

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

11

LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT Dokumentarischer Spielfilm

Land	BRD/Westberlin 1971
Produktion	Basis-Film oHG
Gesamtleitung	Regina Otto-Gundelach
Produktionsleitung	R. Otto-Gundelach, M. Willutzki
Regie	Christian Ziewer
Buch	Klaus Wiese, Christian Ziewer
Kamera	Jörg Michael Baldenius
Ton	Josef Listl
Schnitt	Stefanie Wilke
Ausstattung	Brigitte Wengoborski, Edwin Wengoborski
Assistenten	Stephan van Ballaer, Eckart Birnstiel, Rolf Borstel, Jörg Gfrörer, Ingo Kratisch, Ursula Lange, Marianne Lüdcke, Martin Streit, Klaus Wiese
Darsteller	Claus Eberth (Alfred Schefczyk, Transportarbeiter) Nikolaus Dutsch (Bruno Behringer, Arbeiter) Heinz Herrmann (Meister der Galvanik) Ernest Lenart (Direktor) Kurt Michler (Betriebsratsvorsitzender) Horst Pinnow (Galvaniseur) Hans Rickmann (Galvaniseur) und viele andere
Uraufführung	Berlin, 26. 6. 1972
Format	16 mm (Farbe)
Länge	87 Minuten

Inhalt

Der Arbeiter Alfred Schefczyk ist durch Vermittlung des Arbeitsamtes nach Westberlin gekommen, nachdem er infolge der Rezession 1966/67 seine Stelle als angelernter Schlosser in einer württembergischen Maschinenfabrik verlor.

I

Alfred hat eine Beschäftigung als Transportarbeiter in einem Großbetrieb angenommen, die seiner beruflichen Qualifikation nicht entspricht. Es fällt ihm unter den gegebenen Arbeitsbedingungen schwer, kollegiales Verhalten zu entdecken oder selbst zu entwickeln.

II

Alfred wohnt in einem Wohnheim. Die Eintönigkeit des Lebens dort kann von den jungen Arbeitern nicht durchbrochen werden. Als die Mieten im Wohnheim heraufgesetzt werden, versuchen

einige Bewohner, die übrigen Kollegen zum organisierten Protest zu bewegen. Doch der Heimleiter droht den "Unruhestiftern" mit sofortiger Kündigung. Alfred erlebt, wie die geplante Aktion an der Resignation der Bewohner scheitert.

III

Unsicherheit herrscht unter den Arbeitern. Im Betrieb kursieren Gerüchte über die Stilllegung einer Abteilung. Als die Verlegung des Produktionszweiges in die Bundesrepublik und die damit zusammenhängenden Entlassungen im Aufsichtsrat endgültig beschlossen werden, kann das Bemühen der Betriebsräte, dem Geschehen eine andere Wendung zu geben, nur noch deklamatorischen Charakter haben. Die Entscheidung können die Vertreter der Arbeitnehmer nicht beeinflussen. Alfreds Reaktion auf die Berichte entlassener Kollegen: "Man kann nichts tun".

IV

Die Arbeiter einer Abteilung protestieren mit einem spontanen Streik gegen die Kürzung der Akkordzeiten. Sie verweigern dem Meister die Arbeitsaufnahme und stellen kategorisch ihre Forderungen. Als Alfred von dieser Aktion in anderen Abteilungen berichtet, schließen sich auch dort die Akkordarbeiter dem Streik an.

In einer Auseinandersetzung mit dem Betriebsratsvorsitzenden lehnen die Arbeiter dessen Schlichtungsvorschläge ab und bestimmen eigene Delegierte für die Verhandlung mit der Betriebsleitung.

In dieser Verhandlung lassen die Delegierten sich auf Einzelgespräche ein. Unzureichend informiert, können sie der Argumentation des Betriebsleiters nichts entgegensetzen. So sind sie gezwungen, dessen Beschwichtigungen ohne konkrete Zusagen zu akzeptieren. Unter dem Eindruck der Versprechungen und Drohungen gewinnt diejenige Gruppe der Arbeiter die Oberhand, die sich für die Beendigung des Streiks ausspricht. Auch Alfred nimmt eher deprimiert als hoffnungsvoll seine Arbeit wieder auf.

Einige Tage später wird einer der Delegierten fristlos entlassen. Die Kollegen sehen sich außerstande, diese Kündigung zu verhindern. Alfred bemüht sich mit einer Unterschriftensammlung, die Belegschaft noch einmal zu mobilisieren.

Zur Entstehung des Films

Von Christian Ziewer

Ausgangspunkt des Films waren zwei Überlegungen:

1. Klaus Wiese und mir war bei Untersuchungen über die Situation in Industriebetrieben während der Rezession 1966/67 sehr deutlich geworden, wie groß die Hindernisse waren, die für die meisten der von Entlassung, Kurzarbeit oder Lohnrückstufung Betroffenen bestanden, wenn sie über das Erleben ihres individuellen Schicksals hinaus zu weiterführenden Einsichten kommen wollten: über die Geschäftspolitik ihres Betriebes, über wirtschaftliches Geschehen im gesamtgesellschaftlichen Rahmen und über die Möglichkeiten der Arbeitnehmer, ihre Situation zu verändern.

2. Die von uns geschätzten Filme der Engländer, Italiener und auch die wenigen Produktionen des deutschen Fernsehens, die sich mit ähnlicher Problematik auseinandersetzten, waren nicht in der Lage gewesen, Einzelschicksal und überpersönliche, soziale Mechanismen in ausreichendem Maße zusammenzudenken.

