

DIE LIEBE ZUM LAND 1

Familienbetrieb mit 64 Stück Milchvieh

Kreis Flensburg 1973

DIE LIEBE ZUM LAND 2

Drei Treckerfahrer

Ein Melker

und ihre Frauen

Kreis Herzogtum Lauenburg 1973

Bundesrepublik Deutschland 1973/74. Produktion: NDR Hamburg.

Regie: Klaus Wildenhahn. Buch: Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen.

Kamera: Thomas Hartwig. Schnitt: Gisela Tuchtenhagen.

Produktionsleitung: Rudolf Rosthof

Inhalt:

Die Liebe zum Land Teil 1 zeigt einen Familienbetrieb mit 64 Stück Milchvieh im Kreis Flensburg 1973. Der Film schildert die Lebensumstände des Bauern Petersen und seinen verzweifelten Versuch, mit seinem Betrieb konkurrenzfähig zu bleiben.

Die Liebe zum Land Teil 2 zeigt drei Treckerfahrer, einen Melker und ihre Frauen im Kreis Herzogtum Lauenburg 1973. Der Film schildert die Lebensumstände dieser Gruppe von Landarbeitern, die auf der untersten sozialen Stufe stehen, die das wissen und trotzdem nicht in die Stadt und zur Industrie abwandern.

"Wenn es trotz des offenkundigen Agrardilemmas doch relativ ruhig auf dem Land ist, dann nicht zuletzt, weil emotionelle Gründe viele Landwirte bei der Stange halten, was die Politiker nüchtern einkalkulieren. Ein bißchen schäbig ist das und sicher nicht mehr lange möglich. Man kann nicht eines its den rechnenden modernen Landwirt fordern und fördern und andererseits darauf bauen, daß er aus lauter gefühlsmäßiger Verbundenheit mit Haus und Hof die Ergebnisse seiner eigenen Rechnung ignoriert. Das wollen wir nicht, und das können wir auch nicht. Wir sind nach den Gewerkschaften der mitgliederstärkste Verband der Bundesrepublik. Wir sind jedoch - und das ist unser Dilemma - uns nicht immer voll einig und zum Teil schlecht, nicht schwach, vertreten. Und das gilt es zu ändern."

Bauer Petersen zur Lage auf dem Land

DIE LEUTE IHR LIED SINGEN LASSEN

von Heinz Klunker

Es ging nicht einfach um eine interessante Geschichte. Die Lage in der Borinage erzwang mehr als nur einen sentimental Film über das Schicksal der Bergleute, die Zuschauer sollten zu mehr motiviert werden, als bloß williger Geld zu spenden. Der Dokumentarfilm *Borinage*, so schreibt Joris Ivens in seiner Autobiographie, mußte kämpferisch und agitatorisch werden - eine Waffe im Kampf der Klassen. "Ein Filmmacher muß empört und entrüstet sein über menschenunwürdige Zustände, bevor er die richtige Kameraeinstellung finden kann, mit der er den Schmutz fotografiert und die Wahrheit."

Als Klaus Wildenhahn, der sich in seiner Arbeit auf Richard Leacock und Dsiga Wertow, Jerzy Bossak und John Grierson, aber auch auf Joris Ivens beruft, mit Thomas Hartwig (Kamera) und Gisela Tuchtenhagen (Schnitt) aus der Großstadt auf platte Land zog, da konnten ihm solche Einsichten nur vage Wegweiser sein. Das Elend eines Mittelbauern, der intensive Rinderzucht betreibt und einen Mercedes fährt, ist optisch gewiß schwieriger vorzuzeigen als Armut und Mühsal extensiv ausgebeuteter Bergarbeiter im Belgien der Weltwirtschaftskrise;

zwischen 1973 und 1933 liegt mehr als nur 40 Jahre Zeit. Die bloße Empörung läßt den Filmemacher die richtige Kameraeinstellung hier verfehlen und gegen die Agitation des Bauernverbandsbosses, der die Lobby für den Großgrundbesitz macht, muß er die Aufklärung setzen. Auch die Waffen der Kritik sind dem Verschleiß ausgesetzt und müssen den erschwerten Bedingungen angepaßt werden.

(...)

