

Die Filmlandschaft in den Niederlanden und der Stellenwert des Werkes von Bert Haanstra

2. Das filmische Werk von Bert Haanstra

2.1. Erste Schritte

Bert Haanstra wurde am 31. Mai 1916 in Holten in der niederländischen Provinz Overijssel geboren.¹ Nach einer pädagogischen Ausbildung studierte er an der Reichsakademie für Bildende Kunst in Amsterdam. Seit seinem vierzehnten Lebensjahr interessierte er sich bereits für das Filmen und probierte sich mit einer alten 9,5 mm Kamera an einigen Amateurfilmen aus. Eine Filmbildung existierte zu dieser Zeit jedoch noch nicht, und so wurde er auf dem Weg zu seiner Passion erst einmal Pressefotograf. Während des II. Weltkrieges arbeitete Haanstra beim Energiebetrieb der Stadt als Fotograf und war mit seiner Kamera organisiert im Widerstand tätig. Sofern es möglich war, studierte er weiterhin an der Reichsakademie. Dort lernte er auch den deutschen Emigranten Paul Bruno Schreiber kennen. Dieser wollte sein Vorhaben, einen Film zu drehen, mit Bert Haanstra als Kameramann in die Tat umsetzen. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit *“Myrte en de Demonen”* (Myrte und die Dämonen, 1948) galt als mißglückt, mit Ausnahme der Kameraarbeit.

Nach dieser ersten Filmerfahrung wagte sich Haanstra an einen eigenen Film. Für Szenarium, Regie, Kamera und Montage zeichnete er bei *“De Muiderkring herleeft”* (Der Muiderkreis lebt wieder auf, 1949) selbst verantwortlich. Dieser dramatisierte Dokumentarfilm schafft einen Eindruck von den kulturellen Zusammenkünften im Muiderschloß, die der Dichter und Historiker P.C. Hooft im 17. Jahrhundert organisiert hatte. Nach Meinung von Gerdin Linthorst enthielt schon dieses Erstlingswerk “die durchdachten Beobachtungen und den trockenen Humor, die Haanstras Werk charakterisieren würden. Das Basisthema: die Kontinuität des Lebens hinter physischen Veränderungen und Verfall sollte in mehreren seiner Filme wiederkehren.”² Hatte man auf diesen Film schon relativ freundlich reagiert,

¹ Die biographischen Angaben basieren im wesentlichen auf der Broschüre zur Videokassette “Het beste van Bert Haanstra”: H. ten Berge, Bert Haanstra, Amsterdam 1987

² “... de doordachte observaties en de droge humor die Haanstra's werk zouden karakteriseren. Het onderliggende thema: de continuïteit van het leven achter fysieke veranderingen en verval, zou in meerdere van zijn films terugkeren.” G. Linthorst, Bert Haanstra: de milde blik van een observator, in: Ons Erfdeel, Jg. 36, Nr. 1 (1993) S. 94

so errang Bert Haanstra mit dem folgenden schlagartig einen enormen Erfolg.

In *“Spiegel van Holland”* (Spiegel von Holland, 1950) spiegelt sich in poetischer und malerischer Form die holländische Landschaft im Wasser. Der originelle Einfall, die Häuser an den Grachten, Bauernhöfe, Kühe und andere Motive des Landes im Spiegelbild zu zeigen, fand große Beachtung. Um die Aufnahmen ‘normal’, also in aufrechter Position, auf der Leinwand sehen zu können, stellte Haanstra am Beginn des Films die Kamera auf den Kopf. Der Film erreicht durch die Bewegungen der Wasseroberfläche, verstärkt durch die gefühlvolle Montage, eine beinahe schwebende Wirkung. Die Bilder werden ausschließlich in dem sich ständig bewegenden Wasser widergespiegelt und gebrochen. Je intensiver diese Regung ist, um so bizarrer erscheinen die Eindrücke. Auf diese Weise und durch phantasiereiche Wendungen erzeugt Haanstra einen eigenartigen Rhythmus, der einen leicht heiteren Effekt hervorbringt. Die filmische Idee wird durch die humoristische Musik von Max Vredenburg auf natürliche Weise ergänzt. Dieser lyrische Film bekam 1951 in Cannes den Grand Prix und machte Bert Haanstra plötzlich im In- und Ausland bekannt.

Im Auftrag des Ministeriums für Bildung, Künste und Wissenschaften drehte er kurz darauf den Film *“Nederlandse beeldhouwkunst tijdens de late middeleeuwen”* (Niederländische Bildhauerkunst im späten Mittelalter, 1951). Im selben Jahr vollendete er *“Panta rhei”* (Alles fließt). Gemäß dem Titel besteht dieser Film vorwiegend aus Überblendungen von Naturbewegungen. Das Wasser und die Wolken, Sonnenstrahlen, Wind, das Wachsen der Pflanzen etc. zeigt Haanstra in einer rhythmischen Dünung. Mit filmtechnischen Mitteln beschleunigt bzw. verlangsamt er die Wandlungen und fasziniert den Zuschauer durch die filmische Umsetzung des Gedankens der ewigen Veränderung durch Bewegung.

Es folgte ein Auftragsfilm für die Königliche Shell Gruppe in Zusammenarbeit mit dem Dienst der Zuiderzeewerke. In *“Dijkbouw”* (Deichbau, 1952) rückt er die Arbeiten beim Anlegen eines Deiches ins Blickfeld. Dieser instruktive Film zeigt, wie die traditionelle Methode des Deichbaus durch neue Techniken verändert wird. Charles Boost schreibt, daß Haanstra dabei die schaffenden Menschen fließend in seine Darstellung einbezieht.³ Daß es ihm gelang, reine Information mit seinem poetischen Talent zu verbinden und darüber hinaus die Arbeiter in seine Filmgestaltung harmonisch zu integrieren,

³ Vgl. C. Boost, *Hedendaagse Nederlandse kunst: film*, Amsterdam 1958, S. 100

bewies er auch in einer Serie von vier Auftragsarbeiten für Shell. Hierin informiert Bert Haanstra über das Entstehen von Erdöl, die Suche danach, die Erschließungsbohrungen und über die Entwicklung neuer Ölfelder.

