Zumindest lässt sich aus der Rückschau formulieren, dass es Wesensgleichheit mit als auch Überlappungen zur zitierten Intention von Hoofts Sonett gibt. Zwar ist er zu dieser Zeit als auch zu Zeiten seines Schaffens wohl kaum ein „Greis“<sup>6</sup> zu nennen. Ihn jedoch einen „rastlosen“ Geist, Spiegeler nennen, welcher „mit kühnen“ Sequenzen „allzeit mit dem Wind“ war und so manchen „hinter sich (ließ)“, kann man allemal. Unbestritten ein „Todfeind des Müßigganges, Tag und Nacht ruhelos“. Dabei mit seinen Werken wie mit der rinnenden Zeit – durch die im Film ins Bild gesetzte Sanduhr symbolisiert – arbeitend. Gegen die Zeit und gegen den Fluss menschlichen Vergessens »anfilmend«, weil er die Individuen auf bestimmte Konsequenzen aus Verläufen ihrer Handlungen bzw. Nichthandlungen hinweist.<sup>7</sup> Das Schloss ist ein Sinnbild dafür wie ebenso für das Schicksal von Floris V., Graf von Holland<sup>8</sup>. Und mit der Zeit arbeitend, denn im ästhetischen wie poetischen Schildern des Vergehens (des physischen des Schlosses wie des von Floris V.) scheint auch das Gran für und von Veränderung auf, was im weiten Sinne Leben bedeutet. Und Pieter Corneliszoon Hooft ließ u. a. einen seiner Gäste des Muiderkrings, Constantijn Huygens in jenem Raum nächtigen, in welchem Floris V. seine Gefangenschaft vor seiner Ermordung zubrachte. Dies inspirierte ihn zum lyrischen Sonett »Spuk zu Muiden«.

Sie alle, die Mitglieder des Muiderkreises, neigen in ihrem Denken, Tun und Handeln dem Humanismus zu. Hooft, Vondel, Huygens legen entsprechende Leistungen vor, die in der niederländischen Literatur tiefe Spuren hinter-

lassen. Es liegt in Haanstras Intention, einerseits Stimmungen und Gefühle bewirken und andererseits ein klein wenig bilden zu wollen. Selbst wenn im Endeffekt das bildende Moment vielleicht nur in jenem Erfahren der Fähigkeit bewussteren Hinsehens auf Gegenstände, wie auf vergangene Zeiten gelegen haben mag. Das Muidenschloss war insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg – und ist heute noch – gleichsam historischer Spiegel wie aktueller »Resonanzboden«, um kulturelle Identität wieder zu beleben und zu reformulieren.

Wie dem auch sei, wir sind es von Natur aus gewohnt, die eigentlich auf dem Kopf stehende Welt optisch, perzeptiv zu ordnen – zumeist vollkommen unbewusst. Oder ist es vielleicht doch richtiger im Sinne Haanstras zu formulieren: Wir – die Menschheit allgemein – sehen verkehrt, haben uns die Welt nur zurechtgelegt?

### **Auge – Spiegel – Film – Auge: Bert Haanstras doppelte Umkehrung**

Jeder Mensch weiß, mehr oder minder exakt, was bei der Wahrnehmung und der Abbildung von Außenreizen auf der Netzhaut des menschlichen Auges mittels des zentralen Nervensystems im Kopf entsteht. Sicherlich rekapitulieren dies die meisten Individuen in ihrem Alltag kaum mehr bewusst, außer jene, die aus beruflichen Gründen tagtäglich damit umgehen: z. B. all die, die mit Druck- respektive Reproduktionstechniken befasst sind. Und diejenigen, die rein zufällig oder sporadisch damit konfrontiert werden. Beim Blick ins Schaufenster, in den Rückspiegel – müssen sie die sich darin spiegelnden Dinge, Bewegungsabläufe gedanklich neu ordnen, um die richtige[!] Bewegung folgen zu lassen und in entsprechende Motorik umsetzen zu können.

Was passiert jedoch, wenn man bestimmte Druckformen respektive den in den Rückspiegel blickenden Fahrer auf das berühmte Zelluloid – was es auch nicht mehr gibt – bannt? Welche Gesetzmäßigkeiten der Optik sind filmtechnisch zu bedenken, damit ein Kinogänger, ein Filmbegeisterter einem »Spiegelschrift«-Leser, z. B. dem Setzer, oder gar einem passionierten Betrachter von Wasser sehend folgt?

„...Wasser, das ... in tausenderlei Stromfäden dahinfließt. ... ein stummes Quellen und Gleiten von Linien und Knäulen, die sich auf dem schwarzen, glänzenden Spiegelfilm abzeichnen und sich [...] wieder glätten. Und das Auge, das diesen flüchtigen Wasserzeichnungen folgt, verliert sich unweigerlich im zeitlosen Zwischenreich von Schauen und Fließen, in der Versunkenheit von Strom und Traum.“<sup>9</sup>

Oder jenem von Wasseroberflächen wie z. B. denen der Pfützen, Bäche, Flüsse, Grachten, Teiche, Seen usw. Denn faktisch haben wir es ja hier mit zwei Kameras (der Filmkamera und dem Auge) zu tun, von denen Bilder und mit denen die Bilder auf drei Flächen (den Spiegel, das sogenannte Zelluloid und die Netzhaut) projiziert werden. Man ist versucht von einer Kombination von direktem und indirektem Druck zu sprechen!