Beide Beiträge, nach sechs Wochen Recherche und jeweils drei Monaten Drehzeit in Schleswig-Holstein entstanden (für den Schnitt wurden noch einmal vier bis fünf Monate gebraucht) sind geeignet, Vorurteile aufzubrechen und Diskussionen in Gang zu setzen. Wildenhahn möchte über das Medium Dokumentarfilm eine Plattform anbieten für eine unterhaltende Verständigung zwischen jenen Leuten, "die in unserer Gesellschaft die Produktion in Gang halten". Er gibt einem Mittelbauern und einigen Landarbeitern die Möglichkeit, sich zu erklären und darzustellen, ohne sie auszustellen oder gar auszuliefern. "Ich stelle mich auf die Seite der Betroffenen", sagt er. Und betroffen sind in dieser Gesellschaft nicht die Unternehmer, sondern die Unternommenen.

Bauer Petersen, der seinen Familienbetrieb in Stenderup konkurrenzfähig halten will, ohne Schulden zu machen, ist einer von ihnen. Daß er "selbständig" sei, ist angesichts der Zwänge, unter denen er Milch und Fleisch gewinnt, eine Fiktion. "Man kann nicht einerseits den rechnenden Landwirt fordern und fördern und andererseits darauf bauen, daß er aus lauter gefühlsmäßiger Verbundenheit mit Haus und Hof die Ergebnisse seiner eigenen Rechnung ignoriert", hatte er bei einer Bauern demonstration gesagt. Die Rede wird im Film, von einem Sprecher im Nachrichtenton objektiviert, zum roten Faden; als Petersen sie bei der Besichtigung des Films so hört, findet er sie gut und läßt sich den zerschlissenen Text zurückgeben. Der Filmemacher hat einen Meister seines Faches ausgesucht, der sich dazu noch artikulieren kann. Man kann sich einer gewissen Faszination nicht entziehen. Aber darin liegt zugleich eine Gefahr: Der da so bewußt seinen Kampf ums Überleben zu bestehen sucht, Wildenhahns Protagonist, wird zum "Helden", gar zum "positiven Helden". Sein Fall, der doch exemplarisch sein soll und wohl auch ist, sperrt sich gegen Verallgemeinerungen. Der sympathische Petersen ist doch möglicherweise ein Don Quichotte in der europäischen Agrarlandschaft, sein Existenzkampf ein Kampf gegen Windmühlenflügel, seine Energie einer zukunftssträchtigeren Sache wert.

Klaus Wildenhahns materialistischer Subjektivismus geht erst beim Film über Landarbeiter ganz und gar auf. Der ist zwar spröder, läßt sich noch mehr Zeit und ist kaum schlicht zu konsumieren (freilich hütet sich auch der Petersen-Film vor eilfertiger Harmonisierung); aber Abhängigkeiten werden hier naturgemäß durchsichtiger, Konflikte einsichtiger. Landarbeiter Werth: "Man fühlt sich hier eben an den Betrieb gebunden. Nicht direkt, daß man sagt 'gebunden', aber man gehört zu dem Betrieb dann - strebt dafür, daß alles seinen guten Gang geht. Nee, is nich mein Eigentum. Das ist klar. Das muß man auseinanderhalten. Aber, trotz alledem".

Wildenhahns Parteilichkeit äußert sich in der Art, wie er in seinen Filmen Leute zeigt und zu Wort kommen läßt, die sonst keine Stimme haben. Er mutet dem Medium eine Sprache (und ein Schweigen) zu, die dort sonst nicht gehört wird. Er stellt Leuten das Produktionsmittel Fernsehen zur Verfügung, damit sie sich über das akzeptierte Medium selber vertreten. Sie lernen da auch, Zutrauen zu sich selbst zu finden und zu der Sache, die ihr Leben ist. (Ein Nebenprodukt: Sie verlieren zugleich den überflüssigen Respekt vor der Aura des Fernsehens; sie anerkennen es insoweit, als es auch Arbeit ist.)