Die Zusammenarbeit mit der Shell Film Unit setzte Haanstra im folgenden Dokumentarfilm fort. Sein erster Farbfilm *“Strijd zonder einde”* (Kampf ohne Ende, 1955) macht in dramatischer Weise auf Insektenplagen, insbesondere in Afrika, und die Notwendigkeit von Schädlingsbekämpfungsmitteln aufmerksam. Diese Aufgabe erfüllt er mit seiner Kreativität, indem er die tödlichen Gefahren, die von Insekten ausgehen, und einige erfolglose Bekämpfungsmethoden der Menschen mit perfekt beherrschten filmischen Mitteln aufzeigt. Im nachhinein betrachtete Bert Haanstra *“Strijd zonder einde”* sozusagen als seinen Examensfilm.⁴

2.2. Die Darstellung von Aspekten der Natur und Gesellschaft der Niederlande

Nach einem Film über indonesische Tänze für die ‘Stiftung für kulturelle Zusammenarbeit’ (*STICUSA*) wandte sich Haanstra einem traditionellen Thema der Niederlande zu. Im Hinblick auf die teilweise Trockenlegung der Zuiderzee setzt sich *“En de zee was niet meer”* (Und das Meer war nicht mehr, 1955) mit den Veränderungen im Leben der Menschen an den Ufern des langsam verschwindenden Binnensees⁵ auseinander. Mit anregenden und suggestiven Bildern meisterte Haanstra stimmungsvoll den Auftrag des Ministeriums für Bildung, Künste und Wissenschaften, die aussterbende Folklore dieser Gegend festzuhalten. Zu Beginn verweist er mit der Kamera kurz auf die frühere Bedeutung der Zuiderzee. Historische Bauwerke und alte Giebel symbolisieren die Geschichtsträchtigkeit dieser Region. Die Schilderung des Lebens in der jetzigen Zeit leitet er mit einer Taufe in einer ehrwürdigen Kirche ein. Er folgt allen Phasen des Lebens: der Kinderzeit, Liebeleien, einer Hochzeit und der Beerdigung. Er zeigt die tägliche Arbeit und den sonntäglichen Kirchgang. Das Brauchtum mit den verschiedenen Trachten dieses Landstriches ist hier noch lebendig zu beobachten. Als während des Gottesdienstes der Pfarrer sagt “... und das Meer war nicht

⁴ Aussage von Haanstra, wiedergegeben in: H. ten Berge, Bert Haanstra, Amsterdam 1987, S. 24

⁵ Nachdem 1930 bereits ein Stück der Zuiderzee trockengelegt wurde, legte man 1932 den Abschlußdeich an, einen Damm zwischen Noord-Holland und Friesland, wodurch die Zuiderzee keine offene Verbindung mehr zur Nordsee hatte. Seitdem heißt die Zuiderzee ‘IJsselmeer’ und ist ein Binnensee. Danach begann man schrittweise mit der Trockenlegung von sehr großen Stücken des IJsselsees, womit viel Land für landwirtschaftliche Zwecke gewonnen wurde. Dieses Projekt wurde *Zuiderzeewerken* genannt.

mehr...” setzt Haanstra ins Bild, wie durch die Verdrängung des Meeres der althergebrachte Wirkungsbereich der Fischer bedroht wird. Mit einem symbolischen Begräbnis verabschieden sich die Bewohner dieses Gebietes sozusagen von einer vergangenen Zeit. Doch Haanstra illustriert mit seinen Bildern auch, daß das Leben weitergeht. Aufnahmen vom Deichbau, der Einpolderung und dem Bau neuer Häuser verdeutlichen, daß ein neuer Zeitabschnitt beginnt. Wo früher die Fischer ihre Arbeit verrichteten, fährt nun eine Erntemaschine. Dieser hoffnungsvolle Schluß suggeriert, daß bei aller Würdigung der Sitten und Gebräuche die Menschen dieser Gegend in der Lage sind, sich auf das neue Leben einzustellen.

Dieser Fortschrittsglaube wird ebenfalls in vielen Dokumentarfilmen seiner Kollegen der fünfziger Jahre deutlich. Auch dies trug dazu bei, daß man von einer ‘Niederländischen Dokumentarischen Schule’ sprach. Simone Brouwers zählt Charles Huguenot van der Linden, Theo van Haren Norman, Louis van Gasteren, Hattum Hoving, John Fernhout, Max de Haas, Herman van der Horst und Bert Haanstra zur ‘Holländischen Schule’.⁶ In ihren Filmen findet sich ein poetischer Blick auf Natur und Gesellschaft. Obwohl jeder Regisseur eigenständig arbeitete, sind in vielen Dokumentarfilmen dieser Zeit Themen wie der Kampf des Menschen gegen das Meer und Aspekte der traditionsreichen Vergangenheit der Niederlande dargestellt. Da diese Filmemacher, die, wie Brouwers betont, ihre Laufbahn übrigens alle als Kameramann begannen, sich nicht selten für die niederländische Landschaft als Sujet entschieden, versuchten ausländische Kritiker “ihre Filme innerhalb der großen Tradition, die in den flachen Landen auf dem Gebiet der Malerei bestand, zu betrachten”.⁷

Einem weiteren Element der niederländischen Geschichte widmet sich Haanstra in dem Film *“Rembrandt, schilder van de mens”* (Rembrandt, Maler des Menschen, 1957). Hier gelingt es ihm, ausschließlich unter Verwendung von Gemälden Rembrandts, dessen Leben fesselnd nachzuzeichnen. Mit der Kamera auf der Suche nach Details und Akzenten, die etwas über die Biographie des Malers aussagen und mit einem ruhigen, aber dennoch bewegenden Rhythmus der Montage hält er das Interesse des Zuschauers die ganze Zeit über wach. Die Begegnung von Rembrandt und Saskia z.B. gestaltet Haanstra, indem er beider Porträts einige Male abwechselnd zeigt.

