SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER

Land	Bundesrepublik Deutschland 1974
Produktion	Basis-Film Verleih GmbH, Berlin
Gesamtleitung	Regina Otto-Gundelach
Regie	Christian Ziewer
Buch	Klaus Wiese und Christian Ziewer
Kamera	Kurt Weber
Ton	Hayo von Zündt
Schnitt	Stefanie Wilke
Musik und Liedtexte	Lokomotive Kreuzberg
Darsteller	
Hannes	Claus Eberth
Ed	Wolfgang Liere
	Hans-Peter Fischer, Gerhard Konzack, Wiegand Krätzmann, Kurt Michler, Michael Pagels, Horst Pinnow, Helmut Schinke, Heinz Giese, Klaus Stieringer, F.W. Bauschulte, Horst Lange, Hans Rickmann, Claus Jurichs, Manfred Meurer, Karin Siefart, Nikolaus Dutsch, Wolfgang Wagner, Heike Lange, Udo Langen, Barbara Morawiecz, Horst Kammrad, Evelyn Koyro, Dieter Riedel, Hajo Grains u.v.a.
	sowie 400 Arbeiter
Uraufführung	24. Juni 1974, Internationales Forum des jungen Films, Berlin
Format	16 mm Farbfilm, Lichtton
Länge	108 Minuten

Inhalt

Der Film erzählt von zwei Arbeitern einer Akkordkolonne: dem jungen Akkordarbeiter Ed und dem Vertrauensmann Hannes. Er erzählt auch von einem großen Industriebetrieb und seiner Belegschaft. Damit hilft er, einige Ereignisse zu erklären, die im September 1969, während der Tarifkämpfe 1971/72 und in den großen Auseinandersetzungen um Teuerungszulagen 1973 stattgefunden haben.

Der erste Teil zeigt, wie die Arbeiter einer Akkordkolonne neben individuellem Verhalten und Denken auch gemeinsames Handeln entwickeln. Die erfolgreiche Auseinandersetzung um eine Leistungszulage stärkt ihren Zusammenhalt und ihr Selbstbewußtsein.

Dann jedoch, als von der Direktion die Stillegung ihrer Abteilung beschlossen wird, zerbricht die Solidarität der Männer. Aus Angst um den Arbeitsplatz nehmen sie eine Lohnkürzung hin, ohne Gegenmaßnahmen zu ergreifen. Hannes' Aufforderung, sich gemeinsam zur Wehr zu setzen, bleibt vergeblich.

Das Privatleben von Ed und Hannes bleibt von den Ereignissen im Betrieb nicht unberührt. Es bringt zusätzliche Enttäuschungen mit sich.

Erst als die Arbeiter von neuen Aufträgen erfahren, können sie, ihre Stärke erkennend, eine weitere Verschlechterung ihrer Lage verhindern. Dabei verändern sich die Beziehungen der Kolonnenmitglieder zueinander. Ed und Hannes erfahren, wieviel Anstrengung nötig ist, um solidarisches Handeln zu entwickeln.

1. Lied NEUE ZEITEN

Wenn wir von neuen Zeiten reden,
darf man uns nicht mißverstehn,
weil wir da nämlich Zweifel haben
und uns leicht im Ton vergehn.

Neue Zeiten – schnelle Zeiten.
Keine Illusion!
Neue Zeiten – schnelle Zeiten:
verschärfter Akkord,
mehr Arbeit für weniger Lohn.

Wenn wir von neuen Zeiten reden,
darf man uns nicht mißverstehn,
weil wir da nämlich Zweifel haben,
ob sie wohl vorwärts gehn.

Neue Zeiten – gute Zeiten.
Wir fragen: Gut? – Für wen?

Oskar Negt: SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER

Die gesellschaftliche Situation und der durch sie bedingte Lebenszusammenhang der im Produktionsprozeß stehenden Industriearbeiter ist heute durch eine Vielzahl von Konflikten, ambivalenten Bedürfnissen, widersprüchlichen Einstellungen und Bewußtseinsformen geprägt, deren Zusammenhang mit der ökonomischen Existenzbasis, dem Lohnarbeitsverhältnis, nur durch eine Reihe von Vermittlungsschritten erkennbar wird. Eine einfache Beschreibung der objektiven ökonomischen Existenzbedingungen (Lohnhöhe, Arbeitsintensivität, Wohnverhältnisse, usw.) reicht daher ebenso wenig zur adäquaten Erfassung der Gesamtsituation des Arbeiters aus wie die Darstellung entfremdeter, von der Klassenlage illusionär abgespaltener Bewußtseinsformen, wie sie zum Teil im Freizeitverhalten zum Ausdruck kommen. Der Lebenszusammenhang der modernen Industriearbeiter konstituiert sich gerade im Schnittpunkt von subjektiven und objektiven Momenten; ihr Alltag setzt sich aus Produktions- und Reproduktionszeit zusammen.