Hinzu kamen die Erfahrungen, die ich bei meiner Arbeit mit Zielgruppen im Märkischen Viertel gemacht hatte. Dort war deutlich geworden, wie aufnahmefähig, ja geradezu lernfreudig Adressaten werden, wenn Filme an ihrer konkreten Situation, an ihren unmittelbaren Bedürfnissen ansetzen. Denn es bestanden Bedürfnisse nicht nur nach passivem Konsumverhalten, sondern auch nach Selbstverständigung und Erkenntnis, - freilich unter der Voraussetzung, daß den Zuschauern ihre Situation als veränderbar vorgeführt wurde, als eine, vor der man nicht kapitulieren mußte. Dann fanden auch die Arbeiter zu übergeordneten Gesichtspunkten, zu analytischen Elementen, zu Abstraktionen einen Zugang. Dann galt nicht mehr das Wort, daß sie "nicht über ihre vier Wände hinausdenken".

Somit waren die Leitlinien für das Drehbuch gegeben:

- Äußerste Genauigkeit bei der Beschreibung des Alltags.
- Herleitung der analytischen Ebenen aus den unterschiedlichen, deutlich akzentuierten Interessen, von denen die soziale Auseinandersetzung bestimmt war.

Diesen beiden Aspekten versuchte ich dadurch zu entsprechen, daß ich nach langwierigen Recherchen mit ersten Drehbuchentwürfen das Gespräch mit denjenigen wieder aufnahm, die mich vorher mit Berichten über ihre Arbeitssituation unterstützt hatten:

Organisierte und nicht organisierte Arbeiter, Vertrauensleute, Betriebsräte. In dem Wechselprozeß von Szenenangebot, Kritik und Korrektur, Gegenvorschlag und Weiterführung entstand allmählich die endgültige Form der von Reflektion durchsetzten Drehvorlage.

Je länger wir nach szenischen Lösungen suchten, in denen sich die Dialektik von Produktionssphäre und dem Teil der Arbeiterexistenz ausdrückte, der gemeinhin als 'persönliche, individuelle Angelegenheit' angesehen wird, desto zwingender wurde es, die Dramaturgie einer in kontinuierlichem Ablauf durchgeführten Geschichte aufzugeben. Das 'epische Ich' mußte eingeführt werden, das seinen Standpunkt außerhalb des Geschehens einnahm (Kommentare, Titel, Selbstdarstellungen). Wo ein Zusammenhang nicht mehr in unmittelbaren zwischenmenschlichen Beziehungen transparent gemacht werden konnte, führten Montage und Verkürzung zu neuen erzählerischen Ebenen. In dieser Phase der Arbeit kristallisierten sich auch die Punkte im Filmablauf heraus, an denen bei der Inszenierung die Handlung gleichsam verlangsamt, zum Stillstand gebracht werden mußte. Unterbrechungen sollten den Zuschauer zur Stellungnahme bewegen. Unter Einbezug seiner eigenen Erfahrungen konnte er hier Überblick gewinnen.

Es war überraschend zu sehen, welche Bereitschaft bei den Arbeitern bestand, auf eine geschlossene 'dramatische Handlung' zu verzichten, wenn sie erst einmal motiviert waren, ihre Phantasie schöpferisch einzusetzen. Das Interesse an der Bewältigung des eigenen Schicksals führte sie sozusagen zu Formen eines 'epischen Films'.

Ich versuchte, entsprechende Stimulanzien für den Zuschauer zu schaffen, indem ich bei den Dreharbeiten ein ähnliches Wechselbild von spontan-authentischem und statisch-künstlichem Material herstellte. Jedes der 4 Kapitel des Films enthält Teile naturalistischer, detail-bessener Fernsehspiele. Doch der Realismus ergibt sich nicht aus der Abbildfunktion dieser Elemente. Erst der Einbezug von Informationen, die nicht dem unmittelbaren Erlebnisbereich der Zuschauer entstammen, liefert einen Hintergrund für die einzelnen Alltags-Erscheinungen, erst so können diese geordnet, gewertet und korrigiert werden. Ein vielschichtiger Zeichenkomplex vermittelt die einzelnen Informationen. Er hat deutlich erkennbar fiktiven Charakter, weist also den Autor aus. Er soll nicht überreden, sondern Impulse geben, den Wahrnehmungsprozeß intensivieren.

Über den Nutzen von Filmen

Von Bernd Hoffmann und Christian Ziewer

Vorüberlegung

Nützliche Filme sind solche, die uns helfen, unsere Lebensbedingungen zu *ändern*. Und zwar so, daß Unterdrückung abgebaut und Mündigkeit möglich wird. Immer noch ist die bürgerliche Forderung nach 'Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit' nur ein Traum.

Nützliche Filme sind solche, die uns zeigen, daß Lebensbedingungen geändert werden *können*. Sie stellen die Welt nicht als einen Komplex von fertigen Dingen dar, sondern als einen Komplex von Prozessen. Denn in Prozessen verlieren Zustände ihre Unantastbarkeit. Sie werden labil, werden dem Eingriff des Menschen ausgesetzt. Noch die 'schwärzeste' Geschichte gibt uns Anlaß zu Optimismus, wenn wir in ihr den Angelpunkt entdecken, an dem menschliches Handeln Folgen tragen kann.

Nützliche Filme sind solche, die uns zeigen, *wie* Lebensbedingungen geändert werden können. Nämlich nicht, indem den Menschen dogmatisch Maximen verordnet werden, sondern indem aus der Bewegung der Realität Bewußtsein von dieser Realität entwickelt wird; und indem entsprechend den daraus resultierenden Ideen neue Handlungen eingeleitet werden. Die Menschen werden sich ihre Hoffnungen ständig unterschlagen müssen, wenn sie diese nicht aus ihren Köpfen hervorholen und in Aktionen zu konkreten Ansprüchen machen.

LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT ist ein nützlicher Film. Er zeigt anhand verschiedener Ereignisse, wie Menschen 'ihre Kraft erkennen und ihre Lage zu ändern beginnen'. Die Beziehungen einzelner Arbeiter zueinander und zu ihren Lebensbedingungen, speziell ihren Arbeitsbedingungen, werden in ihrem Fortschreiten dargestellt.