⁶ Vgl. S. Brouwers, Herman van der Horst (1910-1976). Meer dan een wederopbouw-cineast, in: *Jaarboek mediageschiedenis* 6 (1995) S. 197

⁷ “... hun films te beschouwen binnen de grote traditie die in de lage landen bestond op het gebied van de schilderkunst”, ebenda

Am Ende des Films drückt er die Alterung des Künstlers durch eine Reihe von Selbstporträts aus, die langsam ineinander übergehen. Durch diese Überblendungen erreicht der Regisseur einen einzigartigen filmischen Effekt. Trotz einer so statischen Materie, wie es die Malerei als Motiv für einen Film nun einmal ist, strahlt dieser Farbfilm eine Lebendigkeit aus, die durch die atmosphärische Musik von Jan Mul noch unterstrichen wird. Der Kommentar ergänzt diese Darstellung und ist besonders für Leute mit geringer Kenntnis vom Leben Rembrandts eine Bereicherung.

Im Auftrag des Ministeriums für Verkehr und Wasserstaat schuf Bert Haanstra 1962 einen unterhaltenden Film über den ersten Abschnitt des Delta-Plans.⁸ Die Informationen über das Abschließen des Meerarms *Veerse Gat* in Zeeland verbindet er mit belebendem Amüsement. Dem Zuschauer wird die Gegenüberstellung von Versuchen im Labor und die Ausführung des Plans im Großen dargeboten. Dieser informativen Angelegenheit verleiht Haanstra dramatisches Gewicht, indem er in der heißen Phase beim beeindruckenden Bau des Abschlußdeiches mit seiner Montage die Aufmerksamkeit auf den Mann lenkt, bei dem alle Fäden zusammenlaufen, der das ganze Geschehen selbstbewußt leitet.

In *“Delta phase I”* (1962) gibt er dem Ende des Films einen optimistischen Akzent, als er auf die nun mögliche Nutzung dieses Gebietes für die Erholung verweist. Die Bilder verdeutlichen seine Hochachtung vor der Leistung der Menschen beim Bau der Deltawerke und bringen dennoch seine heitere Sicht auf die Dinge des Lebens zum Ausdruck. Sein Humor in Kombination mit seiner Verbundenheit mit den Menschen ist für die meisten Arbeiten von Bert Haanstra kennzeichnend. Aber auch in Filmen, in denen der Mensch nicht im Mittelpunkt der Darstellung steht, überzeugt Haanstra durch sein fachliches Können.

In *“Nationale Parken: Noodzaak”* (Nationalparks: Notwendigkeit, 1978) ist es Haanstras Anliegen, seinen Landsleuten die herrliche Landschaft mit Flora und Fauna vor Augen zu führen. Im Auftrag des Kulturministeriums geht er dem Gedanken nach, daß der Reichtum der Natur zu erhalten und zu schützen sei und verweist auf die rekreative und wissenschaftliche Funktion der Naturreservate. *“Nederland”* (Die Niederlande, 1982) sollte das Ausland auf dieses Land aufmerksam machen. Dieser Promotionfilm, der

⁸ Im Rahmen des Delta-Plans wurde die seeländische und südholändische Küste befestigt und mit dem industriellen Norden verbunden. Durch teilweise regelbare Dämme wurden die breiten und tiefen Meeresarme von der See abgeriegelt. 1961 gelang in der ersten Phase die Abschließung des Meerarms *Veerse Gat* in der Provinz Zeeland.

überwiegend aus der Luft aufgenommen wurde und ohne Kommentar auskommt, spricht ebenso für das gediegene Handwerk von Bert Haanstra wie seine zahlreichen anderen Werke.

2.3. Haanstras Zuneigung zu den Menschen

Während der Arbeit an einem Auftragsfilm über eine Glasfabrik entschloß sich Haanstra, einen weiteren Film über die Herstellung von Glas zu machen. Diesmal sollte der Film in Farbe und nicht instruktiver Art sein. In Verbindung mit der Jazzmusik von Pim Jacobs ist ihm eine Sinfonie von Szenen gelungen, die Einblick in unterschiedliche Phasen der Fertigung von Glasprodukten geben. Er zeigt die Gesichter der Glasbläser und richtet die Aufmerksamkeit auf ihre arbeitenden Hände, die trotz ihrer Robustheit äußerst graziös wirken. Neben dem Handwerk rückt er auch die maschinelle Produktion ins Blickfeld. Die musikalische Untermalung bringt Haanstra virtuos mit seinen Bildern in Einklang und schafft damit einen Montagerhythmus, der mit dem Rhythmus innerhalb jeder einzelnen Aufnahme selbst harmoniert. Seine geistreiche und liebevolle Behandlung des Themas erreicht ihren Höhepunkt, als am laufenden Maschinenband nach einem technischen Fehler alle folgenden Flaschen nacheinander zu Bruch gehen. Diese Szene wird durch seine Stimme trocken kommentiert: „Fünftausenddreihundertvierunddreißig, Fünftausenddreihundertfünfunddreißig, Fünftausenddreihundertsechsunddreißig, Fünftausenddreihundertsechsunddreißig, Fünftausenddreihundertsechsunddreißig,...“. Obwohl er die Arbeiter in *“Glas“* (1958) nur als gestaltendes Element verwendet, bringt er zum Ausdruck, daß Maschinen zwar unentbehrlich geworden sind, aber immer auf den schaffenden Menschen angewiesen bleiben werden. Für diese filmische Impression, einer Synthese aus Bildern und Musik erhielt Haanstra neben anderen Preisen den *Oscar* (Academy Award for the best short film of 1959, Hollywood).