Um an diesen Fluss kulturellen Schauens und Vergessens zu erinnern, setzt Bert Haanstra mit den Eingangssequenzen in SPIEGEL VAN HOLLAND an, indem er die Kamera auf die Wasseroberfläche richtet und filmt. Die doppelte

Umkehrung sodann, das heißt sein Umdrehen der Kamera, um nun weiter zu filmen, als eine mögliche Form veränderter Sicht auf die Dinge, dadurch neue Einsichten zu gewinnen, wird zu einem ästhetischen und filmisch exzellenten Mittel ausgebaut.<sup>10</sup> Bert Haanstra ist selbst beeindruckt, denn er wird sich noch mehrfach selbst zitieren.<sup>11</sup> Der Reiz, der durch die Benutzung der Wasseroberfläche als Spiegelfläche erzielt wird, besteht darin, die Statik bei/ in der Betrachtung uns bekannter Konturen (von bebauter und unbebauter Landschaft), Linien (Ufer, Zaun, Horizont) wie Formen (z. B. Kuh, Milchkannen, Kirchturm, Litfaßsäule) aufzubrechen, ihren zum Teil schönen Schein zu bekräftigen oder zu hinterfragen. Indem sie tanzen, schlingern, kreisen vermögen wir sie für uns in ihrer wahren Gestalt optisch neu zu entdecken, sinnlich anders zu erfahren. Und dies offeriert sodann eine Sensibilisierung des Verstandes wie es ein Vergnügen für die Sinne bereitet, einen Genuss, der nicht nur ästhetisch, sondern ebenso unterhaltend ist.

Es geht ihm beim Film Spiegel, Spiegelfilm – der sogenannten doppelten Verdrehung von Welt – auch immer darum, die Grenzen von Fremd- und Selbstanstrengung zu markieren, den Fluss des Schauens und Versinkens der

Rezipienten deutlich bewusst zu machen. »In den Spiegel schauen« kann meinen, sich einfach nur anzuschauen. Es kann ebenso bedeuten, dies zu tun, um zu wissen bzw. herauszufinden, wer man ist. Letzteres schließt zugleich mit ein, von jemandem gezwungen zu werden oder/und auch sich selbst zwingend, in den Spiegel zu schauen, um zu erfahren, wer und wie man ist (Abb. 1)<sup>12</sup>. Das Spiegelmotiv, das Spiegeln von und über etwas/jemanden verweist zugleich immer auf den Spiegelhalter.<sup>13</sup> Was lässt sich über diesen sagen?



Abb. 1  
Selbstspiegelung

## „Lachend die Wahrheit sagen!“

### Aspekte der ästhetischen Konzeption von Haanstra der Welt den Spiegel vorzuhalten – Humor, Lachen, Witz, Scherz und Weiteres mit tieferer Bedeutung

Der Moment des Spiegelns wie ebenso das Motiv für das Spiegeln (Gestaltung) vermögen, zu unterschiedlichen Weisen von Weltbetrachtung und -bewertung anzuregen. Diese können historischer, systematischer, vergleichender, typologischer, psychologischer usw., aber auch ästhetischer Art sein. Insofern die Betrachtungen von Welt ästhetisch bewertet, mit Urteilen wie „das ist ja komisch“, „aber das ist witzig, ... humorvoll, ... ironisch“ oder „ja, das ist aber doch satirisch“ belegt werden, liegt die Problematik darin, jene eher subjektiven Geschmacksurteile zu objektivieren. Das meint, man streitet nicht darüber was so jeder fühlt, sondern es ist deutlich zu machen, woran bestimmte Urteile, Wertungen gebunden sind.

Wohl ist das Komische lächerlich, jedoch nicht alles Lächerliche komisch. Damit soll angedeutet werden, dass das Komische und das Lächerliche Ge-

staltformen unterschiedlicher Ordnung sind und zwar dergestalt, dass das Lachen und Lächerliches psycho-physiologischer Natur sind, während das Komische als ästhetische Erscheinung – in Absetzung von G. F. W. Hegels Konzept – zutiefst sozialer Natur ist, sofern es auf einer bestimmten Ebene weltanschaulichen Denkens angesiedelt wird.