Einerseits schildert der Film, wie nicht nur die Herrschenden sich gegen Veränderungen wehren, sondern wie auch die Abhängigen sich an fixe Positionen klammern. Die Arbeiter, die ihr Schicksal als statisch und unvermeidbar ansehen, haben Gründe für ihre Haltung: Der alte Dreher fürchtet um seine Rentenansprüche; seinen jungen Kollegen bringen häusliche Verpflichtungen zur Raison; der Hilfsarbeiter Alfred Schefczyk erlebt individuellen Widerstand als ständige Gefährdung, weil ganz offensichtlich allein Wohlverhalten honoriert wird.

Doch *andererseits* entwickelt der Film ein Geschehen, bei dem das Bewußtsein der Handelnden aus ständiger Anpassung herausgerissen wird. Das Verharren auf Standpunkten, das Festhalten am Bestehenden erlebt Einbrüche. Es kann sich nicht ständig gegen die Macht kollektiver Aktionen behaupten. Denn die sozialen Auseinandersetzungen sind es, die neues Denken hervortreiben. Die Barrieren des Vorgegebenen werden sowohl im Bereich der materiellen Realität als auch im Bereich der Wünsche und Vorstellungen zerbrochen. Das geschieht nicht in allmählicher, gradliniger Entwicklung, bei der eine Vielzahl kleiner Denkanstöße die Menschen Schritt für Schritt verändert; sondern es geschieht abrupt, in Sprüngen, neue Qualitäten in fortwährenden Widersprüchen und Konflikten erzeugend.

So, wie die erweiterten Möglichkeiten das einzelne Individuum bestätigen und zu sich selbst kommen lassen, so sind sie auch Ausdruck und Ergebnis einer Gemeinsamkeit. Die Kommunikation der Kollegen und die Verbindung, die sie in ihrem Kampf eingehen, sind Grundlage für die Befreiung des Einzelnen. Deshalb ist es nicht Selbstverleugnung oder Idealismus, wenn zeitweise die unterschiedlichen subjektiven Interessen der Arbeiter gegenüber kollektiven Haltungen zurücktreten. In solchen Phasen der gesellschaftlichen Entwicklung tritt zutage, was oben angedeutet wurde: daß der handelnde Mensch nicht nur auf vorgefundene Lebensbedingungen reagiert und sich ihnen anpaßt, sondern daß er sich neue Lebensbedingungen schafft.

Zum Film: Ein Beispiel

Die Arbeiter sind aus Protest gegen Lohnkürzungen in den Streik getreten. Ein Meister versucht, sie zur Arbeitsaufnahme zu bewegen, doch sie beharren auf der Erfüllung ihrer Forderungen. Der Arbeiter Pagels, an keiner Stelle besonders exponiert, tritt dem Meister entgegen:

Pagels: Bei den Akkorden, die die da ausgekocht ham, können wa aba nich mehr mitmachen.

Meister: Herr Pagels, ich möchte bloß wissen, wo Sie als Hilfsarbeiter die Frechheit hernehmen, hier so aufzutreten!

Pagels: Ob ick Hilfsarbeiter bin oder nich, darum jeht et doch jar nicht. Jehn Se jefälligst zur Betriebsleitung und sagen se denen, wir woll'n, det die willkürlich festgesetzten Zeiten zurückgenommen werden und det sofort die Zeiten jestoppt werden, die wir wirklich brauchen.

Gerhard: Herr Herrmann, wenn wa dafür konkrete Zusagen haben, wird hier och weiterarbeitet. Jehn Se, teilen Se det denen oben bitte mit.

In diesem kurzen Wortgefecht entdecken wir mehr als nur unterschiedliche Argumente in einer Diskussion:

1.

Bedeutsam ist, daß der Meister Herrmann versucht, den Arbeiter Pagels entsprechend der Hierarchie des 'normalen' Arbeitstags einzustufen, ihn von den anderen Arbeitern zu trennen und zu disziplinieren. Er geht davon aus, daß vom Hilfsarbeiter zuallerletzt Widerstand zu erwarten ist. Anordnungen entgegen zu nehmen, sie auszuführen und jedes Aufbegehren in sich zu unterdrücken, das schreibt die soziale Position dem Hilfsarbeiter vor.

Der Film hat diese entmündigende Stellung in vorhergehenden Szenen am Beispiel des Transportarbeiters Alfred beschrieben. Der Zuschauer hat dabei gesehen, wie in besonderem Maße Anpassung gefordert wird. Selbst die Kollegen beurteilen den Hilfsarbeiter Alfred nur nach seiner diskreditierten Stellung am unteren Ende der Rangskala. Unsicherheit des Arbeitsplatzes, niedriger Lohn und mangelnde Qualifizierung legen die Rolle fest, die der Hilfsarbeiter gegenüber Vorgesetzten und Kollegen einnimmt.

2.

Bedeutsamer noch als das Verhalten des Meisters ist die Reaktion des Arbeiters Pagels: Er durchbricht das für ihn vorgesehene Rollenmuster und fügt sich nicht mehr in das Bild der Unterwerfung ein. Mit dem klaren Ziel vor Augen, dem die Aktion der Arbeiter gilt, nämlich der Zusage der alten Akkordlöhne, begegnet Pagels dem Autoritätsanspruch des Vorgesetzten. Er wird seinerseits zum offensiv Fordernden. Eine solche von erwachendem Selbstbewußtsein getragene Attacke haben ihm die bisherigen Bedingungen des Arbeitslebens nicht gestattet. Doch nun wird durch das praktische Handeln der Belegschaft, durch den Streik, eine neue Situation mit der Möglichkeit zu neuem Verhalten geschaffen. Bislang Undenkbare kann zur Realität werden, weil die Arbeiter, ihre Vereinzelung überwindend, die Mitglieder des Kollektivs durch ihre Solidarität stützen.