Ein charakteristisches Merkmal der Filme von Ziewer und Wiese besteht darin, diese Vermittlungen im Alltag der Industriearbeiter konkret und präzise zu beschreiben.

An keiner Stelle des Films begnügen sich die Autoren mit Momentaufnahmen oder Zustandsbeschreibungen; jede Entwicklungsstufe des dargestellten Geschehens ist vielmehr durch widersprüchliche Prozesse gekennzeichnet, die alternative Verhaltensmöglichkeiten *innerhalb* einer praktischen, das heißt von Zufällen durchsetzten 'Logik der Situation' offen lassen. Der Film setzt ein mit der Entfaltung der inneren Dynamik der sozialen und persönlichen Be-

ziehungen einer Akkordkolonne, die sich, trotz informeller, teilweise auch außerhalb der Arbeit fortbestehender Kommunikationszusammenhänge, auf der Basis eines materiellen Interesses strukturieren: für ihre Arbeitsleistung angemessen bezahlt zu werden.

Der Sachverhalt, der die Auseinandersetzungen in der Gruppe motiviert, ist relativ einfach: Nachdem Udo, ein Mitglied der Kolonne, ausgefallen ist, ein Ersatzmann offenbar nicht gewünscht wird, geht es den übrigen um eine Lohnerhöhung, oder genauer gesagt: um die Frage, ob das Angebot der Betriebsleitung, eine Prämie über 20 Pfennig, angenommen oder mehr verlangt wird. Aber dieser einfache Sachverhalt erzeugt eine sehr komplizierte Dynamik innerhalb der Gruppe. Kennzeichnend für diese Dynamik und gleichzeitig ein Leitmotiv des ganzen Films ist die Tatsache, daß kollektive Solidarität in der Durchsetzung der Interessen durch die immer wieder aufbrechende Konkurrenz und Uneinigkeit zwischen den Arbeitern (die ganz verschiedene Gründe haben können: Privatisierung der Interessen, Kampf um Arbeitsplätze, resignatives Abfinden mit der gegebenen Situation, diffuse Existenzängste, usw.) gefährdet wird. Wiese und Ziewer vermeiden es, typische, im Prozeß unverändert bleibende Charaktere von Arbeitern vorzustellen. Die politische Identität auch des klassenbewußten Arbeiters durchdringt nicht alle seine Fähigkeiten und Eigenschaften in gleicher Weise - vertritt er z.B. im Betrieb das Prinzip demokratischer Selbstregulierung, so kann er (wie im Film Hannes, der zu seiner Tochter sagt: "Ich werd' Dich schon noch dazu kriegen, daß Du was lernst. Und wenn ich Dich zu Hause einschließe") außerhalb des Betriebes durchaus patriarchalische und autoritäre Verhaltensweisen, als die einzig richtigen ansehen. Aber auch hier gibt es keine unveränderlichen Verhältnisse: innerhalb praktischer Auseinandersetzungen können private Einstellungen zu kollektiven und kollektive, die nicht in die Gesamtperson eindringen, zu privaten Einstellungen werden.

Dieser widersprüchliche Zusammenhang zwischen kollektiver Solidarität, individuellen Interessen und dem Entwicklungsstand einzelner Eigenschaften des Arbeiters läßt sich an einem prägnanten Beispiel des Films verdeutlichen. Nachdem die Arbeiter der Akkordkolonne, gegen den Widerstand einzelner Mitglieder, die mit dem zufrieden gewesen wären, was ihnen die Betriebsleitung angeboten hatte, eine Prämie von 35 Pfennig durchgesetzt hatten, treffen sie im Vollgefühl ihres Erfolges und ihrer besonderen Militanz beim Ausstand der Gesamtbelegschaft in einer Kneipe ihren alten Arbeitskollegen Udo. Ihm wird das Geständnis abgerungen, daß er und seine Kollegen an dem wilden Streik nicht teilgenommen haben. Gerade die, die zu Beginn am wenigsten Solidarität und Kampfbereitschaft gezeigt haben, brüsten sich vor ihm mit ihrem politschen Bewußtsein. Dabei besteht kein Zweifel, daß auch sie sich im Verlauf kollektiver Praxis verändert haben; aber ihre Veränderung ist noch abstrakt, isoliert, auf Teile ihres Bewußtseins und ihres Verhaltens beschränkt.