Zwei Beschreibungen einer Filmsequenz aus ALLEMAN und einer aus DE STEM VAN HET WATER. In ALLEMAN zeigt Haanstra den allbekanntesten, von ganz klein bis ganz alt anzutreffenden Vorgang sich »mit Anstand« seiner Badebekleidung zu entledigen. Natürlich mit den unausweichlich dazugehörenden Verrenkungen verbunden. Bei DE STEM VAN HET WATER führt er die Tücke des nicht anspringen wollenden Motors eines Sportbootes vor, was mit der ebenso allbekanntesten Erwartungshaltung verbunden ist: Fällt der sich Mühende beim plötzlichen Anspringen des Motors ins Wasser oder fällt er nicht? In beiden Erscheinungen ist dieses Lachen ein einfaches Lachen, denn das Gefilmte und Gezeigte weisen nur Elemente des Komischen auf. Zweifellos gibt es im Leben viele spaßige, lächerliche und lustige Situationen und Verhaltensformen oder auch Ungeschicklichkeiten, Schwerfälligkeit usf., welche Lachen, Heiterkeit, Schmunzeln evozieren. Eigentliche Komik, im ästhetisch-weltanschaulichen Sinne, enthalten die o. g. Erscheinungen wie solche darauf basierenden Filmsequenzen jedoch nicht. Denn eine Gestaltung, die komisch zu nennen wäre, setzt voraus bzw. schließt ein, dass eine soziale Verständigung über das Objekt, den Gegenstand des Lachens stattfindet. Es muss sozusagen im Horizont seiner Negativität, Schwäche und folglich damit in seiner Änderbarkeit wie Besiegbarkeit begriffen werden. In diesem Lachen und Verlachen offenbart sich dann nicht nur ein soziales Überlegenheitsgefühl, sondern da lachend eine soziale Kommunikation über das entsprechende Objekt des komischen Konfliktes stattfindet, wird zugleich ein gemeinschaftliches Einvernehmen hergestellt. Nämlich u. a. darüber, inwieweit etwas veränderungsbedürftig erscheint und dass man sich der Veränderbarkeit bewusst ist. Ob dies dann zu wirklichem Handeln drängt, dürfte weniger eine Frage der komischen Konfliktgestaltung sein, wie uns Haanstras klassisches Beispiel FANFARE selbst zeigt! Sehen müssen wir primär darauf, inwiefern im komischen Konflikt ein sozialer Gegensatz, ein Widerstreit, eine Gegnerschaft gespiegelt sind, welche mittels Lachen oder Verlachen einer Lösung zugeführt werden sollen.

Die Markung zwischen Humor und Satire liegt im Kritikgehalt und in der Kritikintensität des bewerteten Gegenstandes, der dargestellt wird. Satire z. B. entlarvt alles, was einem progressiven sozialen, politischen, moralischen und/oder ästhetischem Ideal nicht entspricht. Sie verneint und widerspiegelt ihn in einem außerhalb der gegebenen Erscheinung existierenden Ideal (historisch, politisch, kultur- oder kunstgeschichtlich usf. recht genau konnotiert) wider. Nicht die Größe des Scherbenhaufens ihrer Negation des Gegenstands ist sozusagen die Messlatte für gute Satire. Beim Maß der Kritik ist wichtig, welchen sittlichen und ästhetischen Idealen sie verpflichtet ist. Das heißt, die Anwendung der Satire setzt das Vorhandensein ein die Gesellschaft gefährdendes Objekt oder Subjekt voraus. Dem zufolge zielt die satirische Kritik auf die Beseitigung dieser, da in ihnen eine den Menschen wie seine Entwicklung hemmende oder gar deformierende Kraft liegt.

Der Humor hält nicht zur Vernichtung einer Erscheinung an, sondern wohl eher zu ihrer Vervollkommnung, zur Beseitigung vorhandener Mängel. Er

bejaht das Wesen einer Erscheinung, ist freundschaftlich, gutherzig und sein Lachen ist kein ohnmächtiges. Die Kritik, die auch der Humor übt, ist eine helfende, das Objekt insgesamt bewahrende, erhaltende, den Gegenstand der Darstellung erst voll funktionsfähig machende.

Wichtig ist zudem festzuhalten, dass jene im Gefolge der Hegelschen Humor-konzeption Stehenden den Humor als alleinige Form der komischen Gestaltung, des komischen Widerstreites sehen. Was im Kern bedeutet, primär nur die wohlwollende Kritik zu nutzen.<sup>14</sup> Diesem ästhetischen Konzept ist Bert Haanstra verpflichtet, was sich in vielen seiner Filme zeigen wird. Von einigen wird die Rede, über sie etwas zu erfahren sein. Scharf, vernichtend, ja beißend wird Haanstra nur dann – könnte man polemisch formulieren – wenn es um Tiere geht.<sup>15</sup> Die Satire, die satirische Kritik – welche die verspottete Erscheinung völlig negiert – war seine Anschauung nicht, nicht sein künstlerisches Metier, wiewohl die Ausnahme (vgl. weiter unten Abschnitt: „Aggregierende Sichtweisen ...“) die Regel nicht widerlegen muss. Das entsprach nicht seinem ästhetischen Konzept, ihm lag die einfache Figur des Eulenspiegels eher näher, als Charles de Costers Ulenspiegel.

### **Eulenspiegel und Ulenspiegel: Erinnern an historische Spiegelhalter**

Eine sehr bekannte Figur, die traditionell mit den Requisiten Schellen, Kappe ausgestattet ist und zu der manchmal auch das Requisit Spiegel gehört, ist der Schalksnarr. Zum einen der Hofnarr. Er darf – zwar unterprivilegiert, oft noch körperlich missgebildet oder wie auch immer benachteiligt, jedoch mit dem scharfen Überlebensverstand ausgestattet – als Spiegelvorhalter unter existierenden straffen, despotischen Machtstrukturen dem Herrscher/den Herrschenden witzig<sup>16</sup> die Wahrheit sagen: Wer man und wie man ist! Wie man gesehen wird und wie man sich selbst sieht oder gesehen werden möchte. Sozusagen, ein lächerliches, lachendes oder witzelndes Korrektiv.

