

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

3

NIEUWE GRONDEN

Neue Erde

Land	Niederlande 1934
Produktion	Capi, Amsterdam
Regie, Buch	Joris Ivens
Kamera	Joris Ivens, John Fernhout, Joop Huiskens, Helen van Dongen
Kommentar und Sprecher	Joris Ivens
Schnitt	Helen van Dongen
Musik	Hanns Eisler, unter Verwendung von Musik aus <i>Kuhle Wampe</i>
Die 'Ballade von den Säckeschmeißern':	
Text	I. Arendt
Sänger	Jan van den Broek
Uraufführung	Amsterdam 1934
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	28 Minuten

Joris Ivens über NIEUWE GRONDEN

Ich hatte über mehrere Jahre die Trockenlegung der Zuiderzee gefilmt. Durch dieses enorme Projekt wurde neue fruchtbare Erde für Holland gewonnen. Daß man dafür notwendigerweise gewisse touristische Attraktionen um die Zuiderzee opfern mußte, wurde als relativ unwichtig eingeschätzt. (...)

Jahrzehntlang hatte der Prozeß der Trockenlegung einen Triumph holländischen Erfindungsgeistes dargestellt. Stück für Stück wurde der alten holländischen Küste Neuland angeschlossen. Diese Stücke Neuland hießen *polder*. Weidengeflechte wurden in den Grund gelegt, um die neuen Deiche festzuhalten. Dann legte man schwere Einfassungen aus blauem Blocklehm, und dazwischen wurde der Kern des Deichs mit Sand gefüllt. (...)

Die endgültige Schließung des ersten großen neugewonnenen Gebietes, des Vlieter, fand statt um zwei Minuten nach ein Uhr nachmittags am 28. Mai 1932. Die Gesamtkosten des Projekts beliefen sich bis zu diesem Moment auf eine Milliarde Gulden. Zehntausend Menschen hatten in zwei Schichten zehn Jahre lang gearbeitet und neues Land geschaffen.

Aber die Welt hatte sich in diesen zehn Jahren gewaltig verändert, und die Geschichte sorgte für ein überraschend dramatisches Finale, für einen dritten Akt. Das normalerweise erwartete Ende des Films wäre die triumphale Ernte von den neugeschaffenen Feldern gewesen. Tatsächlich aber geschah es, daß die Tausende von Männern, welche an dem Projekt arbeiteten, plötzlich arbeitslos wur-

den und die erste triumphale Ernte als eine von vielen Überschüßproduktionen zu Schleuderpreisen auf einem Weltmarkt verhökert wurde, der schon seine Probleme verzweifelt zu lösen versuchte, indem man in Brasilien den Kaffee verbrannte und Schiffe Getreide versenkten. Das beste Medium, diese seltsame und 'logische' Wende der Geschichte zu analysieren und lebendig darzustellen, war der Film.

Die Kontinuität von NEUE ERDE entspricht der, die beim Erzählen von Witzen üblich ist: Drei Viertel der Geschichte werden auf ausgeklügelte Weise spannungsreich aufgebaut bis zu einem scheinbaren Endpunkt, um dann einer überraschenden Pointe zu weichen. Wir zeigen ein gigantisches technisches Projekt, mit dem das Meer besiegt wird, das Glück und Reichtum bringen soll bei seiner Vollendung, das für alle sich zum Segen auswirken wird, und dann sagen wir: "Aber ..."

Der Höhepunkt des Spannungsbogens ist die Schließung des Damms. Der Sieg des Menschen und des Landes über das Meer. In der Endfassung ist diese Sequenz eigentlich die Synthese vieler kleiner Schließungen mit der großen Dammschließung vom 28. Mai. Beim Filmen dieser Schließungen arrangierte ich die Arbeiten so, daß jeder von uns drei Kameralenten einen emotionalen Bezug zu einem anderen Element realisierte. Eine unserer Kameras war die *Land-Kamera*, und der sie bediente, identifizierte sich mit dem Kampf des Landes gegen das Meer. Die zweite Kamera war die *Meer-Kamera*. Ihre Stellung in der Dramatik formulierte: "Ich bin das Meer, mich kann man nicht besiegen. Meine Strömungen sind stark. Ich bin seit Tausenden von Jahren hier. Und ich werde noch hier sein, wenn du aufgegeben hast und fort bist." Die dritte Kamera identifizierte sich mit Mensch und Maschine, die sich sicher waren, den Kampf gegen das Meer siegreich zu beenden. Helen, Johnny und ich engagierten uns so in unseren Kamera-Identifikationen, daß wir manchmal beim Mittagessen Wetten abschlossen. Die *Land-Kamera* sagte dann: "Heute schließen wir den Damm." Und die *Meer-Kamera* antwortete: "Das glaube ich nicht. Der Wind kam aus dem Nordwesten, und es läuft eine starke Flut auf, welche euren Lehm wegspülen wird." Aber dann sagte uns die *Menschen-Kamera*: "Petete führt heute bei der Tagesschicht den großen Kran. Er kann mehr Lehm zur Schließung des Damms in die See werfen als jeder andere Maschinenführer."