Am Ende des Films steht daher, nachdem die Akkordkolonne durch eine erfolgreiche eigene Vertretung ihrer Interessen und durch einen wilden Streik gegangen ist, eine Selbstkritik des durch diese Aktionen gewonnenen Bewußtseins, das zu abstrakter Radikalität wird, weil es sich in unsolidarischer Weise von anderen Arbeitern abgrenzt. Hannes, der aktive Gewerkschaftler, weiß, daß das Herausschlagen einer Prämie und der Kampf um die Sicherung des Arbeitsplatzes noch nicht aus unpolitischen, in privatistischen Verhaltensformen befangenen Kollegen klassenbewußte und politisch aktive Kollegen machen. Die Kritik, die Hannes am Schluß des Films gegenüber seinen demonstrativ selbstbewußten Kollegen übt, ist gleichzeitig die Kritik von Wiese und Ziewer an der formalen abstrakten Politisierung, hier nicht so sehr am Verhältnis zwischen Studenten und Arbeitern dargestellt, als vielmehr als ein Problem innerhalb der Arbeiterschaft selber.

Steht am Anfang die Akkordkolonne im Zentrum des Geschehens, damit unmittelbare Lohninteressen, die in diesem Falle noch durch Verhandlungen durchgesetzt werden können, so sind durch die befürchtete Stillegung und Auslagerung von Teilen des Werkes die Arbeitsplätze insgesamt gefährdet; das Ganze gewinnt eine andere Dimension. Unter der Hand verwandelt sich der Erfolg, auf den die Akkordkolonne so stolz ist, unter dem Druck allgemeiner ökonomischer Bedingungen fast in eine Privatsache einiger Arbeiter, die sich vom Gesamtgeschehen des Betriebes abgelöst hat. Im Verlaufe des Films wird daher, obwohl die handelnden Personen nach wie vor im Zentrum stehen, das Geschehen in der Akkordkolonne immer mehr zum Nebenschauplatz; sie ist damit konfrontiert, daß sie während der spontanen Arbeitsniederlegung weder an der Spitze der Bewegung stand, noch die ökonomischen Voraussetzungen dieser Bewegung erkannt hat.

So kann man allgemein sagen, daß innerhalb des betrieblichen Zusammenhangs der Film den Weg vom Abstrakten, Isolierten zum Konkreten, Ganzen beschreitet; die im Betrieb aufgezeigten Herrschaftsverhältnisse wie die technischen Vorgänge der Produktion erweisen sich als gesellschaftliche Verhältnisse, die über den einzelnen Betrieb hinausgehen. Das gilt nicht nur für die ökonomische Verflichtung des Einzelbetriebes mit dem Konzernganzen sondern auch für die Lebensverhältnisse des Arbeiters. Das Bemerkenswerte an diesem Film besteht nun darin, daß im Verhältnis des Betriebes zur Freizeit und zu den Lebensbereichen, wo keine konkreten Erfahrungen der Arbeiter gemacht werden, der umgekehrte Weg beschritten wird: der Weg vom Konkreten zum Abstrakten. Die Autoren gehen mit Recht davon aus, daß sich im Erfahrungszusammenhang des Arbeitsplatzes wesentliche Elemente des sprachlichen Ausdrucks, der präzisen Vorstellungen, der gesamtgesellschaftlichen Interpretationen bilden, die auch vom Einzelnen durch eigene Konflikterfahrungen kontrollierbar sind, während in den sogenannten Reproduktionsbereichen Arbeiter häufig auf die Sprachformeln anderer gesellschaftlicher Schichten und Klassen zurückgreifen, Erfahrungen anderer übernehmen. Die Folge ist eine 'Ökonomie der Armut', die sich sowohl ökonomisch wie im sprachlichen Vorstellungshorizont ausdrückt.

An zwei Beispielen läßt sich dieser Zusammenhang erörtern: Das eine Beispiel bezieht sich auf die kurze Szene in der Schule. Hannes besucht die Lehrerin seiner Tochter, im Grunde bereits in der festen Überzeugung, daß ihre schlechten Leistungen allein auf ihr Versagen zurückzuführen sind. Der Dialog mit der Lehrerin ist einseitig; Hannes stimmt allen ihren Argumenten zu. Der sonst, in seinem eigenen Erfahrungszusammenhang des Betriebes, so differenziert Argumentierende, demonstriert totale Ohnmacht, wo seine eigenen Erfahrungen nicht hinreichen. Ihm kommt nicht einmal der Gedanke, daß das Schulsystem daran Schuld haben könnte, daß nicht nur seine Tochter, sondern sehr viele Kinder aus der Arbeiterschaft, die höhere Schulen besuchen, Nachhilfeunterricht bekommen müssen. Die Autoren haben bewußt darauf verzichtet, diesen Dialog über schulische Leistungen zu einem differenzierten Gespräch auszuweiten; gerade das Fragmentarische, Formelhafte dieses Gesprächs drückt die reale Situation des proletarischen Lebenszusammenhangs aus, der aus ziemlich heterogenen Erfahrungsbereichen zusammengesetzt ist.