Das Motto 'Jeder ist sich selbst der Nächste', nach dem bisher die Beziehungen der Arbeiter strukturiert waren, wird am Beispiel des Hilfsarbeiters Pagels revidiert: Dieser bezieht Stellung für die streikende Gruppe - und entwickelt dadurch sein individuelles Bewußtsein. Noch wird eine solche Verschränkung nur keimhaft, nur für kurze Augenblicke deutlich. Aber durch die Erfahrung und Fortführung dieser Momente schaffen die Arbeiter sich Positionen, von denen aus sie ihre Gegenwehr gegen bestehende Abhängigkeiten verstärken können.

3.

Schließlich soll die Konfrontation Pagels/Meister vom Standpunkt der Kollegen aus betrachtet werden: Stellvertretend für die Gruppe knüpft der Wortführer Gerhard an die Forderungen Pagels' an und bestätigt sie als Forderungen des gesamten Kollektivs. Bei einer solchen Identifikation mit Pagels treten die Ressentiments gegen dessen Hilfsarbeiter-Status zurück. Obgleich nicht

endgültig eliminiert, büßen sie doch ihren beherrschenden Impuls ein. Wenn unter dem alltäglichen Druck der Arbeit hingenommen worden war, daß der Meister einen aufmüßigen Kollegen 'zur Sau macht', so stößt dieser Herrschaftsanspruch jetzt auf entschiedene Abweisung. Denn Pagels spricht aus, was die Kollegen als ihre eigene Sache erkennen, und er steht im Konflikt auf der Seite, auf der auch sie sich sehen. Nicht ein moralischer Appell an Gleichheit, nicht eine abstrakte Idee von Gerechtigkeit überwindet die Schranken, die bisher Norm waren und die jede Änderung der Zustände ausschlossen; sondern Kooperation bei der Durchsetzung "konkreter Zusagen" (Gerhard) erweitert das Bewußtsein und schafft Solidarität.

In ihrer kämpferischen Praxis erleben die Streikenden, allen Differenzierungen und Spaltungen zuwider, was sie als Klasse eint: die Unterdrückung im Betrieb und der Kampf um Änderung ihrer Situation als Lohnarbeiter. Das befreiende Gelächter der Arbeiter am Schluß der Szene läßt die Zuversicht ahnen, daß trotz künftiger Rückschläge und Niederlagen - wie sie der Film schließlich vorführt - die Arbeiterklasse solidarisch handelnd ihre Lebensbedingungen ändern wird.

Die Geschichte einer Revolte

Ziewer und Wiese über ihren Film

Ein Interview von Theodor Kotulla

Frage: Es gibt bei uns inzwischen eine gewisse Tradition im Dokumentarfilm über Arbeitskämpfe. Warum habt ihr gemeint, über ein derartiges Thema einen Spielfilm machen zu müssen?

Ziewer/Wiese: Wir haben ja selber Dokumentarfilme etwa über Wohnungsprobleme im Märkischen Viertel von Berlin gemacht. Man stößt da immer auf eine Grenze im Dokumentarfilm, wenn man das recherchierte Material komprimieren will zu einem künstlichen Gebilde; und auch der Dokumentarfilm ist ja ein künstliches Gebilde. Das heißt, wir haben gesehen, daß, wenn man das, was an Möglichkeiten und Tendenz in dem recherchierten Stoff drinsteckt, voll ausschöpfen will, man den Sprung, den 'qualitativen Sprung' sozusagen, zum Spielfilm machen muß. Das Verstehen des Dokumentarfilms setzt unseres Erachtens voraus, daß der Betrachter über so etwas wie analytische Kategorien verfügt, die es ihm ermöglichen, das empirische Material, das der Dokumentarfilm vorführt, zu verstehen, und daraus auch politische Schlüsse zu ziehen. Natürlich greift auch der Dokumentarfilmmacher in sein Material ein und kann eine analytische Ebene mittels Montage, Kommentar und ähnlichem einbringen. Wir finden aber, daß ein Film, der sich mit explizit politischer Intention an den Zuschauer wendet, eine deutlichere Strukturierung dessen erfordert, was man an dokumentarischem Material zu dem Thema erfahren und gesammelt hat, eine Strukturierung, die so einschneidend eingreift, daß ein Spielfilm entsteht.

Frage: Ihr habt also einen Spielfilm gemacht, weil ihr in dieser Filmform euer Wissen um die Wirklichkeit von Arbeitskämpfen besser darstellen zu können meintet als in einem Dokumentarfilm. Anders gesagt: Ihr wißt genau, wie ein Streik abläuft; aber zeigen könnt ihr das nur in einem Spielfilm, weil ihr, wenn ihr einen konkreten Streik filmen wollen würdet, einfach gar nicht in die Fabrik reinkämt.

Ziewer/Wiese: Ja. Eine Schwierigkeit des dokumentarischen Filmberichtes über Konflikte zwischen Unternehmer und Arbeiter ist zunächst die, daß man an die Konflikte eben unmittelbar gar nicht herankommt. Der Dokumentarfilmmacher ist vielmehr gezwungen - wie etwa das Beispiel 'Rote Fahnen sieht man besser' von Gallehr und Schübel zeigt -, die Berichte der Beteiligten über das eigentliche Geschehen in Form von Interviews abzufilmen. Wir halten diese Art von Film für wichtig, aber wir wollten einen Schritt weitergehen. Denn selbst wenn man Filmmacher zum entscheidenden Zeitpunkt in die Fabrik reinläßt, so könnte es doch niemals gelingen, durch das Abfilmen der Erscheinungsform eines Streiks dessen innere Mechanik darzustellen. Wenn man dies aber will - und genau das war unsere Absicht -, dann bleibt einem nichts übrig als der Spielfilm.

Frage: Die 'Mechanik eines Streiks', das ist etwas, was über individuelle Schicksale hinausweist in das Kräftefeld von Kollektiven...