Diese spezielle Art der Filmaufnahmen erwies sich als wertvoll. Für die Schneidearbeiten standen drei vollständige Materialkomplexe zur Verfügung. Bei jeder Aufnahme teilte sich das spezielle Engagement für einen der Faktoren mit. Aus diesem Kampf zwischen Land, Meer und Menschen kommt es zur Schließung des Damms, und daraus erwächst auch die Dramatik des Films im Schneiderraum. Ich halte die 160 Meter Film der Sequenz, in der sich die Dammschließung vollzieht, für meine komplizierteste und erfolgreichste dramatische Schneidearbeit. Wenn man die 'Schluß'-Sequenz sieht, ist man in keinem Augenblick gewiß, daß Mensch und Land die See besiegen werden. Die einander widerstrebenden Elemente haben die ausgewogenen Chancen zweier gleich starker Boxer. Der Sieg am Ende erscheint wahrheitsgetreu, denn von einem jeden Publikum in einem jeden Land, wo ich meinen Film NEUE ERDE gezeigt habe, konnte ich immer einen Seufzer der Erleichterung hören, wenn sich der Damm schloß.

Die Methoden und Materialien für die didaktische Wendung in diesem Film waren mir vollständig neu. In allen meinen vorhergehenden

den Filmen hatte ich belichtetes Material verwendet, das in Qualität und Konzept sorgfältig aufeinander abgestimmt und einheitlich war, denn es war entweder von mir allein oder von einem Team unter meiner Leitung aufgenommen worden. Aber im letzten Teil von NEUE ERDE war ich größtenteils auf Archivmaterial angewiesen, meistens Wochenschauaufnahmen, und ich konnte mich nicht auf eine sorgfältig aufeinander abgestimmte fotografische Qualität stützen, um dieses verschiedenartige Material zusammenzuknüpfen. Allein verlassen mußte ich mich auf die vereinigte Kraft der Idee, der diese Sequenzen Ausdruck geben sollten.

Bis zu diesem Zeitpunkt waren meine Erfahrungen mit der Montage von Filmmaterial unter einer bestimmten Idee noch ziemlich gering. 1929 hatte ich erstmals etwas Derartiges gemacht, als man mir die Aufgabe übertrug, die Filme für ein Arbeiter-Kultur- und Bildungsprogramm zu machen, das sonntags morgens stattfand. An den Freitagen davor liehen wir uns eine Anzahl kommerzieller Wochenschauen, am Sonnabend studierten wir das Material in Hinsicht auf die internationale Lage der Woche und montierten es neu zusammen mit jenen anderen Aufnahmen, die uns zur Verfügung standen und in den Zusammenhang paßten. Wir gaben dem Material eine klare politische Aussage, kopierten neue Zwischentitel ein (die Filme waren stumm), in denen wir Zusammenhänge aufwiesen, an die die Wochenschau-Gesellschaften nie gedacht hätten und über die sie ganz sicher schockiert gewesen wären, hätten sie je gesehen, wozu wir ihr wertneutrales und 'unschuldiges' Material gebrauchten. (...) Nach unserer Vorführung am Sonntagmorgen nahmen wir den Film wieder auseinander, brachten das Wochenschau-Material in seinen ursprünglichen Zustand und gaben es den Gesellschaften zurück, die von unseren Manipulationen natürlich nicht das geringste ahnten! Ich bezweifle, daß die vorliegende Schlußsequenz von NEUE ERDE je diese Form hätte bekommen können, wenn nicht jene Sonntagsvorstellungen mich gelehrt hätten, wie man im Film augenscheinlich unzusammenhängendes soziales und politisches Geschehen zusammenbringen kann. (...)

Auf den Höhepunkt der Dammschließung folgend sehen wir die Trockenlegung, das neue Land, die ersten Bauten, die erste Aussaat dort, wo einst der Grund der Zuiderzee war. Und dann wird die erste Ernte gezeigt, romantisch und ruhmreich, voller Freude und Glück, daß endlich die See besiegt ist und die 'Neue Erde' solche Wunder vollbringt. Dann aber läßt der Kommentator diese Seifenblase der Hoffnung brutal platzen:

Aber das Getreide dient nicht der Nahrung, sondern der Spekulation. Es gibt zuviel Getreide und nicht genügend Arbeit.

Die Perspektive des Films erweitert sich plötzlich auf die ganze Welt, es werden die internationalen Börsen gezeigt und das Spiel, das sie mit den Bedürfnissen der Menschheit treiben. Die harten Stimmen von der Tonspur des Films setzen einen dialektischen Kontrapunkt zu den Bildern. Über den Bildern üppiger Weizenfelder hören wir die Slogans der Hungermärsche in London und Berlin, zu den Wochenschauaufnahmen der Hungermärsche hören wir die Rufe der Bauern: "Wir ersticken im Getreide!" Zu dem bleichen Gesicht eines hungrigen Kindes auf der Leinwand hört man im Ton die Verkaufspreise von Weizen an der Börse.