Sein Interesse für die Menschen ist auch schon bei früheren Arbeiten wie z.B. *“En de zee was niet meer“* (1955) wahrnehmbar, und nicht zufällig heißt der Titel des darauffolgenden Films *“Rembrandt, Maler des Menschen“*. Daß Haanstra vor allem den menschlichen Verhaltensweisen Beachtung schenkt, veranschaulichen außerdem seine Spielfilme, auf die der nächste Abschnitt eingeht. Im selben Jahr, in dem *“Delta phase I“* erscheint, hält Bert Haanstra zum ersten Mal mit der versteckten Kamera die gegenseitigen Reaktionen von Mensch und Tier beim Besuch in einem Tierpark fest. Richtiger gesagt,

kreiert er durch seine brillante Montage eine eigene Interpretation der Wirklichkeit. Höhepunkt seiner Darstellung ist die Beobachtung der Zoobesucher aus der Sicht der Tiere. Wenn auch in einigen seiner bisherigen Dokumentarfilme die heitere Sichtweise Haanstras bereits erkennbar ist, so wird in *“Zoo”* (1962) der Humor zum tragenden Bestandteil des Films.

Der Erfolg dieser Darstellung von menschlichem und tierischem Gebaren bestärkte den Regisseur in der Idee, seine Beobachtungen des Verhaltens seiner Landsleute mit der verborgenen Kamera in einem abendfüllenden Dokumentarfilm festzuhalten. Er filmte ganz durchschnittliche Menschen und war bei vielen alltäglichen Ereignissen dabei. Scheinbar unbedeutende Details führt er vor Augen, die durch seine einfallsreiche Montage zu einem humorvollen, aber durchaus ernst gemeinten Porträt der Niederländer werden. In *“Alleman”* (Jedermann, 1963) observierte Bert Haanstra seine Zeitgenossen, bedingt durch die versteckte Kamera, mit einem gewissen Abstand. Dadurch gibt er dem Zuschauer nicht die Gelegenheit, einige dieser Menschen näher kennenzulernen. In dem neunzig Minuten langen Dokumentarfilm *“De stem van het water”* (Die Stimme des Wassers, 1966) läßt er dagegen einzelne Personen zu Wort kommen. Das traditionelle Thema dieses Films, das Verhältnis der Niederländer zum Wasser, beleuchtet er, indem er verschiedene Aspekte dieser Beziehung aus der Sicht einiger Hauptpersonen verdeutlicht. Er läßt unterschiedliche Menschen ihre Geschichte(n) erzählen und interpretiert diese dann mit seinen Bildern.

Haanstras Interesse für die menschlichen Handlungsweisen findet sich auch in dem Film *“Bij de beesten af”* (dt. Verleihtitel: Fressen und gefressen werden, 1972), in dem er wie in dem Kurzfilm *“Zoo”* (1962) den Ähnlichkeiten und Unterschieden im Verhalten von Menschen und Tieren nachgeht. Diesmal handelt es sich jedoch um eine ernsthafte Gegenüberstellung. Dieser unterhaltsame und aufschlußreiche Dokumentarfilm beweist wiederum sein Talent für außergewöhnliche Beobachtungen und raffinierte Montage. Neben beeindruckenden Aufnahmen vom Leben der Tiere in freier Wildbahn sowie im Zoo macht er im Vergleich dazu auch auf einige Grundhaltungen der Menschen aufmerksam. So verweist er mit seinen Bildern z.B. im Zusammenhang mit Uniformen auf das Autoritätsdenken der Menschen. Anregung zum Nachdenken gibt er gleichfalls, als er eine Dame mit einer Jacke aus Leopardenfell zeigt, die einen Leopard hinter Gittern betrachtet. Ohne belehrend zu sein, geht er der Frage nach, was der Ursprung des menschlichen Verhaltens ist, was die Menschen so handeln

läßt, wie sie handeln. Er erinnert mit seinen Aufnahmen daran, daß Tiere innerhalb ihrer eigenen Art kaum töten. Haanstra führt vor Augen, daß in der Tierwelt ein gewaltiger instinktiver Selbstschutz vorhanden ist, die eigene Gattung zu erhalten, und suggeriert mit seinen Bildern die Hoffnung, daß die Menschen Verhaltensweisen korrigieren, die das Fortbestehen ihrer eigenen Spezies bedrohen.

Die interessanten Übereinstimmungen im menschlichen und tierischen Gebaren führten ihn dazu, in einem Tierpark eine Gruppe Schimpansen zu observieren. Innerhalb kürzester Zeit ist man mit ihnen vertraut und hat seine Favoriten, denn es scheint so, als sei auch den Tieren nichts Menschliches fremd. Auf den Film "*Chimps onder elkaar*" (Schimpansen unter sich, 1984) folgte der Film "*Monument voor een gorilla*" (Denkmal für einen Gorilla, 1987). Dieses weitere Porträt einer Affengruppe im Zoo enthält zusätzlich Aufnahmen von Gorillas in der Wildnis. Doch trotz der für ihn sicher faszinierenden Beschäftigung mit Menschenaffen kehrt Bert Haanstra auch auf dem Gebiet des Dokumentarfilms noch einmal zu den Menschen zurück. Im Auftrag von UNICEF gestaltet er 1988 einen Film über Kinder in Ghana ("*Kinderen van Ghana*"). Hier zeigt er keine hungernden Kinder, sondern veranschaulicht das tägliche Leben in diesem Land aus der Sicht der Jungen und Mädchen, zu Hause und in der Schule.