Zum anderen der plebejische Volksnarr, der komische Provokateur<sup>17</sup> einerseits in der Gestalt des Eulenspiegel [Ulenspiegel]<sup>18</sup>, mit dem berühmten Schuss an Lebensweisheit, Gewitztheit und bäuerlicher Schläue des Unterprivilegierten versehen. Seine lachende Kritik, entlarvende Komik beruhen darauf, dass er Handlungen auf darin gründendem Wortwitz bzw. in Anweisungen oder Befehlen usf. intendierte Handlungssetzungen wortwörtlich, das heißt bildlich oder sinnbildlich zur Wirkung bringt und so in ihrem wirklichen Ergebnis spiegelt! Eine Form der sogenannten Spiegelfechtereie. Andererseits in der Gestalt des Ulenspiegels, jenem flämischen Volkshelden, der mit eben solchen Fähigkeiten ausgestattet, jedoch zusätzlich mit der Last: „die Asche brennt auf meiner Brust“<sup>19</sup> – also einem sozialen, inneren Auftrag versehen ist – sich kämpfend durch das Land bewegt, Handlungen sehr verschiedener Art vollzieht und zum Sinnbild von individueller wie gesellschaftlicher Freiheit wird!<sup>20</sup> Zu fragen ist, ob und inwieweit wir es in Haanstras Schaffen eher mit „versöhnlicher Komik“ (Hegel), denn mit »entlarvender Komik« zu tun haben? Das soll am Beispiel Bert Haanstras ALLEMAN, der den menschlichen Zyklus zwischen Wiege und Bahre spiegeln will, anhand von zwei Sequenzen thematisiert werden. Das Kriterium hierfür wird sein, in welchen oben genannten Ausdifferenzierungen versöhnende Kritik oder überhaupt eine Kritik sich auffinden lässt?

Die Niederlande am Ende der 1950er Jahre, von kulturell erfolgreicher Identitätsfindung<sup>21</sup> – nach dem Schock des Zweiten Weltkrieges –, von wirtschaftlichen Umstrukturierungen und von einem industriellem Aufschwung gekennzeichnet, haben dennoch mit der oder ob ihrer Enge zu kämpfen. „Zwölf Millionen Individualisten sind wir. [...] Aber wir wollen dennoch gern unser eigenes kleines Reich. [...] Weggehen, um es woanders zu probieren.“ Dieser Enge zu entgehen ist also nicht nur eine scheinbare Denkooption, sondern eine reale Alternative, wie der praktische Beweis via der Verabschiedungssequenzen am Flughafen zu Beginn des Films vermittelt.<sup>22</sup> Der Off-Kommentar weiter: „Früher gingen wir nach ‚ons Indië‘ (unser Indien) und nun in anderer Leute Welt. [...] Denn genau wie in dem alten Lied wird einem beim Abschied erst bewusst, was man in Holland zurücklässt.“

Deutlich wird, dass es zumindest „Früher“<sup>23</sup> die Möglichkeit gegeben hat, nach „ons Indië“ zu gehen. Semantisch handelt es sich um Denotationen von Zeit und Ort. Treffen sie zu? Sie treffen zu, wiewohl eine, die geographische, zugleich falsch ist. Mitte August 1945 „brach zwischen der Republik (Indonesien – RM) und der niederländisch-indischen Regierung – eigentlich allen Niederländern und ihren Anhängern – ein Konflikt aus, der für die niederländische Bevölkerung in ‚Indien‘, wie Indonesien von den Niederländern genannt wurde, tiefgreifende Folgen hatte.“<sup>24</sup>

Geographisch handelt es sich um Indonesien, speziell um Niederländisch-Indien und konnotiert ist damit eine knapp 400jährige Geschichte kolonialer Machtausübung.<sup>25</sup> Ein wohl nicht komisch zu nennender Tatbestand, scheinbar jedoch ein ganz alltäglicher für Niederländer!

„Die Niederländer sahen sich, im Gegensatz zu England und Frankreich nicht als imperialistische Macht. ... Für die Freiwilligen, die für die Befreiung Niederländisch-Indiens geworben wurden [es befanden sich dann bis zu 100 000 (!) Mann in Übersee – RM], war somit der Kampf gegen die Japaner eine logische Fortsetzung des Krieges gegen die Deutschen. Dadurch waren das Ziel und die Mittel gerechtfertigt. ... Für einen großen Teil der Bevölkerung waren die Befreiung von den Japanern und der Kampf um die Wiederherstellung der niederländischen Macht eine Angelegenheit von logischer Konsequenz.“<sup>26</sup>

Simon Carmiggelt wie Bert Haanstra jedenfalls benutzen solche Redewendung kolonialer Vergangenheit im Jahre 1961/62 ganz normal<sup>27</sup>, was im ästhetischen Sinne meint: vollkommen wertfrei. Das heißt, dies ist keinesfalls als Kritik<sup>28</sup> zu werten, obwohl von der Bild-Kommentar-Logik her, eine Distanzierung evtl. zu unterstellen wäre. Man kann nicht mehr nach „unserem Indien“, weswegen man sich andere Länder aussuchen muss. Zu denken gibt nur, es sind halt nicht junge Männer (also Wehrpflichtige!), sondern junge Frauen, die weggehen! Diese Argumentation wird hinfällig, analysiert man die andere Sequenz: das Ankommen auf dem Flughafen. Die Brisanz liegt in der Umkehrung oben inkriminierter Stelle. Einst kam man aus „ons Indië“ und heute aus „ons Guinea“ an? Nur die Geschichte ward zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz zu Ende geschrieben. Der Kommentar am Ende des Films setzt wie folgt ein:

„Morgenstunde. Wir sind noch klein, aber unterwegs. Wohin ...“ [Kinder gehen in die Schule; ihr erster Schultag] „... Aber sie kommen bald wieder nach Hause. Zurück

aus der Schule. / Und wenn sie Glück haben, zurück von viel weiter her!“ [Rückkehr von Soldaten] „... z. B. Guinea“ / „Wieder zu Hause.“ [Sequenz: ein Soldat läuft auf ein Reihenhaus und Freundin/Frau zu; siehe auch Standfotos<sup>29</sup>]

1963 – im Jahr der Uraufführung des Films – endet die niederländische Kolonialherrschaft über „Guinea“ (das ist West-Neuguinea; auch Niederländisch Indien genannt)!<sup>30</sup> Jurriën van Goor schreibt, dass mit dem Jahr 1949

„die problematische Phase in den niederländisch-indonesischen Beziehungen noch nicht beendet (war). Die Niederländer hatten die Übergabe der großen Insel Neuguinea (heute Irian Jaya) ausgeschlossen; ... Erneut war Druck ... notwendig, um die Niederlande zum Rückzug zu bewegen. Bis 1962 hielten die Niederlande jedoch halsstarrig am Besitz der Insel fest, ...“<sup>31</sup>

Ein Seitenhieb auf deutsche Großmannssucht ist nicht nur wegen des geographischen Ortes angebracht. Jenes „ons Guinea“ (vgl. FN 30) hat sein deutsches Pendant und scheint mir zumindest im Verdrängen ähnlich gelagert zu sein. Denn konnotativ meint ein „Platz an der Sonne!“ erlangen, das Verbleiben an jenen Orten, die Reichtum, Macht und/oder Abenteuer – was, wenn es bezahlt wird, man Söldnertum nennt – geruhsamen Lebensabend usf. verheißen. In keinerlei Weise wird heute in der alltäglichen Kommunikation in Deutschland kritisch reflektiert, was der einstige Sinn<sup>32</sup> dieses Ausspruches war.

Doch zurück zu Haanstra und nehmen wir die ikonographische Ebene hinzu, dann zeigen sich genau hier die spezifischen Folgen des Gestaltungsansatzes, der in der Annahme einer bestimmten Linie der ästhetisch-weltanschaulich Konzeption von Humor gründet. Bert Haanstra bildet eine ganz alltägliche, millionenfach stattfindende Verabschiedungsszene ab, einschließlich der allbekannten Elemente: Tränen, die Abschiedsblumen – natürlich Tulpen; sic! –, das Abschiedsküsschen, das unmissverständliche Schnäuzen, das Tränentrocknen mit dem Taschentuch, das Winken. Und beim Zurückkommen – nun keine Begrüßungsblumen, aber das Begrüßungsküsschen, das Verrutschen und Richten der Damenhüte, ob der vehementen Umarmungen der Lieben, und die Freudentränen. (Sind es auch Tränen inneren Friedens, ob des in diesem Fall guten Ausgangs?) Haben wir es mit Humor zu tun? Ist denn das Weggehen sowie jenes Zurückkommen und sind jene Arten des »nach Hause Kommens« ästhetisch gleichwertige, ja komische Erscheinungen und wenn ja, welcher Art?

Im Handlungsfluss von ALLEMAN signalisieren sie nicht das Zyklische in der großen wie der kleinen Welt, sondern nur das der kleinen Welt: Egal ob Erstklässler oder Soldat, sie sind alle Kinder! Menschenkinder? Ja, es ist sogar zu vermuten, dass die massenhafte Rückkehr von Soldaten für Haanstra zum Zeitpunkt der Dreharbeiten einzig die Kulisse abgab, die er brauchte, um ausreichend Material zu sammeln. Und ich vermute des Weiteren, der Text wurde für die entscheidenden Sequenzen dazu geschrieben. Nur liegen eben ein paar Unterschiede von »Gestaltungshöhe« vor, wird doch gerade in „z. B. Guinea“ ein gesellschaftlicher wie sozialer Widerspruch offenbar. Der ist nun kaum im menschlichen Zyklus zwischen Wiege und Bahre begründbar. Zumindest würde mich Bert Haanstra hier mehr als nur menschlich überraschen. Sondern, wenn schon von Zyklen und Menschen der großen Welt die Rede sein sollte, dann doch wohl von jenen, in denen Aufstieg und Verfall

kolonialer Macht gründet und von denen, die Herrschaft gut situieren! Schützen sie, behüten sie Menschenkinder?

Die einen treten in die neue Welt des Schulalltags ein. Sie fühlen sich unwohl, schutzlos, ob des verlorenen Behütetseins, ob der neuen Umgebung, der neuen Menschen. Da hilft nicht viel, wenn Mama Mut machend heftig winkend von dannen schreitet. Da braucht man etwas tröstliche Hilfe, von den Mitschülern ein Lächeln, einen Blick, eine Hand, vielleicht die der Lehrerin. Jedoch einen richtigen Trost gibt es ja noch, man kommt bald wieder nach Hause, zurück in Obhut. Die anderen treten einerseits in die zivile Welt wieder ein bzw. kehren andererseits in das heimatliche Kasernenleben, in die friedliche<sup>33</sup> Welt zurück. Ganz zu schweigen von jenen – immerhin 300 000 – die „am Ende des Dekolonialisierungsprozesses ...“, das Land, in dem sie arbeiteten und in dem viele von ihnen geboren waren, verlassen (mussten).“<sup>34</sup> Sie alle hatten unterschiedliche Erfahrungen<sup>35</sup> zu bewältigen. Und genau dieser – qualitative – Sprung zwischen „Zurück aus der Schule“ und „wenn sie Glück haben, zurück von viel weiter her!“ macht die ästhetische Problematik der in diesem Teilstück gespiegelten Welt von Haanstra signifikant. Die Schutzgöttinnen – siehe „Klassenzimmer“- und „Wieder zu Hause“-Sequenzen – scheinen die Mütter der Erstklässler, die Mütter und die Frauen oder auch Freundinnen der Soldaten zu sein. Sind sie es wirklich? Sind sie diejenigen gewesen, die das »Glück« für die heimkehrenden Soldaten geschmiedet haben, dass sie „wieder zu Hause“ sind? Nach der Meinung Bert Haanstras wohl ja! Zumindest wenn nicht sie allein, dann vielleicht noch die Landesmutter mit, die auch „nach Hause“ kommt, wie die Sequenzen des Films über die Königliche Familie (Kommentar: „Wenn die Standarte [auf dem königlichen Palais – RM] weht, sind auch sie zu Hause.“) nahe legen könnten? Nein, meines Erachtens sogar nahe legen!