Das andere Beispiel entstammt der 41. Szene: 'Renngelände'. Ed und Jürgen, die ihr ganzes Freizeitverhalten auf das Rallye-Fahren spezialisiert haben, scheitern an dem Fehlen von Bremsbelegen. Sie haben sich eine Freizeitwelt mit großen Ansprüchen aufgebaut, den Traumphantasien der großen weiten Welt nachgebildet; es ist nicht so sehr, daß bei einer Wettfahrt Ed. vergessen hat, Bremsbelege für 26,– DM zu kaufen, die sie zur Aufgabe ihres aufwendigen Freizeitverhaltens veranlassen. Sie sehen vielmehr den Widerspruch zwischen denjenigen, die mit einem BMW oder Porsche fahren und ihren eigenen Anstrengungen, ein einfaches Verkehrsauto immer wieder für die Rennbahn zu präparieren. Als sie traurig neben ihrem Auto sitzen und ein schwerer BMW vorbeifährt, erklärt Jürgen: "Dem kann das nicht passieren. Der hat seinen eigenen Service. Die schmeißen ihm neue Belege rauf und die Sache ist geritzt." Etwas später fügt er hinzu: "Ist vielleicht ganz gut, daß wir hier verrecken. Dann fällt mir der Abschied von dem ganzen Rummel nicht so schwer ..." Auch hier ist, ohne großen Aufwand, fast asketisch in der Szenerie und im Sprachgebrauch, die Zerbrechlichkeit eines dem Lebenszusammenhang der Arbeiter aufgesetzten

Freizeitverhaltens dokumentiert; es ist derart in sich gebrochen, daß ein geringer Anlaß (wie das Fehlen der Bremsbelege) ausreicht, vor der ganzen Sache zu resignieren und sie schließlich aufzugeben. Im übrigen zeigt sich in diesem Beispiel ebenso wie in dem Beispiel des Schulgesprächs, daß der Arbeiter, der sich auf individuelle Konkurrenz einläßt, immer der Betrogene ist.

Christian Ziewer:
Noch einmal über den Nutzen von Filmen

Vorbemerkung

"Nützliche Filme sind solche, die uns zeigen, w i e Lebensbedingungen geändert werden können. Nämlich ... indem aus der Bewegung der Realität Bewußtsein von dieser Realität entwickelt wird und ... neue Handlungen eingeleitet werden." So schrieben wir zu unserem ersten Film *Liebe Mutter, mir geht es gut.* Diese Feststellung soll jetzt ergänzt werden durch eine Antwort auf die Frage: Wie kann beim Zuschauer eine Haltung erzeugt werden, die ihn veranlaßt, 'Bewußtsein von dieser Realität' zu entwikkeln? Wir meinen nämlich, daß das Anschauen von Filmen nicht automatisch auch ein Bedürfnis weckt, sie auf die eigene Existenz zu beziehen und irgendwelche 'neuen Handlungen' einzuleiten. Bestimmte Prinzipien, nach denen Filme gebaut sind, bewegen die Gedanken anders als andere Prinzipien. Deshalb soll im folgenden an einigen Beispielen aus dem Film SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER erläutert werden, mit welchen Methoden unserer Auffassung nach 'Bewußtsein entwickelt' und eine Verbindung von Film und gesellschaftlichem Sein geschaffen werden kann.

Formale Strukturen sind nur bedingt als Ergebnis bisheriger Erfahrungen der Auseinandersetzung mit einem konkreten Stoff vorausgesetzt. Größtenteils sind sie nicht bewußt vorgeplant, sondern ergeben sich erst - weitgehend spontan und dementsprechend naiv - bei der unmittelbaren Realisierung. Es sei aber gestattet, diese Mittel im Nachhinein herauszufiltern und sich zu erklären, damit sie so als 'Angeeignetes' für künftige Filmarbeiten zur Verfügung stehen. Zudem lassen sich Berührungspunkte zu anderen Filmen der sogenannten 'Berliner Schule' herstellen. *Die Wollands, Lohn und Liebe, Wer braucht wen?* , *Der lange Jammer* und *Liebe Mutter* ... haben wichtige Impulse ausgelöst. Wenn sich die Macher solcher Filme nicht über deren innere Gesetzmäßigkeiten Klarheit verschaffen, werden sie Gefahr laufen, durch unreflektierte Sehnsucht nach 'Unterhaltung', 'spannender Handlung' und 'runden Charakteren' in den Sog abgegriffener ästhetischer Standards mit ihren entsprechenden Wirkungen zu geraten.