2.4. Die Spielfilme

Haanstras Verbundenheit mit den Menschen offenbart sich auch in seinen Spielfilmen. In seinem Spielfilmdebüt stellt er auf humorvolle Art und Weise die Konkurrenz zwischen den zwei Parteien einer entzweiten Blasmusikkapelle in einem niederländischen Dorf dar, verbunden mit einer Liebesgeschichte zweier Angehöriger des jeweils anderen Lagers. Diese Komödie inszenierte Bert Haanstra nach den klassischen Regeln der Lustspieldramaturgie. Rivalität führt zum Bruch innerhalb des örtlichen Musikvereins, die Liebe wird verboten, überwindet aber jedes Hindernis und trägt sogar zur Versöhnung bei. Am Ende gewinnen die noch immer Zerstrittenen bei einem Wettbewerb gemeinsam den Hauptpreis. Während des Auftritts, bei dem sich anfänglich noch jede Gruppe als der eigentliche Vertreter des Dorfes behaupten will, gelingt es dem Komponisten beider Stücke, die jeweiligen Dirigenten zu überzeugen, die zwei Musikstücke und somit die Konkurrenten zu vereinen.

Der Erzählstandpunkt des Regisseurs ist in *“Fanfare”* (1958) der des amüsierten Außenstehenden, verkörpert durch den Komponisten des Ortes, der die Geschichte auch eröffnet und abschließt. Er begleitet die turbulenten Geschehnisse in dem Dorf Lagerwiede, bei denen nicht nur eine Auseinandersetzung hinsichtlich des Besitzes der Musikinstrumente durch die Kontrahenten, sondern auch ein heftiger Streit um die Fahne des ehemals vereinten Blasmusikvereins mit der symbolträchtigen Aufschrift *“Kunst und Freundschaft”* entbrennt. Bestechend an diesem Film ist vor allem Haanstras Gefühl für visuellen Humor. Die natürlichen Gegebenheiten nutzt er hervorragend auf seine Weise aus, wie z.B. in einer Szene mit einer über die Wiese schwebenden Kuh, die beim näheren Hinsehen auf einem Kahn durch den Kanal transportiert wird. Dieser Film, der durch seine Art der Darstellung des Lebens in diesem Dorf beinahe schon eine Karikatur der Niederlande ist, war zu seiner Zeit der größte Publikumserfolg nach dem Krieg.⁹

Sein zweiter Spielfilm, mit einer Geschichte rund um den Diebstahl des Manneken Pis in Brüssel, kam bei den Zuschauern und Kritikern weniger gut an. Gerdin Linthorst vertritt die Ansicht, daß es Haanstra nicht gelang, den Konflikt innerhalb eines ansteigenden dramatischen Spannungsbogens herauszuarbeiten.¹⁰ Nach diesem Mißerfolg von *“De zaak M.P.”* (Der Fall M.P., 1960) wandte er sich vorerst einer Reihe der schon erwähnten Dokumentarfilme zu.

Doch 1975 bewies der Filmemacher erneut, daß er auch im Bereich des fiktiven Films sein Handwerk einbringen konnte. *“Dokter Pulder zaait papavers”* (Dokter Pulder sät Klatschmohn) erzählt von einem morphiumsüchtigen Neurochirurgen und seiner alkoholabhängigen Geliebten aus der Sicht eines ehemaligen Studienfreundes (Dr. Pulder), eines wohlgeachteten Arztes in einer Kleinstadt. In diesem psychologischen Drama, durchzogen mit leichter Ironie, findet sich der Mythos der ‘heilen Welt’, wie er noch in *“Fanfare”* zu erleben war, nicht mehr wieder. Der Optimismus seiner früheren Filme ist einer gewissen Enttäuschung gewichen, ganz im Sinne einer Demaskierung der Naivität. Dr. Pulder wird von seinem Freund betrogen und bestohlen, ist aber nicht verärgert, sondern froh darüber, daß ihm so die Augen geöffnet werden. Der hintergangene

⁹ Noch 1995 stand der Film mit 2.635.178 Besuchern auf dem zweiten Platz der Liste mit den am meisten im Kino gesehenen Filmen. Vgl. H. van Gelder, *Hollands Hollywood*, Amsterdam 1995, S. 7

¹⁰ Vgl. G. Linthorst, a.a.O., S. 97

Kleinstadtarzt ist gleichzeitig durch die Welt des früheren Studienfreundes bezaubert und findet seine eigene Existenz plötzlich ungeheuer banal. Auf der Suche nach Details aus dem Leben des Chirurgen, um die Atmosphäre um ihn herum besser kennenzulernen, begegnet Dr. Pulder dessen alkoholsüchtigen Geliebten und beginnt selbst zu trinken. Er vernachlässigt Familie und Praxis, bis er einsieht, daß er die Suche nach einem Dasein, das nicht das seine ist, aufgeben muß. Haanstra zeigt hier, daß erst jenseits der bürgerlichen Anständigkeit das wahre, leidenschaftserfüllte Leben beginnt. Doch diesen Einblick gestaltet er auf ironische Art und Weise und führt so vor Augen, wie schal und leer auch das Lasterhafte sein kann. Für den Zuschauer erscheint diese Erfahrung dennoch sehr erheiternd, was sicher dazu beitrug, daß auch dieser Film großen Anklang fand.