Ziewer/Wiese: ... und wir haben noch einen individuellen Helden, an dem die Filmhandlung von Anfang bis Ende immer wieder festgemacht ist. Das ist ein Problem, mit dem wir uns lange herumgeschlagen haben. Aber wir meinen, solange wir in einer bürgerlichen Gesellschaft noch angewiesen sind, sowohl bei uns als auch beim Zuschauer, auf Kategorien, die sich im Rahmen bürgerlicher Ästhetik bewegen, wäre es töricht, wenn man den Arbeiterzuschauer für das Geschehen auf der Leinwand überhaupt interessieren will, gängige Möglichkeiten zur Identifikation total zu verwerfen. Das haben uns die Erfahrungen gerade im Märkischen Viertel gezeigt.

Frage: Bei euch gibt es jedoch zum Glück keinen 'Helden' im Sinne des Trivialfilms, allenfalls kann man von einer Hauptfigur sprechen.

Ziewer/Wiese: Natürlich. Wir wollen den Zuschauer zwar emotional mit Hilfe einer Hauptfigur ansprechen, aber wir wollen ihn nicht überrumpeln oder irgendwo hineinsaugen; wir wollen ihm durchaus einen Freiraum geben, innerhalb dessen er sich bewegen kann, wir wollen ihn schon in Distanz versetzen und zum Denken anregen. Darum gehen wir von der Hauptfigur ja auch immer wieder weg, versuchen eine reflektive Ebene einzubauen mit Hilfe von dokumentarfilmartigen, aber doch künstlichen Interviews, Titeln und Kommentar, steigen um auf andere Figuren oder gar auf Gruppen. Wir haben es allerdings noch nicht für möglich gehalten, vom Einzelschicksal ganz wegzukommen, weil unsere Erfahrungen uns eben sagen, daß beim gegenwärtigen Rezeptionsvermögen unserer Zuschauer die Fixierung auf eine Einzelperson noch so stark verankert ist, daß man sie nur in einem sehr allmählichen Lernprozeß aufbrechen könnte.

Frage: In eurem Film entscheidet sich die Leitung des westberliner Unternehmens, eine Abteilung des Werkes in die Bundesrepublik zu verlegen, was größere Entlassungen zur Folge hätte. Daraufhin bricht spontan der 'wilde' Streik aus. Währenddessen haben die gewerkschaftlichen Arbeitsvertreter schon längere Zeit mit der Unternehmensleitung verhandelt, aber ohne rechte Verbindung zu den Arbeitern selbst zu haben. Von deren Seite fällt gegenüber dem Betriebsrat sogar das harte Wort "Arbeiterverräter".

Ziewer/Wiese: Der Streik muß zusammenbrechen, weil ohne Organisation die Arbeiter ihre Möglichkeiten letztlich gar nicht wahrnehmen können. Wir sind also nicht gegen die Gewerkschaft als Organisation, wir greifen lediglich eine bestimmte Politik, eine Praxis dieser Organisation an. Wir sind sehr wohl an gewerkschaftlicher Aktivität interessiert; sonst würden wir ja zeigen, wie unsere Hauptfigur nach mißglücktem Streik nach Hause geht, sich einer Anarchistengruppe anschließt und Molotowcocktails bastelt, um dann gegen Polizei und andere staatliche Institutionen im Direktangriff vorzugehen. Das wäre durchaus nicht aus der Luft gegriffen, solche Vorstellungen hat es ja gegeben, aber sie sind zum Glück im Schwinden begriffen.

Frage: Eure Kritik gilt also der Tatsache, daß der Arbeiter und seine Organisation, die Gewerkschaft, sich - sagen wir: auseinandergelebt haben; daß die Gewerkschaft weitgehend - nur bestimmte Großbetriebe müßte man ausnehmen - eine dubiose Art von 'Mittlerstellung' zwischen Arbeiter und Unternehmer einnimmt, anstatt ohne Umschweife die Interessen der Arbeiter zu vertreten.

Ziewer/Wiese: Ja. Das ist freilich eine politisch sehr brisante Frage. Auf keinen Fall sollte man einzelne Gewerkschaftsvertreter persönlich angreifen. Deshalb unser Bestreben auch hier, immer wieder wegzukommen von einzelnen Figuren. Ja, man sollte nicht einmal den Gewerkschaften als solchen den Schwarzen Peter zuschieben. Diese Frage wäre eigentlich nur zu untersuchen in einer Analyse der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung und der Gesamtsituation des Proletariats in Westdeutschland und nicht nur hier. Man müßte zum Beispiel hinweisen darauf, daß

bei uns die Tradition einer proletarischen Massenpartei durch den Faschismus zerschlagen worden ist. Man hätte weiter zu untersuchen etwa die Rolle der Alliierten bei der Zulassung und dem Aufbau der Gewerkschaften nach dem Kriege und vieles mehr. Klar scheint uns im Moment immerhin folgendes: daß die Frage der Politik der Vertreter der Arbeiterschaft neu überdacht werden muß.

Frage: Neu überdacht in welcher Richtung?

Ziewer/Wiese: Unsere sorgfältigen Recherchen - sie haben sich über zwei Jahre hingezogen: wir sind also keine Vertreter des wildwüchsig-ursprünglichen Filmens - sowie unsere persönlichen Erfahrungen in Betrieben legen folgenden Schluß nahe: Die gegenwärtige Politik der bestehenden Organisationen der Arbeiter ist nicht mehr in der Lage, das unsere Gesellschaft beherrschende Grundprinzip aufzubrechen, das darin besteht, daß die alleinige Entscheidung über die Produktion aufseiten der Unternehmer liegt, während der Arbeiter demgegenüber in totaler Abhängigkeit verharren muß. Anstatt die Möglichkeit einer Politik zu überdenken, wie diese ungerechte Situation geändert werden könnte, sind die offiziellen Vertreter der Arbeiterschaft in einen ständigen Prozeß der Anpassung an diese Situation verstrickt. Und welcher fortschrittlich Denkende wollte leugnen, daß dies ein Zustand ist, der der Veränderung bedarf?