Dass Haanstra nicht an eine alleinige Fügung königlicher Weisheit glaubte, die sozusagen 1963 die koloniale Herrschaft enden ließ, darf unterstellt werden. Interessierte ihn, politische Zusammenhänge und gesellschaftliche Widersprüche, selbst von solch nationaler Repräsentanz, so zu reflektieren, wie es sein Filmkollege und Freund Joris Ivens getan hatte (vgl. Anm. 1), wofür er gar zur »persona non grata«<sup>36</sup> wurde? Verneint werden kann – bis meines Wissens auf eine einzige Ausnahme<sup>37</sup> –, dass Bert Haanstra sie ästhetisch-künstlerisch, filmästhetisch so wie Ivens hätte gestalten wollen! (Abb.2)

Die ästhetische Position Haanstras ist grundsätzlich eine auf Ausgleich zielende – bis zur Harmonie reichende – (Spiegelungs-)Sicht. Insofern ist folgerichtig, dass jene Momente Betonung finden, die der Identitätsstiftung dienen, die den Fortschritt ausweisen, einschließlich der Fortschritte im Konsum. Wenngleich mit kleinen spöttischen, witzigen Szenen – Kofferradios, Autos wie anderweitige Freizeitvergnügungen betreffend – unterlegt, sind sie Balsam für die niederländische Identität (und nicht nur für diese!), denn wirklich kritische Reflexion des Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre einsetzenden Optimismus, angesichts des

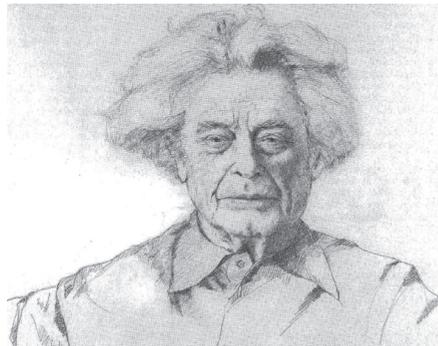


Abb. 2  
Joris Ivens

wirtschaftlichen Aufschwungs. Oder jene Momente, die der Rückgewinnung und Bewahrung kultureller, moralischer wie staatsbürgerlicher Normen dienen. Kennzeichnend für diesen auf dem wirtschaftlichen Aufschwung basierenden Optimismus sind: Einerseits jener berühmte »Splitter im Auge«, der als »Balken der Wirklichkeit« von Beunruhigung kündigt wie etwa das – im Film ja auch zu sehende – Sozialgefälle, was die beginnende Verarmung im Reichtum der Massengesellschaft meint, oder jene Beunruhigungen, ob des (hier noch nicht gestellten) Klärungsbedarfs, sei es nun Krieg in Indonesien oder doch nur – wie allgemein verlautbart – „Polizeiaktion“ (bei immerhin 100 000 Mann Kontingent!) gewesen? Andererseits das Ausklammern jener bereits sich ankündigenden Ansätze von Harmoniestörungen, welche bei genaueren Reflexionen der veränderten Umstände in der Arbeitswelt bis hin zur Einwanderungsproblematik (z. B. die der Südmolukker)<sup>38</sup>, zu Tage gekommen wären.

Ist es nun Humor, gar Ironie oder nur einfaches, situatives Lachen, was in ALLEMAN anzutreffen ist? Es ist – wie versucht wurde deutlich zu machen – von Fall zu Fall zu entscheiden, sozusagen von Sequenz zu Sequenz zu bewerten. ALLEMAN zeigt 12 Millionen Individualisten – die aber doch irgendwie vereint sind, wozu ganz selbstverständlich der Betrunkene nachts vor dem Imbissautomaten, wenn er denn nur „endlich Ruhe gibt“ (Off-Kommentar), als auch der Clochard, der am Morgen Ruhe gibt, da seinen Rausch auf der öffentlichen Bank ausschlafend, gehören. Der ästhetischen Position folgen Konsequenzen für die Gestaltung. Es sind sehr genaue Aufnahmen, gut gewählte, detailreiche Situationen, inhaltlich präzise Schnitte, welche virtuos Bilder zu Denkbildern, Sequenzen als Mosaik für eine oder ganze Sequenzfolgen zu einer Aussage montieren und dies alles zu einem Gesamteindruck fügen. Es ist zumeist versöhnlicher Humor, welcher im Erhalt der harmonischen Situationen<sup>39</sup> aufscheint.