I. Der Film führt kein 'Charakter'-Drama vor

Ursprünglich war für den Film SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER eine Einleitungsszene vorgesehen, in der ein bestimmtes Verhalten des Ed Malchow gegenüber seinen Kollegen gezeigt wurde.

Ed stand im Mittelpunkt der Szene, die anderen Figuren dienten dazu, ihn zu erklären. Jetzt aber beginnt der Film mit einer k o l l e k t i v e n Aktion, der Zeitaufnahme. Somit wird der Zuschauer angehalten, nicht einen einzelnen Charakter zu erforschen, sondern das Verhalten einer Gruppe und deren innere Dynamik.

Die Struktur des gesamten Films verfolgt dasselbe Prinzip wie die Einzelszene: Hauptpersonen geraten aus dem Blickfeld, 'Neben'-Personen setzen Haupthandlungen fort. Der Film wird durch das Gefüge kollektiver Beziehungen und Aktionen konstituiert: Der Betriebsrat Diemel nimmt Aktivitäten auf, die der Vertrauensmann Hannes einleitete; Opa Emil verteilt Flugblätter; das Kolonnenmitglied Bertram sammelt Unterschriften (die Kamera zeigt hauptsächlich ihn, nicht den Initiator Hannes!). Solche Reihung der Ereignisse spiegelt die grundlegende Erfahrung der Arbeiterbewegung wider, daß Geschichte nicht vom großen Einzelnen gemacht wird, sondern Ergebnis kollektiver Unternehmungen ist. Folglich muß der Autor davon Abstand nehmen, die Wahrheit über eine Gesellschaft im Portrait des Einzelhelden, in der Deutung seines Charakters zu suchen.

Wie wenig der Ablauf historischer Prozesse eine Charakterfrage ist, wird im Mittelteil des Films besonders deutlich: In der Folge bestimmter Kapitalbewegungen (angedrohte Stillegung) nimmt die Akkordkolonne eine Lohnkürzung hin. Hannes' Aktivitäten kommen zum Stillstand, vergeblich versucht er, die Kollegen gegen den Zwang der Ökonomie zu mobilisieren. Schließlich verstummt er - nicht, weil ihm die Argumente ausgehen, sondern weil er die Kraft der materiellen Repression erkennen muß, weil die Kampfbedingungen des Kollektivs sich so außerordentlich verschlechtert haben. Seine Kollegen erstarren in Resignation, sie flüchten in einen Schwall leerer Worte. Ed, der im Gegensatz zu früheren Situationen auf Hannes' Seite steht, erlebt die Wirkungslosigkeit moralischer Entrüstung.

Handlungen, die aus kollektivem Wirken resultieren, sind nicht geeignet, durchgängige Identifikationsfiguren hervorzubringen. Der Zuschauer kann sich nicht mehr in einzelne 'Helden' hineinversetzen, wenn seine Aufmerksamkeit vom Zusammenhang der vielen beansprucht wird. Die Anstrengung dieser vielen ist zur Lösung der Konflikte nötig, - wie soll da noch Identifikation mit einer Leitfigur ausreichen, gestellte Fragen zu beantworten?

Das herkömmliche Mittel der Identifikation wird also nicht durch einen Willensakt der Autoren in Frage gestellt, sondern die Gesetze der Realität selbst zerstören die alte 'Charakter'-Dramaturgie, jene, die aus dem 'typischen Menschen' unter 'typischen Umständen' das Allgemeine hervorkehren wollte. (Daß ein solcher Zwang der Geschichte besteht, Geschichten anders als mittels der allgegenwärtigen Charaktere, der beherrschenden Helden zu erzählen, mag zusätzlich ein Beispiel ganz anderer Herkunft belegen: Den Autoren des *Andrej Rubljow* erschien es nicht möglich, eine Epoche allein durch Enthüllung der Mittelpunktsfigur wiederzugeben. Deshalb traten über weite Strecken andere Personen in den Vordergrund und wurden zu Zeichen einer sich entwickelnden Realität.)

Das Vertrauen in den 'positiven Helden' wird aus noch einem anderen Grund erschüttert: Menschen sind nicht in eindeutigen, widerspruchsfreien Bildern realistisch zu beschreiben. Sie zerfallen in eine Vielzahl von gegenläufigen Bestrebungen und Haltungen, müssen aus dem, was mehrdeutig in ihnen vorhanden ist, die Zukunft hervorbringen:

Selbstbewußtsein und Qualifikation des Ed Malchow veranlassen ihn zu Handlungen (Durchführung der Reparatur), die einer Verbesserung der kollektiven Lage zuwiderlaufen. Er erhält vom Meister Zulagen (Kündigungsszene), die dazu dienen, ihn von den Kollegen abzuspalten. Unter anderen Bedingungen jedoch setzt er entsprechende Energien für die gemeinsame Sache ein: Er fordert - im eigenen Interesse - eine kollektive Aktion gegen die Lohnkürzung; er verweigert eine Reparatur, weil er streikenden Kollegen nicht in den Rücken fallen will. (Die Kamera bleibt jedoch nicht bewundernd auf ihn gerichtet, sondern zeigt Hannes, der diese Wirkung seiner 'Agitation' registriert.) Das ist nicht etwa ein charakterlich gewandelter Ed Malchow, nicht gewaltige Seelenaufschwünge haben stattgefunden, sondern es werden bisher unterschlagene, aber vorhandene Möglichkeiten genutzt.