Filmreport, München, 8/72, 2.5.1972

Der Film kommt zum Arbeiter

Von Klaus Wiese

Wenn im folgenden einige Feststellungen getroffen werden, die sich auf die Vorführung des Films vor Arbeitern beziehen, so kann es sich nur um erste Eindrücke, um wenig verallgemeinerbare Impressionen handeln. Ergebnisse, von denen auf Grundsätzliches bei der Rezeption geschlossen werden könnte, liegen noch nicht vor. Dazu sind unsere Gespräche bisher zu unsystematisch gewesen.

Unser Publikum kann in zwei Gruppen eingeteilt werden:

1. Gewerkschaftliche Schulungsgruppen, Betriebsräte, Vertrauensleute: Sie werden beim Anschauen des Films von bestimmten Fragestellungen geleitet und stehen in einem Arbeitszusammenhang, durch den eine Identität der Interessen gewährleistet ist.

2. Arbeiter und Angestellte, die durch persönliche Kontakte und Flugblätter zu quasi-öffentlichen Veranstaltungen eingeladen wurden: Hier ist das Interesse am Film anfangs ein einzelnes, privates. Erst in der anschließenden Diskussion werden Gemeinsamkeiten herausgearbeitet.

Die erste Gruppe ist rein äußerlich durch die Lebhaftigkeit gekennzeichnet, mit der die Zuschauer schon während der Vorführung die Vorgänge auf der Leinwand kommentieren, belachen oder beschimpfen. Die private Kommunikation der Gruppenmitglieder bestärkt sie in ihrer öffentlichen Stellungnahme.

Die zweite Gruppe entspricht in ihrem Rezeptionsverhalten eher dem Publikum in einer normalen Kinovorstellung. Allerdings mit dem Unterschied, daß die Arbeiter hier ein Filmgeschehen vorfinden, demgegenüber sie sich als 'Fachleute' empfinden. Das wird in der Diskussion sehr schnell deutlich, wenn bei der Überprüfung der gesehenen Vorgänge und bei der Beschreibung der eigenen Arbeitssituation die anfängliche Befangenheit schwindet.

Beide Gruppen verbindet das Bestreben, die aus Film und Gespräch gewonnenen Einsichten auf die Lage anzuwenden, "in der man selber schindert" (so ein Arbeiter). Ein Ausdruck dafür ist der Wunsch vieler Arbeiter, Bekannten und Kollegen den Film vorzuführen. Einige wollen Veranstaltungen in ihrem Betrieb organisieren.

Wir hatten bei der Konzipierung des Films immer wieder Bedenken, daß unser Versuch, die Rolle der Hauptfigur zu reduzieren, den Zuschauer frustrieren könnte, weil der - orientiert an herkömmlichen Geschichten - einen ständig präsenten 'Helden' erwartet. Die ersten

Ergebnisse unserer Gespräche haben dieses Mißtrauen nicht gerechtfertigt. Die Arbeiter lösten sich ohne Schwierigkeiten von der Mittelpunktfigur. Sie diskutierten über andere Rollen und über Beziehungen, bei denen diese Mittelpunktfigur ausgeklammert war. Wenn über den Transportarbeiter Alfred gesprochen wurde, dann hauptsächlich im Hinblick auf die Funktion, die er im betrieblichen Geschehen einnimmt. Wir sind versucht zu behaupten, daß gerade unsere Methode, Alfreds Leben nicht bis in psychische Regungen, bis in private, individuelle Verästelungen hinein zu verfolgen, den Zuschauer auf die entscheidenden Linien der Handlung aufmerksam macht.

In welcher Weise unsere Adressaten von Erlebnissen des 'Helden' ausgingen, in welcher Weise sie dahinter übergreifende Prinzipien entdeckten und auf sich selbst bezogen, wurde uns bei einem Gespräch zwischen Jungarbeitern klar. Einer von ihnen sagte: "Alfred kriegt ständig eins auf den Deckel: im Wohnheim vom Heimleiter; in der Kneipe wird er angepöbelt; beim Meister hat er auch nichts zu bestellen; schließlich die Entlassungen. Da bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als entweder in zehn Jahren mit Magen-schwüren ins Jenseits zu marschieren oder sich zu wehren." Die Arbeiter folgerten, daß sie sich nur durch eigenes Erleben und durch die eigene Praxis weiterentwickelten. So, am unmittelbaren Alltag anknüpfend, mußten sie auch in den Betrieben gegenüber ihren Kollegen argumentieren. Und das sollten wir als Filmmacher uns ebenfalls stets vor Augen halten.

Um über ihre Probleme Aufschluß zu erhalten, schienen den Arbeitern gerade die realistische, nichts beschönigende Darstellung der Schwierigkeiten, sich im Betrieb zu organisieren, lehrreich. Selbstbewußt sagten sie: "Wie's weitergeht, werden wir schon selbst herausfinden. Erst einmal müssen die Kollegen Einsicht in ihre Lage haben. Darauf kann man dann aufbauen." Als Voraussetzung wurde der Optimismus genannt, den man an manchen Stellen des Films spüren könne.

Es wäre falsch gewesen, von den Arbeitern explizite Aussagen über die Wirkung formaler Mittel zu erwarten. Die Diskussionen behandelten fast ausschließlich inhaltliche Probleme. Wir mußten versuchen, aus augenscheinlichen Lernerfolgen abzuleiten, welchen Anteil daran die Darstellungsart hatte. Nur ganz sporadisch konnten wir in den Gesprächen selbst Antwort auf diese Frage finden. Ein Beispiel: Über die Entlassungsszene am Schluß des Films, die wir in einer langen, statischen Einstellung aufgenommen hatten und deren Dialog in unnatürlich getragener Weise gesprochen war, äußerte ein Arbeiter: "Wenn ich das Bild ansehe, dann denke ich zugleich an vieles andere. An das, was ich vorher gesehen habe, an das, was ich selbst erlebt habe, und an das, was anders sein mußte. Man merkt: Ihr wollt uns nicht zu was überreden, sondern gebt uns lediglich Stichworte. Der Film ist ein Notizbuch und man macht seine Bemerkungen dazu."