Gewiß, die Selektion ist subjektiv. Aber die Methode ist ohne Geheimnis. Es gibt keine Mogelei, kein Arrangement, keine versteckte Kamera. Der Filmemacher tritt seinem Gegenspieler, dem Protagonisten, ganz offen gegenüber. "Er weiß dann, das Spiel hat begonnen." Wildenhahn vermißt nicht die Glätte, die ihm seine Methode versagt, er vermeidet bewußt künstliche Rundungen. Seine Dokumentationen erfüllen ihren Zweck, wenn ein Diskussionsfeld entsteht zwischen Protagonisten - Filmemacher - Empfänger. Der soll die Regeln begreifen, denen er im Alltag unterliegt, und sich fragen, wer die Leute sind, die diese Regeln machen. "Es geht nicht darum, den Tagtraum zu verlängern durch das Arsenal von abgegriffenen Kunstfiguren, Stimmungen und Kommentaranwendungen. Diese lassen uns nur weiter einfrieren im vorherbestimmten Tagesablauf. Es geht darum, in Bewegung zu kommen."

Mit *Liebe zum Land* hat Klaus Wildenhahn für das Fernsehen die Provinz entdeckt und gegen ihr Klischee gesetzt. Die Landwirtschaft hat, auch wenn Nachrichten über sie aus Bonn und Brüssel kommen, noch immer etwas mit dem Lande zu tun und vor allem mit schwerer Arbeit. Der Filmemacher Wildenhahn ist ein Stück weitergekommen in der präzisen Beobachtung der Wirklichkeit, weil er sich dem unseligen Zwang zu einer vom Proporz verordneten Objektivierung entziehen konnte. Sein Ansinnen, Leute, die "nichts zu sagen haben", die Möglichkeit zu geben, ihre Stimme zu erheben, "ihr Lied zu singen", wirkt in der gegenwärtigen Medienlandschaft als Provokation. Weil hier Wirklichkeit gegen den Schein abgearbeitet wird, den die Medien von ihr verbreiten. Weil hier wirkungsvoller als in scheinbar linken Agitationsfilmen aktualisiert und eingelöst wird, was Marx einmal forderte: "Man muß den wirklichen Druck noch drückender machen, indem man ihm das Bewußtsein des Drucks hinzufügt, die Schmach noch schmachvoller, indem man sie publiziert." Wildenhahn spricht nicht von Marx und zitiert ihn auch nicht, aber er macht Filme, differenziert und nicht demagogisch, die unter seinem Motto stehen: "Man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt. Man muß das Volk vor sich selbst erschrecken lassen, um ihm Courage zu machen."

Heinz Klunker in "Frankfurter Rundschau", Frankfurt, 8. Februar 1975

DIE AUFFORDERUNG MITZUREDEN

von Klaus Wildenhahn

(...)

Ich möchte aus meinem begrenzten Erfahrungsbereich zwei Beispiele anführen. 1973 arbeitete ich mit Gisela Tuchtenhagen und Thomas Hartwig auf dem platten Land. Wir drehten zwei Filme über Mittel- und Kleinbauern und über Landarbeiter in Schleswig-Holstein.

Beispiel 1: Der Bauer Petersen will keine Schulden machen. Muß aber unter dem Druck steigender Kosten und steigenden Einkommenbedarfs seinen Betrieb ständig erweitern. Die Stallbauten für seine wachsende Milchvieh- und Jungviehherde kann er nur nach und nach hinstellen. Er macht alles selber, um sich nicht zu verschulden. Sein zwölfstündiger Arbeitstag erlaubt ihm nur einen gewissen Spielraum, um die notwendigen Verbesserungen an Gebäuden und Neubauten durchzuführen. Folge: ein Teil seines Viehs muß in alten, schmutzigen Gebäuden stehen. Es geht nicht anders. Entweder setzt Petersen neue Ställe hin und hat dafür praktisch sein Vieh verpfändet, oder er malocht mit seiner Frau so langsam Tag für Tag, bis sein Betrieb eine ihm angemessene Ausstattung erreicht hat. Falls er es überhaupt je schafft.

Wir drehten auf Petersens Hof. Zwei Monate lang.

Nach 15 Drehtagen waren wir wie üblich um 17 Uhr im Melkstand.