Oder zum Schluß, wenn Ed den Kollegen Udo zur Rechenschaft zieht: Die Forderung der Arbeiter nach Solidarität ist unbedingt, ihre Kehrseite ist die Aggression gegen den Nicht-Solidarischen, eine Aggression, die spaltend behindert, was sie bezweckt: das gemeinsame Handeln.

Diese Beispiele sollen erläutern, wie wichtig die Darstellung widersprüchlicher Menschen ist. Der Zuschauer muß erkennen können, daß Änderung seiner Lebensbedingungen nicht eine Negierung alles Gegenwärtigen voraussetzt, sondern das Vorhandene überprüfend, bisher nicht geforderte Qualitäten entwickelnd, kann er optimistisch den Blick auf die Zukunft richten.

II. Der Film führt kein 'Drama' vor

Die Konsequenzen, die für die handelnden Personen gezogen wur-

den, finden in der Struktur der Handlung selbst ihre Entsprechung: Aufgebrochen, in Kapitel eingeteilt, durch Titel getrennt, die das jeweils folgende abrupt anzeigen, in Privat- und Arbeitssphäre zerrissen, - mit einer solchen Struktur läßt sich nicht mehr die bekannte 'Einheit der Handlung' realisieren. Daß der Film eher einer Chronik entspricht als einem Drama, in dem sich die Szenen auseinander entwickeln und ineinander verschränken, ist die Voraussetzung dafür, daß in ihm die komplexe Realität wiedergefunden werden kann. Der Zuschauer muß in Sprüngen denken und verschiedene, weitläufige Ebenen koppeln. Das jedoch wird ihm von der gradlinigen und geschlossenen Form der klassischen Dramaturgie verwehrt. "Was mich bei meinem Stücke besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht so, wie ich es wünsche, in wenige große Massen ordnen will, und daß ich es, in Hinsicht auf Ort und Zeit, in zu viele Teile zerstückeln muß, welches ... immer der Tragödie widerstrebend ist." So beklagte Schiller die Unmöglichkeit, der aristotelischen Forderung nach Zentralisation der Fabel nachzukommen, wollte er einen 'vielstoffigen' historischen Inhalt darstellen. Die Selbständigkeit der einzelnen Teile, ihre Ausdehnung in Raum und Zeit, widersprach dem klassischen Drama, war Charakteristikum des Epischen.

Wenn aber selbst die Klassiker unter bestimmten Anforderungen nicht mehr der klassischen Form Genüge tun konnten, um wieviel mehr verbietet es sich dem heutigen Autor, seine Wirklichkeit noch nach solchem Schema zu beschreiben. Unsere Realität entschlüsselt sich nicht in wenigen großen Augenblicken, sondern erfordert den schweifenden Blick, der Scheinbar-Unzusammenhängendes zusammenbringt.

Der Glaube an die Überzeugungskraft vorgeführter Katastrophen (Gavras' *Z*), an die Moralisierung durch große Eklats, entspringt der Hoffnung auf das 'Lernen durch Erschütterung'. Die Arbeiterbewegung dagegen lernte stets aus der Untersuchung ihrer Kämpfe und aus deren Organisierung. Das erforderte kritische Haltung gegenüber den Lebensbedingungen.

Also ist auch die 'verfremdende' Distanz, die sich aus der Komposition unseres Films ergibt, nicht ein Ergebnis von willkürlicher Setzung ästhetischer Prinzipien, sondern resultiert aus den Methoden, nach denen sich unsere Zuschauer ihre Wirklichkeit aneignen. Wenn die Verhandlung zwischen Direktion und Betriebsrat unvermittelt in das Geschehen am Arbeitsplatz einmontiert ist, so ergeht an die Zuschauer die Aufforderung, die Komplexe aufeinander zu beziehen.

(Eisenstein wußte viel von der Möglichkeit solcher Parallelmontage, den Zuschauer zu aktivieren. Das zeigt seine Auseinandersetzung mit Griffith' Montagetechnik.)