Sein folgender Spielfilm wurde dagegen vom Kinopublikum kaum beachtet. *“Een pak slaag”* (Eine Tracht Prügel, 1979) behandelt die Thematik der Demenz. Dies könnte ein Grund dafür sein, daß die filmische Auseinandersetzung mit diesem Stoff von den Zuschauern nicht zur Kenntnis genommen wurde.¹¹ Wim Verstappen schreibt in dem Zusammenhang, daß niemand diesem Film Mangel an Qualität vorgeworfen hat, von einer negativen Mund-zu-Mund-Propaganda also nicht die Rede gewesen sein kann: “Warum blieben sie dann weg? Weil sie dachten: Haanstra und ein gewöhnliches Filmdrama, das kann nicht gut sein.”¹²

Bert Haanstra kehrte wieder zur Komödie zurück und drehte 1983 *“Vroeger kon je lachen”* (Früher konnte man lachen). Er verfilmte berühmte Feuilletons des Schriftstellers Simon Carmiggelt, der selbst als verbindendes Element auftritt. Beide hatten bereits bei *“Alleman”* (1963) und *“De stem van het water”* (1966) erfolgreich zusammengearbeitet und dies hier fortgesetzt. Diese Hommage an Carmiggelt erzeugt einen Eindruck von dessen Leben und Werk, die neben der schauspielerischen Umsetzung der Feuilletons auch Monologe von ihm enthält. In *“Vroeger kon je lachen”* hat Haanstra keine durchgehende Handlung verfilmt und somit keinen Spielfilm im üblichen Sinn geschaffen. Er hat vielmehr die Texte des Autors, der die Mitmenschen in bestimmten Situationen und Stimmungen anteilnehmend

¹¹ Im Radiointerview, “Een leven lang”, von N. Hammelburg mit B. Haanstra verweist der Regisseur darauf, daß dieser Film später im Fernsehen von zwei Millionen Menschen gesehen wurde. NOS 23.1.1986

¹² “Waarom bleven ze dan weg? Omdat ze dachten: Haanstra en een gewoon film drama, dat kan niet goed zijn.” W. Verstappen, Lyrik en drama bij Bert Haanstra, in: D. Verdaasdonk (Hrsg.), Bert Haanstra. Het bewogen oog, Utrecht 1983, S. 34

beobachtet, in mehreren Episoden gestaltet, die für sich selbst stehen. Mit diesem Film erlebte das Publikum wieder den von ihm gewohnten Humor.

2.5. Schönfilmerei?

Bert Haanstra ist mit seinen frühen Kurzfilmen als Filmemacher der sogenannten 'Holländischen Schule' bekannt geworden. Doch der heroisch-realistischen Betrachtung der Gesellschaft, für die niederländische Dokumentarfilmer in den fünfziger Jahren bekannt waren, entzog er sich schon lange bevor er sich dem Spielfilm zuwandte. Trotzdem gehörte auch Haanstra zu denjenigen, die von den jungen Studenten der Filmakademie abgelehnt wurden. In der berühmten ersten Ausgabe der neuen Zeitschrift *Skoop* wurde ihm dann auch im Hinblick auf "Zoo" (1958) von Barbara Meter Mißbrauch der Montagemöglichkeiten vorgeworfen.¹³ Da das Publikum die Geschehnisse nicht als 'Filmrealität' erfahren würde, sei dies Betrug.¹⁴ Der Regisseur selbst nennt seinen Film ironisch eine 'Montagelüge'¹⁵ und verweist damit auf die Problematik einer Definition des Dokumentarfilms bzw. seiner Beziehung zur Wirklichkeit. Die Kritik von Meter ist wohl auch mehr im Zusammenhang mit der Abgrenzung der jungen Filmenthusiasten gegenüber den etablierten Filmern zu sehen. Jan Vrijman drehte als Antwort auf "Alleman" (1963) den "ziemlich düsteren"¹⁶ Dokumentarfilm über die Niederländer "Op de bodem van de hemel" (Auf dem Boden des Himmels, 1965). In einem Rückblick erzählt er, daß er sich damals als "angry young man" von Haanstra absetzen wollte. Doch "etwas älter und auch etwas weiser geworden" konstatiert er, daß Haanstra eigentlich recht hatte. In dieser Hinsicht verweist Vrijman auf die bemerkenswerte Tatsache, daß Bert Haanstra der letzte Filmer war, der einen Dokumentarfilm mit solch einem Erfolg in die Kinos gebracht hat.

Doch auf der Suche nach einem eigenen Stil, einer eigenen Geschichte und einer eigenen Identität mißbilligten die jungen Filmemacher Anfang der sechziger Jahre sowohl die Themen also auch die Art und Weise der

¹³ Vgl. B. Meter, Zoo maar zo-zo-, in: *Skoop*, Jg. 1, Nr. 1 (1963) S. 18

¹⁴ Was B. Meter unter 'Filmrealität' versteht, ist nicht ganz klar. Im Abschnitt 1.1. wurde bereits darauf verwiesen, daß sich die Wirklichkeit von Filmbildern trotz allem äußeren Realitätsbezug als 'filmische Wirklichkeit' konstituiert. Diese filmische Realität steht auch beim Dokumentarfilm im Dienst einer Interpretation der Wirklichkeit. Haanstras rhetorische Absicht wird m. E. durch seine Montage auch im Film "Zoo" ohne Zweifel deutlich.

¹⁵ Äußerung von B. Haanstra im vierten Teil der Dokumentarserie (1989) von L. Bogaers und D. Bolt, Bert Haanstra: documentaires, Teil 4 "Observeren"

¹⁶ Dieses und folgende Zitate in diesem Absatz sind Aussagen von Jan Vrijman in der Dokumentation "Op de fiets naar Hollywood" von R. de Hert und W. Thijssen, 1993

Realisierung der Filme der 'alten Garde'. Die Schönheit der Landschaft und der Kampf des Menschen gegen das Wasser als Sujets sowie die 'perfekten Übergänge' wurden kritisiert. Wim Verstappen nennt in der zweiten Nummer von *Skoop* die klassische dokumentarische Schule eine 'Montage-Schule'¹⁷ und betont: "Die klassische Montage war sehr gut, solange sie dauerte, genauso wie die Dampfmaschine. Aber es sieht danach aus, daß der Dieselgenerator entdeckt wurde."¹⁸ So wie in dieser Zeit die junge Generation im allgemeinen gegen die hausbackene, erstarrte und obrigkeitshörige niederländische Gesellschaft protestierte, wollten auch die Studenten der Filmakademie ihre Sicht auf gesellschaftliche Probleme manifestieren. Den Beginn einer 'Neuen Welle' markierte in den Niederlanden 1966 der Film "*De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katús naar het land van Rembrandt*" (Die weniger glückliche Rückkehr von Jozef Katús in das Land von Rembrandt) unter der Regie von Wim Verstappen und produziert von Pim de la Parra, in dem dieser neue Zeitgeist zu spüren ist.¹⁹ Auch die anderen jungen Filmemacher nahmen in ihren Arbeiten Gedanken auf, die sich damals in einer Woge von Aufstand und Erneuerung in politisch-kultureller Hinsicht über Europa hinwegbewegten. Filmen mußte darüber hinaus nicht mehr teuer sein, wenn man z.B. anstelle von Scheinwerfern mit dem Sonnenlicht zufrieden war. Mit der Kamera auf der Schulter drehten sie einfach drauflos.