Mittels dieses Feuers von Bildmontage, Schnitt und Gegenschnitt, des Rhythmus' von sehr schnellen und schnell wechselnden Sequenzfolgen, was ja Virtuosität eines spezifischen Bildsehens und -denkens impliziert, das heißt es wird zum Teil schon als Vormontage aufgenommen, erzielt Bert Haanstra solch optische Gefühllichkeit, die Lachen wie Schmunzeln en gros evozieren und die eine Ankunft von heimkehrenden Kolonialsoldaten vergessen macht, sie zur lustigen, ulkigen wie ebenso anrührenden Begrüßungsparty geraten lässt.

Vielleicht wollte uns Haanstra erzählen, dass aus Soldaten im Schoße von Heimat, zivilisatorischer Ordnung und familiärer Geborgenheit, ob des Fernseins von Fremdheit und Fremdsein, wieder richtige Menschen werden! Dies, die Macht der Familienfreuden, würde bestätigen, was in DE STEM VAN HET WATER bezüglich der Grußsendung für die Hochseefischer einschließlich der musikalischen Einlagen des *Cocktail Trios*<sup>40</sup> zu sehen ist. Denn auch hier dient der Kontakt zur Heimat als wichtiger Faktor individueller wie wohl auch gesellschaftlicher Zufriedenheit.

Im Übrigen, diese Sequenz – neben noch einer weiteren: Das Fotoshooting zur neuen Bademode – fehlen in der englischen Version von DE STEM VAN HET WATER. War sie Haanstra für die »trockenen Engländer« zu sentimental, zu anrührend oder zu spezifisch niederländisch? Meinte doch schon Hegel: „so stellt man gewöhnlich etwas Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik dar.“<sup>41</sup> Mit „versöhnende(r) Komik“ jedenfalls traf Bert Haanstra mit ALLEMAN das Lebensgefühl 1,6 Millionen niederländischer Zuschauer

oder exakter formuliert, den Nerv einer Vielzahl von Menschen jener Zeit. Er löst sich frühzeitig von jenen zum Teil politisch intendierten, realistischen Anliegen des Filmens, die das Markenzeichen der niederländischen Dokumentarfilmer der 1950er Jahre – die sogenannte Niederländische Dokumentarfilmschule<sup>42</sup> – gewesen war und ging künstlerisch seine eigenen Wege, von denen ja eingangs bereits die Rede war. Folgerichtig sind keine Ergebnisse in der Art eines Joris Ivens zu erwarten. Und dennoch sind einige filmästhetische Korrespondenzen zwischen Ivens und Haanstra benennbar, filmstilistische Ambivalenzen aufzuzeigen!

Ein kleiner historischer Rekurs soll der Anregung dienen. Die Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*, eine Monatsschrift für moderne Gestaltung, die die Gedanken des Bauhauses und des Neuen Bauens exponiert vertrat, stellte 1929 bezüglich Joris Ivens' Film *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*, 1928) fest:

Der Film hat seinen „Höhepunkt in dem Augenblick, wo das Auge zwischen dem aufgezogenen Teil auf das Wasser mit dem winzigen Boot hinunterblickt. Der Film ist ungemein wirkungsvoll durch die Zusammensetzung der charakteristischen und suggestiven Bewegungen der Bilder zu einer visuellen Gesamtheit, die mit ihren Wendungen, Übergängen und Ruhepunkten durch das Auge den Geist fesselt.“<sup>43</sup>

Ein Jahr später wird Béla Balázs in *Der Geist des Films* allgemein feststellen: „Die schönen Wirklichkeitsfilme ... Ivens' vermitteln uns keine Realitäten mehr. Sie weisen nicht auf ein Objekt hin, das man auch selber sehen könnte. Denn nur auf den dargestellten optischen Eindruck, nicht auf die Tatsache kommt es hier an. ... Das Bild selbst ist erlebte Wirklichkeit.“<sup>44</sup>

Hinsichtlich bestimmter Gestaltungsweisen dürfte ebenso interessant sein, welche Meinung über den Film *REGEN* (1929) herrschte. Er wurde neben *ZUIDERZEEWERKEN* (*ZUIDERSEE*<sup>45</sup>, 1930) am 3. Mai 1931 in Frankfurt am Main im Rahmen einer Joris-Ivens-Matinee gezeigt. Béla Balázs (1930):

„Den Regen, den uns Ivens zeigt, ist kein bestimmter Regen, der einmal irgendwo gefallen ist. Keine Raum- und Zeitvorstellung hält diese Impressionen zusammen. Es ist herrlich belauscht und im Bild erfasst, wie es aussieht, wenn vom ersten, leisen Regenschauer der stille Teich eine Gänsehaut bekommt, wenn ein einsamer Tropfen an der Fensterscheibe seinen Weg nach unten sucht, wenn im nassen Asphalt das Leben der Stadt sich spiegelt. ... Es sind tausend Eindrücke – nicht eine Sache. Doch nur diese Impressionen haben ja Bedeutung für uns. Die Sache an sich interessiert uns gar nicht. Was solche Bilder darstellen wollen, ist kein Tatbestand, sondern ein bestimmter optischer Eindruck, also ein Bild. Das Bild selbst ist die Wirklichkeit, die wir erleben, und es gibt kein Dahinter, keine bildjenseitige, konkrete Gegenständlichkeit.“<sup>46</sup>

Das Interessante ist, Ivens befand sich zum damaligen Zeitpunkt am Beginn einer Wende seiner künstlerischen Entwicklung, die mit Auftragsfilmen eingeleitet wurde, mit deren Erfolg und Misserfolg zusammenhing und von daher eine Entscheidung verlangte, die ihn darüber hinaus nicht nur ästhetisch tief prägen sollte. Und ein weiterer, weit wichtigerer Punkt des wechselvollen Bezuges, er bearbeitete Themen mit denen sich Haanstra später auch befassen wird.