Und die Konfrontation zwischen dem Betriebsrat Diemel und Direktor Schröder gibt eher Stellungnahmen zu unterschiedlichen Interessen wieder, als daß sie eine dynamische Handlung verkörpert. (Zum Vergleich die Statements in *Liebe Mutter ....*) Der Zuschauer wird also nicht angehalten, auf einen Zug aufzuspringen, von dem, einmal abgefahren, er nicht mehr herunterkommt. Sondern der Film will ihn dazu bewegen, die Konflikte aus dem Abstand zu betrachten und die Beziehungen der Menschen zu überprüfen.

Jedoch der Erzählfluß wird nicht nur an den Nahtstellen zwischen einzelnen Episoden, bei der Kommentierung durch Musik und Lieder oder durch den Aufeinanderprall einzelner Szenen unterbrochen. Auch innerhalb der Szenen und Einstellungen selbst stockt der Ablauf - weniger offenkundig, doch feststellbar. Auf die Szene der Lohnkürzung wurde schon hingewiesen. Kein Handeln scheint mehr möglich, die Szene erstarrt zum 'tableau', zum eingefrorenen Bild. Dieses Bild ist dem forschenden Blick des Zuschauers ausgesetzt. Es zieht nicht 'in seinen Bann', sondern fordert zum Kommentar heraus. Wie wenig der Zuschauer auf eigenes Denken verzichtet (etwa weil an dramatische Handlung gebunden), entnehmen wir beispielsweise der Tatsache, daß ein Arbeiterpublikum durch Gelächter die Worte zu kritisieren vermochte, mit denen der Vorarbeiter Heinz sich und die anderen zu betäuben versucht: "Wenn die uns jetzt den Lohn kürzen, dann werden wir sicher nicht stillgelegt." Die Zuschauer lachten, obgleich ihnen an dieser Stelle der Niedergang der Akkordkolonne vor Augen geführt wurde. Sie bemitleideten sich nicht selbst, weil sie sich nicht in die Situation hinein-versetzten, sondern bezogen eine klärende Position.

Auch das Schluß-tableau des Films mit der regungslosen Kolonne, zerrissen durch die Lücke, die Udo ließ, den sie nicht annehmen konnten, bewirkt nicht Resignation, weil es den Widerspruch in sich enthält, das 'Es-wird-vorwärts-gehen' des Zuschauers.

Woher rührt nun beim Publikum die Motivation, die Mühsal auf sich zu nehmen, welche eine mehrsträngige, von Reflexionen unterbrochene epische Erzählweise mit sich bringt? Wir glauben, es ist die Freude am operativen Charakter des Films, die zur Auseinandersetzung anregt. Der Film führt Situationen vor, die gedeutet, kommentiert, aus eigener Erfahrung komplettiert werden müssen. Sich am Film reibend, sich an ihm abarbeitend, verschafft sich der Zuschauer Überblick. Diese Arbeit aber ist ihm nicht entfremdet, unterscheidet sich grundsätzlich von den anderen Mühen seiner Existenz. Im Anschauen und gedanklichen Auflösen verwickelter Situationen erlebt er das Vergnügen, Geschichte machen zu können - s e i n e Geschichte.

III. Der Film baut keine 'Spannung' auf

Der Zuschauer hat durch den Vertrauensmann Hannes erfahren, daß die Reparaturarbeiter in den Streik getreten sind.

Dann wird in der Verhandlung zwischen Direktion und Betriebsrat mitgeteilt, daß 400 Arbeiter sich zu einer Demonstration durchs Werk formiert haben. Erst nachdem er diese Informationen erhalten hat, wird der Zuschauer zum Beobachter des Arbeitskampfes.

Wir sehen an diesem dramaturgischen Aufbau der Handlung, daß das Interesse des Publikums nicht auf den plötzlichen Umschlag des Zögerns der Belegschaft in die breite Streikbewegung gelenkt wird. Stattdessen wird erst die Akkordkolonne in ihrer Handlungsunfähigkeit gezeigt, (nur Ed's Verweigerung der Reparatur ist eine Solidaritätsbekundung gegenüber den bereits streikenden Handwerkern - sie erfolgt aber individuell und bleibt dementsprechend folgenlos) dann das Verhalten der Verhandlungspartner. Also gerade diejenigen Tatsachen, die im Zuschauer eine emotionale Bewegung auslösen könnten, die bis zur Peripetie und dem Höhepunkt 'spannend' zugespitzt werden könnten, erscheinen nur in Form von Mitteilungen. Da auch die Verhandlung nicht systematisch auf einen Höhepunkt hin getrieben wird, löst die Nachricht von der Demonstration nicht jene Erregung im Zuschauer aus, die Eisenstein als das Ziel einer 'pathetischen Komposition' bezeichnete. Die Methode, nach der das Sujet entfaltet wird, verstößt offensichtlich gegen das Gesetz des Aristoteles: "Außerdem sind jene Elemente, mit denen die Tragödie vorzugsweise die Seelen ergreift, ... die Peripetien." Wir haben im vorhergehenden dargelegt, warum es nicht unser Ziel ist, 'die Seelen zu ergreifen'. 'Mitleid und Furcht' sowie die 'Reinigung von eben derartigen Affekten' vermögen zwar, dem einfühlsamen Zuschauer ein erschütterndes Erlebnis zu verschaffen, doch sie sind keine hinreichende Basis, wenn es darauf ankommt, die Welt zu verändern. Daß eben dies aber vorrangiges Interesse unseres Publikums ist, läßt sich an dessen täglicher Konfrontation mit der Wirklichkeit ablesen.