Zweites Melken; wir waren bereit, den täglichen Fabrikationsprozeß aufzunehmen. Frau Petersen, die Bäuerin, ging über den Hof zu einem alten Stallgebäude, in dem die elf halbjährigen Bullenkälber eingesperrt waren. Es war Mai und warm geworden und die Kälber sollten aus dem Stall, nach hinten auf eine Weide. Die Frau des Bauern wollte die Kälber zur Stalltür rauslocken.

Wir folgten ihr mit unserem Gerät. Ohne weiter zu überlegen. Eine weitere Arbeitsbeobachtung, Routine. Die Bäuerin lockte mit Futter, aber die Kälber wollten nicht richtig aus der Einfriedung heraus. Frau Petersen holte ihren Mann.

Der sah uns und wollte nicht, daß wir drehen. Wir waren im Tabubereich des Betriebs. Der Stall sah nicht gut aus, der Mist lag hoch, die Verschalung war notdürftig. Es war die schmutzige Kehrseite des bäuerlichen Wirtschaftens, des Versuchs, schuldenfrei über die Runden zu kommen.

Aber wann sollten wir den Druck aufnehmen, der auf dem Bauern lastete, wenn nicht in einem solch aktuellen und deutlichen Fall. Der wirtschaftliche Druck, der sich umsetzt in notdürftige Verschalung und liegengebliebenen Kuhmist und Nervosität beim Bauern. Die Kälber wurden etwas grob behandelt und schließlich nach draußen getrieben. Wir drehten einige Szenen, schwitzend. Nicht weil uns heiß war, sondern weil uns die Gefühle des Bauern bewußt waren, der sich von uns beschissen fühlte.

Er redete zwei Tage kein Wort mit uns. Während wir weiterdrehten. Kein guter Zustand. Dann vermittelte die Bäuerin: ihr Mann sei ärgerlich, er wisse nicht, wie wir die Szene im Fernsehen bringen werden, ob wir nur das Sensationelle ausschlichten wollten. Wie man da ja kennt. Er hätte Angst vor seinen Kollegen und vor den Reaktionen der Zuschauer, die seine Situation ja garnicht verstehen könnten; den schmutzigen Stall, das Jungvieh im Mist.

Wir redeten mit Petersen beim Kaffee. Nach dem zweitägigen Schweigen kam es aus ihm heraus: "Wir versuchen leistungsfähig zu bleiben in dieser Wirtschaftsordnung, und das geht mal nicht ohne negative Seiten ab. Jede Verbesserung geschieht langsam, so wie es die Mittel erlauben und unsere Arbeitskraft. Sie wissen doch, wie wir arbeiten. Mehr geht nicht. Es kann nicht alles wie geleckert aussehen. Aber das da können Sie nicht bringen im Fernsehen. Wenn das die Leute sehen. Da wühlt der Bauer in seinem Mist, sagen sie, und wissen nicht warum. Es ist schon genug Schlechtes über uns gesagt worden. Das geht nicht, bitte, das nicht."

Wir redeten mit ihm, sagten, daß wir ihn nicht in die Pfanne hauen wollten, aber etwas von seiner Realität vermitteln müßten. Wir wollten versuchen, ein reales Bild zu zeigen. Von ihm und seiner Lage, damit Verständnis geschaffen würde. Dazu müsse er uns ein freies Arbeiten und Beobachten zugestehen.

Er sagte, daß er den Mut zu sich selber haben wolle. Das sei schwer, aber wenn es uns gelänge, den echten Petersen zu zeigen, dann wolle er akzeptieren und wenn nötig auch die negativen Reaktionen auf sich nehmen. Nur, dann müsse die ganze Sache gezeigt werden und nicht nur Dreck allein.

Wir fühlten uns alle erleichtert nach diesem Gespräch.

Wir holten aus Hamburg einen Betrachtertisch und zeigten Petersen die kritische Stelle, nachdem das Material entwickelt worden war. Das ist ein Risiko.

Ungeschnittenes Material kann die verschiedensten Reaktionen hervorrufen. Sie können Angst bekommen oder sie werden am nächsten Tag steif und förmlich, glauben, schriftdeutsch reden zu müssen. Es ist mit das Schwierigste beim Dokumentarfilmmachen, die Prota-

gonisten auf ihre eigene Sprache und Natürlichkeit zurückzuführen. Sie sind die mittelständische Standardsprache vom Bildschirm her so gewöhnt, daß sie wie unter einem Zwang sich selbst verstellen, um einen ähnlich leblosen Sprachstil zu entwickeln.