Drehbuchauszug

1. Ein neutraler Raum

1.1. Groß

Eine vom Berliner Senat herausgegebene Broschüre mit dem Titel: "Deine Chance ist Berlin". Eine Hand öffnet die Broschüre und reißt die eingeklebte Schallfolie heraus. Die Folie wird auf den Teller eines Plattenspielers (Baujahr 1966) gelegt, der Tonarm aufgesetzt. Die Platte dreht sich. Es erklingt die Musik 'Berliner Luft' von Paul Lincke.

Titel (einkopiert):

Liebe Mutter, mir geht es gut
Ein Film von Klaus Wiese und Christian Ziewer

Nach einiger Zeit blendet die Musik aus, und von der Platte ertönt die Stimme des Regierenden Bürgermeisters von Berlin, Willy Brandt.

STIMME: Liebe westdeutsche Freunde! Wenn Sie zu dieser Schallplatte gelangt sind, haben Sie in der vor Ihnen liegenden Broschüre einiges über das Leben und die Arbeit in Berlin gelesen. Als Regierender Bürgermeister dieser Stadt möchte ich Ihnen auf diesem Wege sagen, daß wir uns über jeden unserer westdeutschen Freunde freuen, der zu uns kommt und unser Leben und unsere Arbeit in und für Berlin mit uns teilen will. Wir wollen allen, die unserem Rufe folgen, nach besten Kräften helfen, Berlin zu lieben und selbst ganz und gar Berliner zu werden. Lassen Sie mich deshalb gerade Ihnen zurufen: Auch Deine Chance ist Berlin.

Dann wieder Musik: 'Berliner Luft'.

Titel (einkopiert):

1967

Musik blendet schnell aus mit Übergang zur nächsten Szene.

2. Wohnheim. Alfreds Dreibettzimmer

2.1. Nah bis Halbtotale

Ein Wecker klingelt. Alfred, ein ca. 30jähriger Mann, räkelt sich verschlafen in seinem Bett, greift nach dem Wecker und stellt die Klingel ab. Dann blickt er sich um, streckt den Wecker empor und ruft träge zu seinem Zimmernachbarn (off).

ALFRED: He!

Die Kamera schwenkt. Halbtotale. Georg, ca. 25 Jahre alt, sitzt am Tisch. Er schmiert eilig Brote, belegt sie, nicht gerade sparsam, doch akkurat mit Wurstscheiben. Georg macht eine abwehrende Geste zu Alfred (off), konzentriert sich ganz auf seine Stullen, die er mit geübtem Griff in eine Plastiktüte wickelt. Dann erhebt er sich und verstaut schnell und sorgfältig Aufschnitt, Besteck und Tasse in einem Regal. Die Kamera schwenkt mit, der Block erfaßt den Raum: Pin-up-girls an einer Schranktür, die bunt bedruckte Wachstumdecke auf dem Tisch, ein Kofferradio gehobener Preislage steht neben dem billigen Aschenbecher mit Reklameaufdruck.

2.2. Halbtotale

Alfred sitzt auf seinem Bett, einem Etagenbett. Eingeengt muß er sich unter dem Gestell des oberen Bettes ducken. Während er verschlafen das Unterhemd aus dem Oberhemd zieht und es sich überstreift, setzt der Kommentar ein.

KOMMENTAR: Ein Arbeiter, der seine Arbeit nicht tut, Schlägereien anzettelt, Kollegen beschimpft, gegen Vorgesetzte hetzt, ein solcher Arbeiter bekommt seinen Lohn, kriegt das Maul gestopft, fällt auf die Schnauze, wird erledigt.

Dieser Film zeigt, wie solches geschieht, und warum es uns alltäglich erscheint.

Nach den ersten Worten des Kommentars erscheinen Stehkader:

- Arbeiter stehen in einer Fabrikhalle beisammen.
- Alfred ist an einer Schlägerei beteiligt.
- Alfred und ein anderer Arbeiter in einer Fabrikhalle. Sie streiten miteinander.
- Alfred und ein anderer Arbeiter in einer Fabrikhalle. Sie sind über ein Blatt Papier gebeugt.
- Alfred steckt seine Karte in die Stechuhr.

2.3. Halbtotale (Forts.)

Alfred streift sich sein Unterhemd über, döst schlafbenommen vor sich hin.

KOMMENTAR: Arbeiter, die gegen erhöhte Mieten kämpfen und unterliegen und daraus lernen; die sich gegen den Verlust des Arbeitsplatzes empören und erfolglos bleiben und daraus Schlüsse ziehen; die schließlich den Streik organisieren und ihre Kraft erkennen und ihre Lage zu ändern beginnen;

solche Arbeiter zeigt dieser Film, und er stellt die Frage, warum sie uns nicht alltäglich erscheinen.

Nach den ersten Worten des Kommentars erscheinen Stehkader:

- Ein Mann sitzt selbstbewußt hinter seinem Schreibtisch.
- Zwei junge Männer stehen vor ihm.
- Eine große Ansammlung von Arbeitern vor einer Fabrikhalle. Die Männer blicken drei Arbeitern hinterher, die fortgehen.
- Alfred redet heftig auf mehrere Arbeiter ein.

Zerbrückelte Zufriedenheit

Christian Ziewers TV-Film "Liebe Mutter, mir geht es gut"
Von Daghild Knop

Das Fernsehen, obwohl mit 150 000 DM als Koproduzent beteiligt, fand ihn nicht 'massenwirksam' und verschob vorerst den Sendetermin; für das Drehbuch (Wiese/Ziewer) gab es vom Kuratorium Junger deutscher Film eine Prämie von 200 000 DM, das machte die Produktion unabhängig von irgendwelchen Auftraggebern. Es entstand ein Film, der der Diskussion über die Chancen und Möglichkeiten des Politfilms neues, wichtiges Material liefert. Die Zufriedenheit, die im Titel anklingt, wird im Film beharrlich zerbröckelt.