Im selben Jahr wie "... *Jozef Katús...*" hatte auch Bert Haanstras "*De stem van het water*" (1966) Premiere. In diesem Film behandelt er das Verhältnis der Niederländer zum Wasser, das traditionelle Thema, das schon die 'Holländische Dokumentarische Schule' kennzeichnete. Insofern und aufgrund seiner milden Sichtweise, die sein gesamtes Werk bestimmt, paßte dieser Film auf den ersten Blick nicht mehr in eine von gesellschaftlichen Unruhen geprägte Zeit. Doch Haanstra blieb sich und seinem Stil treu, was nicht ausschließt, daß er und mit ihm seine Filme sich auch veränderten. In allen Filmen Haanstras sind die Erkenntnisformen des Werdens und der Veränderung maßgebend. In der filmischen Umsetzung der Auffassung Heraklits vom ständigen Fluß der Dinge im Dokumentarfilm "*Panta rhei*" hat der Gedanke vom Menschen als Schöpfer seiner selbst ebenso wie im

¹⁷ Vgl. W. Verstappen, Weg zum Nachbarn, *Skoop*, Jg. 1, Nr. 2 (1963) S. 2

¹⁸ "De klassieke montage was zeer goed zolang hij duurde, net als de stoommachine. Maar het ziet er naar uit dat de dieselgenerator ontdekt is." ebenda, S. 8

¹⁹ Dies war der erste abendfüllende Spielfilm der Produktionsgesellschaft *Scorpio* (siehe Abschnitt 2.1., S. 23), in dem unter anderem die *Provo*-Krawalle in Amsterdam eine Rolle spielen. Zur Erscheinung *Provo* siehe Abschnitt 3.3., S. 53.

“*Spiegel van Holland*” zwar noch nicht in dem Maße Anteil an der Gesamtkonzeption, wie es in den anderen Arbeiten unverkennbar zum Ausdruck kommt. Aus seinem Œuvre wird jedoch deutlich, daß Bert Haanstra die Welt immer vom Standpunkt des Menschen aus und in ihrer geschichtlichen Dimension betrachtet.

Sein freundlicher Blick auf die Menschen und die Vorliebe für schöne Details ist in seinen Filmen vorherrschend. Zwar ist er bei seinen Beobachtungen nie provokativ und unversöhnlich gesinnt, aber er bringt dennoch in seiner suggestiven und assoziativen Montage deutlich seine Meinung zum Ausdruck. Niedrige Verhaltensweisen und Abgründe der Gesellschaft sind in seinen Filmen nicht enthalten. Aber schon in “*Alleman*” (1963) regt er trotzdem einige Male zum Nachdenken an. So z.B. als er Obdachlose und eine für karitative Zwecke sammelnde alte Frau zeigt. Nicht zu vergessen ist die Erinnerung an den II. Weltkrieg, die im Gegensatz zu dem ansonsten fröhlichen Porträt der Niederländer daran mahnt, daß die Existenz der Menschheit nicht aufs Spiel gesetzt werden darf. In “*De stem van het water*” (1966) interessiert ihn mehr das Individuum hinter der Person, die etwas über ihre Beziehung zum Wasser erzählt. Hier hinterfragt er stärker die subjektiven Motive des Handelns der im Film gezeigten Menschen. Und trotz seines Hanges zu einer optimistischen Perspektive auf das Leben macht er auch auf die düsteren Seiten des Wassers aufmerksam. Neben den schrecklichen Folgen der Hochwasserkatastrophe vom Februar 1953 enthält dieser Dokumentarfilm auch eine Szene, in der ein alter Mann sich den Mut wünscht, seinem Dasein im Wasser ein Ende zu machen.

Die mit Hilfe seiner aufmerksamen und gefühlvollen Kameraführung eingefangenen charakteristischen Einzelheiten und Akzente verbindet er am Schneidetisch zu einem fesselnden Ganzen. Dabei ist er in seinen Filmen immer um Ausgleich bemüht, vermag aber dennoch kraft seines perfekt beherrschten Handwerks das Interesse des Zuschauers zu wecken. Seine wohlmeinende Art macht ihn zwar nicht blind für die grausamen und häßlichen Dinge des Lebens, dennoch ist in seinen Arbeiten eher eine Abneigung, dies direkt vor Augen zu führen, zu spüren. Seine Filme stellen die Menschen nicht um eines dramatischen Effekts willen bloß. In “*De stem van het water*” ist es ihm trotzdem gelungen, den Betrachter erschauern zu lassen. Eine der ersten Szenen dieses Dokumentarfilms zeigt den Schwimmunterricht einer Kindergruppe. Den bewunderungswürdigen Mut der kleinen Kinder, ihren Kopf in das Wasser zu tauchen, die unerträgliche Gutmütigkeit der Stimme des Bademeisters und die erschütternde

Verzweiflung eines Jungen, der sich nicht traut, hat Haanstra geschickt zu einem kleinen Drama arrangiert. Wiederum spricht es für den Standpunkt Bert Haanstras, wenn er am Ende des Films dokumentiert, daß dieser angstvolle kleine Junge nun doch endlich das Schwimmen (und Tauchen!) erlernt hat.