In dem Maße, wie sich die Perspektive auf die Weltsituation erweitert und die Widersprüche deutlicher werden, machen Kommentar und Bilder größere Sprünge. "In der Mandchurei hungern sechstausend Menschen zu Tode. Mr. Legg, der Präsident des amerikanischen Bauernverbandes, sagt: 'Ein Mastschwein frißt so viel Weizen wie eine fünfköpfige Familie verbraucht. Gebt den Weizen den Schweinen. Weizen ist zu billig.'" "

Die darauf folgende Sequenz über die Vernichtung von Nahrungsmitteln wird eingeleitet vom Gurren eines Schweins, das auf Mr. Leggs Anweisung von Weizen überschüttet wird. Und als die tragische Absurdität der Situation immer klarer wird, schließt der Film mit einer satirischen Ballade:

Ich wäre gern in einem Lande, wo
Der Seewind den Weizen auf den Feldern schwanken läßt.
In diesem Lande fruchtbarer Hoffnung verlangt man von
Den Arbeitern, den Weizen in die See zu werfen.
Es steht zuviel Getreide auf den Feldern –
Brot scheint ein Geschenk des Teufels zu sein.
Ein Sack Getreide bringt nicht Geld genug.
Werft die halbe Ernte in die Meere,
Werft sie fort,
Mein Junge, das wird ein Winter!

Der Ton von NEUE ERDE ist meiner Meinung nach besonders gut gelungen, obwohl wir ihn in Paris mit einem Minimum an Zeit und Geld herstellen ließen. Hanns Eisler schrieb die Komposition für fünfzehn Musiker. Ich las meinen eigenen Kommentar, und in einer katholischen Kirche in Paris fanden wir einen holländischen Chorsänger, der sowohl die holländische wie die französische Version der Schlußballade bei einer Aufnahmesitzung für dasselbe Geld sang. Helen van Dongen schuf eine besonders wohlgelungene und realistische Originaltonfolge, die sie tatsächlich aber aus synthetischen Klangeffekten ihrer eigenen Erfindung mischte. (...)

Joris Ivens, Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1974, S. 72 - 76

Die sichtbare Solidarität

Von Hanns Eisler u. Theodor W. Adorno

LA NOUVELLE TERRE 1933, Documentaire-Film von Joris Ivens. Es wird die Ausbaggerung der Zuider See und ihre Verwandlung in fruchtbares Ackerland gezeigt. Der Film führt bis zur Ernteszene auf den neugewonnenen Getreidefeldern. Aber er erschöpft sich nicht im Triumph. Die gleichen Menschen, die eben noch gemerntet haben, werfen das Getreide ins Meer zurück. Der Vorgang ist auf die Wirtschaftskrise 1931 bezogen: Nahrungsmittel wurden vernichtet, um den Zusammenbruch des Marktes zu verhindern. Erst durch den Schluß erhält der 'aufbauende' Teil des Films sein wahres Gewicht. Die die Zuider See entwässert haben, sind als Klasse identisch mit den Säckeschmeißern. Schließlich erscheinen die gleichen Gesichter in den Hungerdemonstrationen. Die musikdramaturgische Behandlung einiger Episoden sollte schon während der Baggerarbeiten auf jenen latenten Sinn des ganzen Vorgangs hinweisen. Zwanzig Arbeiter transportieren ein riesiges Stahlrohr langsam an Griffen. Sie schreiten, gebückt vom ungeheuren Gewicht, ihre Bewegungen sind gleichartig, fast identisch. Das Bild von Druck und Dumpfheit, das die Arbeitsbedingungen ausdrückt, wird von der Musik zum Umschlag ins Bild von Solidarität getrieben. Um das zu erreichen, konnte sich die Musik nicht dabei bescheiden, die 'Stimmung' der Szene, Schwere und Mühseligkeit der Arbeit wiederzugeben. Sie mußte gerade über diese Stimmung hinausgehen. Sie suchte den Vorgang durch strengen, fast feierlich schreitenden Ton ins Bedeutende zu erheben. Der musikalische Begleitrythmus des sichtbaren Vorgangs, das Thema aber, rhythmisch ganz frei und zur Begleitung stark kontrastierend, wies über die Gebundenheit des Bildvorgangs hinaus.

Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, Komposition für den Film, München 1969, S. 47 f.

Joris Ivens

Geboren 1898, Filmemacher seit 1927, über 49 Filme.

Literatur

Wolfgang Klauke (Hrsg.), Joris Ivens, Berlin (DDR), 1963
Hans Wegner, Joris Ivens, Berlin (DDR), 1965
Joris Ivens, Die Kamera und ich, Autobiographie eines Filmers, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1974

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