Der Dokumentarfilm *ZUIDERZEEWERKEN* wurde von Joris Ivens als Auftragswerk des holländischen Bauarbeiterbundes (Bauarbeitergewerkschaft) ge-

dreht und stellte einen Teil des größeren Filmwerks *WIJ BOUWEN* (*WIR BAUEN*, 1930) dar. Hier beginnt er näher und zielgerichteter über den arbeitenden Menschen zu reflektieren. Da Auftragsfilme einen eindeutigen Auftraggeber (und Geldgeber), oft mit einem recht deutlichen Anliegen haben, leitet sich daraus die Problematik ab: Mit welchem Standpunkt, welcher Haltung setze ich ihn um.<sup>47</sup> Und Ivens macht klar, worum es ihm (und seinen Auftraggebern) bei *ZUIDERZEEWERKEN* ging: „Der dokumentarische Film gibt produktive Anregung. Er will die am Feierabend gesammelte, latente Kraft im Alltag der Menschheit wieder dienstbar machen. In diesem Sinne hat auch der Film *TURKSIB* das Verantwortungsbewusstsein seiner russischen Zuschauer gestärkt, ... Ähnlich war schließlich die Wirkung des Filmes *ZUIDERSEE* auf ... die Mitglieder der Baugewerkschaften.“<sup>48</sup>

Diese noch recht positive Vorstellung wird wenig später etwas gedämpft, denn bei *PHILIPS RADIO* (*INDUSTRIELLE SINFONIE*, 1931) muss er dem Auftraggeber gegenüber Zugeständnisse machen: Das Ausblenden der realen Arbeits- und Existenzbedingungen der Arbeitenden. Wenngleich es Ivens dennoch gelang, eindrucksvolle und exzellente Sequenzen aus der Glashütte in den Kasten zu bekommen, ein Bild von Arbeitern zu vermitteln, „die mühselig, unter riesiger, ja übermenschlicher Anstrengung Radoröhren blasen [sic! – vgl. *GLAS*; *RM!*], spricht (das) nicht nur das ästhetische Gefühl der Zuschauer ..., sondern auch das soziale Gewissen“ an? Während der Dreharbeiten sagt er in einem Interview: „Der Dokumentarfilm bietet also den Avantgardisten die einzigen positiven Mittel und Wege zu arbeiten und sich schöpferisch zu äußern.“<sup>49</sup> So schreibt er schließlich in der Rückerinnerung dann folgendes Fazit nieder: „Ich stand zwischen der Notwendigkeit, die soziale Wahrheit im Dokumentarfilm zu zeigen, und der Unmöglichkeit, dies in der glatten Form des Industrie- und Werbefilms tun zu können.“<sup>50</sup>

Es ist folglich erstens nicht nur wichtig einen Auftraggeber zu haben, sondern auch, wer sich dahinter verbirgt: eine sozial oder sonst wie interessierte Organisation (wie z. B. die Bauarbeitergewerkschaft bei *ZUIDERZEEWERKEN* oder der Club de l'Écran bei Borinage) oder einen, der ganz andere, eigenständige Verwertungsinteressen verfolgt wie *PHILIPS RADIO*. Zum zweiten spielen die sozialgeschichtlichen Umfeldbedingungen eine wesentliche Rolle!

Von Aufschluss dürfte bezüglich der Folgen des Einsatzes spezifischer filmischer Mittel – aus einer bestimmten ästhetisch-weltanschaulichen Haltung heraus – ein filmästhetischer Vergleich sowohl hinsichtlich der Aussagen als auch bezüglich der künstlerischen Gestaltung zwischen beiden sein. Er würde zum einen eine Divergenz in J. Ivens eigenen Produktionen *ZUIDERZEEWERKEN* versus *NIEUWE GRONDEN*<sup>51</sup> (*NEUE ERDE*, 1934)<sup>52</sup> gut deutlich wie zum anderen gewisse Ambivalenzen zwischen J. Ivens' *ZUIDERZEEWERKEN* und B. Haanstras *DIJKBOW*<sup>53</sup> offensichtlich werden lassen. Was die Unterschiede beider anlangt, so rühren sie aus divergierenden Vorstellungen hinsichtlich des Widerspruchsdenkens und daraus abgeleiteter Lösungen her. Dazu reicht ein einfacher Vergleich des Ansatzes in *NIEUWE GRONDEN*, sein letzter in den Niederlanden gedrehter Film, und Bert Haanstras *DIJKBOW* aus, der das Material sicherlich gekannt haben dürfte.

Als Resümee ließen sich folgende Gemeinsamkeiten herausarbeiten (filmästhetische Korrespondenz, stilistische Ambivalenz) wie auch etwas Trennendes (Aussagehaltung) zwischen Joris Ivens und Bert Haanstra zu konstatieren ist. Die Gemeinsamkeiten lägen – in den Sujets: Wasser, Umgang mit und