Wir nahmen das Risiko auf uns, weil wir glaubten, nur so ein kritisches Vertrauensverhältnis herstellen zu können. Zeigten Petersen und seiner Frau die bedenklichen Stellen, erklärten und ließen uns erklären. Es ging manchmal hoch her in der Diele im ersten Stock des Flensburger Bauernhauses, wo wir den Betrachtertisch aufgestellt hatten.

Es stellte sich heraus, daß wir in den nächsten Wochen zusätzliches Material bekamen, das sehr deutlich den Druck und die Nervosität des Bauern zeigte. Deutlicher noch als die Szene im Stall. Dem Bauern war das auch peinlich, aber er hatte seine Haltung ein wenig geändert, etwas von seinem Mißtrauen war gefallen in den Diskussionen und Vorführungen. Nicht alles. "Ihr habt schon zuviel gemacht im Fernsehen", sagte er noch öfter.

Viel später, nach der Montage, zeigten wir den Petersens den fertigen Film. Es war ja ebenso ihr Film, wie es unserer war. Wir glaubten, wir hätten alles reingebracht, die harten Situationen, den Druck und die Erklärung dafür. Gespannt waren wir doch, wie die Reaktion der Petersens sein würde.

Den Petersens mußte es ähnlich gehen. "Die ganze Zeit auf dem Herweg hatte ich Bauchschmerzen", sagte er, von Flensburg in Hamburg angekommen. Sie hatten das erste Melken hinter sich gebracht und genügend Zeit bis zum zweiten. So saßen wir denn ein Jahr nach Beginn der Dreharbeiten im Schneiderraum vor dem fertigen Produkt.

Nach den ersten zwanzig Minuten sagte er: "Wenn's so bleibt, dann geht das ja. Aber erst mal weiter sehen". Und am Ende sagte er: "Das wird bestimmt Diskussionen auslösen bei den Bauern. Bestimmt. Und zwar so wie ich das wollte und wie Sie das wollten. Wie wir das alle vorhatten am Anfang."

Beispiel 2: Der Landarbeiter Horst Ehmke geht ständig mit Maschinen um. Während der Erntezeit fährt er einen Mähdrescher, der 100.000 Mark wert ist. Das ist dreimal soviel, wie unsere Filmausrüstung wert ist.

Wir ließen uns seine Maschine von ihm erklären, Funktion, Wartung, Reperaturanfälligkeit. Wir erklärten ihm unsere Geräte, das Prinzip der Synchronität von Bild und Ton, die Quarzsteuerung, Richtmikrofon, Lichtempfindlichkeit des Bildmaterials, unseren Materialverschleiß, die Methode der direkten Beobachtung. Das war nicht schwierig.

Schwieriger war es, Horst Ehmke zu sagen, daß wir im Schnitt 2.000 Mark mehr verdienen als er mit seinen 800 Mark netto. Aber warum sollte er nicht unseren Verdienst mit seinem vergleichen, genau wie er seine Arbeit mit der unseren verglich?

Er hatte sehr schnell begriffen, worum es ging, nachdem wir ganz an Anfang gesagt hatten, wir würden keinen Heimatfilm im Kreis Herzogtum Lauenburg machen wollen: die sanften Hügel und Reetdächer würden uns nicht so sehr interessieren. "Ich weiß schon, sagte er, "ihr seid neugierig."

Gegen Ende der Dreharbeiten flachste er manchmal mit Thomas Hartwig, dem Kameramann: "Du, Thomas, den nächsten Film machen wir beide. Ich mach den Ton. Fragen stellen kann ich auch und neugierig bin ich erst recht. Das wird dann der richtige Film."

Der Landarbeiter Horst Ehmke hatte den Respekt vor der Aura des Fernsehens verloren. Wir waren zufrieden mit unserem Erfolg.
- Zunächst mal.

Klaus Wildenhahn in "Über synthetischen und dokumentarischen Film
- Zwölf Lesestunden" , herausgegeben vom Kommunalen Kino,
Frankfurt/Main 1975, S. 209 ff