Neben seiner brillanten Montage sind für Haanstra die stets originellen Regie-Einfälle kennzeichnend, ebenso sein Gefühl für Bewegung, Timing und Rhythmus. In der Vorankündigung zu ihrem Spielfilm *“De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katús naar het Land van Rembrandt”* (Die weniger glückliche Rückkehr von Jozef Katús ins Land von Rembrandt, 1966) schrieben Wim Verstappen und Pim de la Parra: “Endlich mal ein niederländischer Film, der kein Meisterwerk ist.”²⁰ Teilweise trübt das Sonnenlicht die Aufnahmen, Passanten schielen in die Kamera, durch Tonstörungen sind die Dialoge manchmal schwer zu verstehen, ab und zu sind die weißen Anfangsbilder nicht einmal weggeschnitten und die Schauspieler schauen fast regelmäßig in die Kamera, um zu sehen, ob sie noch gefilmt werden. Zwar weisen Verstappen und De la Parra darauf hin, daß diese Unzulänglichkeiten absichtlich in Kauf genommen wurden, weil diese anarchistische Gestaltung ausgezeichnet der Geschichte des Films entspräche²¹, aber darüber hinaus war auch das eine Möglichkeit, die etablierte Filmwelt zu schockieren und sich von ihr zu distanzieren.

Aus einer Äußerung von Wim Verstappen geht hervor, daß “Menschen wie Rademakers und Haanstra” von der neuen Auffassung über das Drehen von Filmen nicht erschüttert waren.²² Ein Indiz dafür, daß Bert Haanstra durchaus an anderen Sichtweisen interessiert war bzw. ist, sind die zehn von ihm favorisierten Filme, die er 1988 für das Internationale Dokumentarfilmfestival in Amsterdam zusammenstellte.²³ Neben *“Le joli mai”* (Der schöne Mai, 1963) von Chris Marker, der diesen Film im Stil des *cinéma vérité* gestaltete, wählte er auch *“Blind kind”* (Blindes Kind, 1964) von Johan van der Keuken, der sein Thema ebenfalls auf eine neue Weise filmisch umsetzte. Von den Filmen Joris Ivens²⁴, den Haanstra als einen großen Dokumentaristen betrachtet, entschied er sich für *“La Seine a rencontré Paris”* (Die Seine fließt

²⁰ “Eindelijk eens een Nederlandse film die géén meesterwerk is.”, zu lesen in der Einladung zur geschlossenen Vorpremiere dieses Films, vorhanden im Archiv des Filmmuseums in Amsterdam

²¹ Unter der Überschrift: Enkele stellingen voor de kritiek, om zich vast te bijten. (Einige Behauptungen für die Kritik, um sich festzubeißen.) ebenda

²² Vgl. R. van Raay (Hrsg.), *\$corpio scrapbook 1965-1975*, Groningen 1985, S. 6

²³ Vgl. Katalog zum Internationalen Dokumentarfilmfestival, Amsterdam 1988, S. 58-62

²⁴ Joris Ivens wurde anlässlich seines Films *“Indonesia Calling”* (Indonesien ruft, 1946) in den Niederlanden zur Persona non grata erklärt und erst 1985 offiziell rehabilitiert.

durch Paris, 1957). Dieser Film voller Poesie ist einer der wenigen, in denen das politische Engagement von Ivens nicht so direkt hervortritt. Anlässlich des Todes von Joris Ivens brachte Haanstra in einer Radiosendung²⁵ seine Wertschätzung für dessen aufrechte Haltung zum Ausdruck und bezeichnete ihn als einen der größten Kämpfer mit dem Medium Film als Waffe. In bezug auf seine Anerkennung für das politisch-engagierte Filmen betonte er, daß er sich jedoch auf eine andere Weise einsetzt. Während Ivens überall dort gewesen sei, wo Geschichte gemacht wurde, richtete Haanstra stets sein Augenmerk auf die alltäglichen Verhaltensweisen der Leute. "Ich bin engagiert, wenn es um Menschen geht."²⁶

Dieses Motto findet sich sowohl in seinen Spielfilmen als auch in seinen Dokumentarfilmen. Daß er dabei die Menschen nicht verletzen will, widerspiegelt sich in seinem gesamten Werk. Diese Haltung führte zu seinem eigenen Filmstil, der unverkennbar in allen seinen Filmen zu spüren ist, aber eine Weiterentwicklung dennoch nicht ausschließt. Mit seiner großen filmhandwerklichen Meisterschaft setzte er seine gütige Sichtweise auf die Menschen und ihre Lebensumstände in beeindruckende Filmbilder um. Doch gerade dadurch macht Haanstra die Zuschauer auf die Notwendigkeit aufmerksam, alles dafür zu tun, dieses Leben zu erhalten. Sein gediegenes Handwerk verbunden mit seinem Humor, seine mehr lyrische als dramatische Wiedergabe der Wirklichkeit und nicht zuletzt sein Sinn für Schönheit zog viele Leute ins Kino. Aber eben durch seine Aufmerksamkeit für die scheinbar unbedeutenden Dinge des Lebens, regt er die Zuschauer sicher auch an, über ihren Platz in der Gesellschaft nachzudenken.

Auszug aus:

Schulz, Annette Katrin, Die Darstellung des Alltags der Niederländer im Dokumentarfilm "Alleman" (1963) von Bert Haanstra.- 1997.- 93, XXXIII S.
 Berlin, Humboldt-Universität, Philosophische Fakultät III, Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Seminar für Ästhetik und Kulturwissenschaftliches Seminar, Magisterarbeit.

²⁵ Vgl. "Hier en nu", u.a. T.J. Tabak im Gespräch mit B. Haanstra, NCRV 29.6.1989

²⁶ "Ik ben geëngageerd als het gaat om mensen." Katalog des IDFA 1988, S. 58