(...)

Der scheiternde Streik als Sujet für ein politisches Lehrmodell war, so erklärt er, auch historisch bedingt, "damals gab es keine großen Streiks"; doch Ziewer will darüber hinaus gerade durch die exakt recherchierte Diagnose des Scheiterns indirekt auf Alternativen hinweisen. Deshalb verzichtet er auf allwissende Politpatronen, auf jeden Hauch von Utopie, auf die filmische Realisierung dessen, was die Realität bisher versagte. In seinen Arbeitern brodeln kein Klassenkampf. Sie scheitern aus ganz konkreten Gründen. Daß der Zuschauer die erkennt und daraus Rückschlüsse auf seine Praxis zieht, ist nicht nur die Hoffnung Ziewers, sondern sein politisch-ästhetisches Konzept. Wie der Zuschauer aus dem Fehlverhalten von Brechts "Mutter" lernt, so soll er aus dem Fehlverhalten der im Film agierenden Arbeiter lernen.

Damit liefert Ziewer das Gegenmodell zu Martin Karmitz' Film "Coup pour coup", der eine geglückte Fabrikbesetzung zum Inhalt hat (auf dem 'Forum' wird er ebenfalls zu sehen sein). Wie der französische Regisseur Karmitz hat sich auch Ziewer gegen die Dokumentar-Methode, für den Spielfilm entschlossen, denn "der Dokumentarfilm kann nur Erscheinungen, nicht den Prozeßcharakter der Realität, ihre Veränderbarkeit zeigen". Doch der Verzicht auf Dokumentarisches bedeutet nicht den auf Authentisches: Das Drehbuch wurde nach Berichten von Arbeitern geschrieben, denen die fertigen Drehbuchpassagen jeweils in verteilten Rollen vorgelesen wurden, so daß sie auch Korrekturen einbringen konnten. Als Darsteller holte sich Ziewer weitgehend Laien, nur die Hauptgestalt sowie die Unternehmerrollen besetzte er mit Schauspielern.

Das Ganze brachte Ziewer in eine Form, die kinoästhetisch zunächst konventionell wirkt, denn sie knüpft bewußt an die Sehgewohnheiten eines breiten Fernsehpublikums an. Doch die Handlung wird nach Brechtschem Vorbild permanent von Kommentaren, Titeln, Kapiteln und Interviews durchbrochen. (...)

Der Tagesspiegel, Berlin, 21. Mai 1972

Zur Person

Christian Ziewer, Jahrgang 1941 - zu spät geboren, um die entscheidenden 'Deutschen Jahre' beobachten, zu früh, um von ihnen nichts bemerken zu können.

Das *Humanistische Gymnasium* beantwortet erste Fragen an die Gesellschaft so, wie es die Tradition des Bürgertums vorschreibt: alte Sprachen, Männer machen Geschichte, Religion und klassische Philosophie.

Studium der Elektrotechnik - drei Jahre Einübung in naturwissenschaftliches Denken. Dann Abbruch des Ingenieurstudiums, stattdessen Studium der Sozialgeschichte und Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts.

Literatur- und Theaterarbeit - theoretisch und praktisch - unter dem Gesichtspunkt, in formalen Strukturen die Vermittlung von Politik und Ideologie zu entdecken. Regieassistent an verschiedenen Theatern und bei Spielfilmproduktionen.

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin - Beschäftigung mit formalen und didaktischen Mitteln, welche die Fixierung des Films an traditionelle Dramaturgien lösen. Regieschüler bei Egon Monk. Arbeit mit Peter Lilienthal und Franz Peter Wirth.

Tätigkeit in verschiedenen westberliner Großbetrieben - Gewerkschaftsmitglied. Betriebliche und gewerkschaftliche Praxis machen deutlich, daß in der Arbeiterbewegung eine entscheidende Kraft gesellschaftlichen Fortschritts zu sehen ist. Für die Filmarbeit stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln es gelingen kann, das Leben der Lohn- und Gehaltsabhängigen deutlich erkennbar und als veränderlich begreifbar zu machen.

Filmografie

- 1967 *Karl Moll, Jahrgang 30*
erster Kurzfilm - produziert mit einer Drehbuchprämie des Senats von Berlin.
Dieser Film schildert den Feierabend eines Schalterbeamten bei der Post und zeigt die Einwirkungen beruflicher Erfahrungen auf sein Privatleben. (Oberhausen 1968)
- 1968 *Einsamkeit in der Großstadt*
(gemeinsam mit Klaus Wiese)
In dieser Fernsehdokumentation wird der Zusammenhang von sozialen Lebensbedingungen und individuellen Kommunikationsschwierigkeiten dargestellt.
- 1970 *Nun kann ich endlich glücklich und zufrieden leben*
(gemeinsam mit Klaus Wiese und Max D. Willutzki)
Ein im Auftrag des Instituts für Film und Bild in Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule Berlin gedrehter Film, der einen Konflikt zwischen Arbeitern und mittelständischen Eltern analysiert.
- 1970 *Kinogramm I*
(gemeinsam mit Max D. Willutzki)
Eine Wochenschau zu aktuellen Ereignissen im Märkischen Viertel in Berlin. Öffentliche Vorführungen und Diskussionen im Einkaufszentrum dieser Trabantenstadt.
- 1970 *Kinogramm II: Mietersolidarität*
(gemeinsam mit Max D. Willutzki)
Dokumentation einer Bürgerinitiative, die verhindert, daß eine kinderreiche Familie exmittiert wird.
- 1971 **LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT**
Drehbuchprämie des Kuratoriums Junger Deutscher Film. Dieser Spielfilm wurde unter Beteiligung des Westdeutschen Rundfunks Köln produziert.
Prädikat: Besonders wertvoll