Warum sucht das Publikum dennoch immer wieder das Kino der 'Spannung', der aufregenden Abenteuer auf?

Weil dieses Kino überschaubare Situationen verspricht, die sich vom unüberschaubaren Alltag so wohltuend unterscheiden. Weil es Ent-Spannung (das meint auch ganz physisch: das Ableiten von Spannungen) und Auflösung des Konfliktes bietet, wo die Realität nur ständige Häufung der Konflikte bereithält. Und selbst die Katastrophe wird masochistisch genossen, wenn damit das eigene Ohnmachtsgefühl rechtfertigt werden kann.

Die Begeisterung und die Trauer sind zwar groß, die Erkenntnis jedoch ist gering, - das sei jenen Kino-Spezialisten ins Stammbuch geschrieben, die hoffen, politische Stoffe mit alten Mitteln verkaufen zu können. Sie hätten womöglich den geschilderten Rallye-

Fahrten ein Ziel gesteckt, einen Kampf gegen Uhr oder Gegner inszeniert; oder sie hätten mit der vorwärtstreibenden Musik des letzten Drittels nicht nur die entstehenden Aktivitäten der Arbeiter als eine Perspektive interpretiert, sondern damit vor allem der Demonstration den nötigen drive gegeben.

Doch unserem Publikum nützen keine autoritären Filmformen, die es hindern, seine Gedanken schweifen zu lassen und eigene Erfahrungen zu mobilisieren, Filmformen, die es an die Fabel ketten.

Den Zuschauer nicht der üblichen 'Spannung' zu unterwerfen, bedeutet aber nicht, auch auf sein gespanntes Interesse zu verzichten. 'Wie kann die Wirklichkeit bewältigt werden? ' ist die grundlegende Frage, die sich die Menschen immer wieder stellen. Ihr wenden sie sich mit stets neuem Eifer zu. Diese Frage richtig zu stellen und Antworten zu provozieren, dazu dienen die Mittel unserer Filme.

Ein Beispiel: Als der Betriebsrat Diemel darangeht, die Arbeiter des Baggerbaus zu mobilisieren, weiß der Zuschauer nicht, w i e er es tun wird. Er kann sich weder mit dem Betriebsrat identifizieren, weil er dessen Vorgehensweise anfangs nicht kennt, noch mit dem jungen Arbeiter, den er nicht näher kennt. Er bleibt als Betrachter außerhalb des Geschehens und fragt sich: "Wie wird der (Diemel) das machen? " Hätten wir ihn vorab über Diemels 'Trick' informiert, würde ihm einerseits dessen Verhalten nicht mehr als bemerkenswert gelten, andrerseits würde er schadenfroh darauf warten, daß der Arbeiter 'weichgeklopft' wird. So aber stellt er Vermutungen an, überlegt sich Lösungen und prüft das schließlich vorgeführte Ergebnis. In diesem Sinne halten wir das Mittel der 'gespannten Erwartung' für geeignet, das Publikum zu eigener Produktivität zu ermuntern.

Schluß

Unsere Darlegungen sollten deutlich machen, daß wir die überkommenen Kompositionsprinzipien nicht nur aufgrund bestimmter Vorstellungen über gesellschaftliche Zusammenhänge abbauen wollen, sondern auch, weil uns an einer bestimmten Haltung des Zuschauers gelegen ist. Filme sind daran zu messen, wie geeignet sie sind, Zuschauerbewußtsein zu verändern und damit 'falsches' Bewußtsein zu mindern. Realistische Filme sind also nur dann durch den Begriff 'Nachahmung der Wirklichkeit' zu beschreiben, wenn in ihm gleichzeitig die Eigentätigkeit des Zuschauer-Subjekts einbegriffen ist. Ästhetische Mittel müssen in Beziehung zu den Denkprozessen gesehen werden, die sie auslösen, und sie beziehen ihre Kraft aus den Widersprüchen, die sie ausdrücken.

Ed Malchow steht, wenn er sich in seiner Freizeit verwirklichen will, unter einem Konsumdruck: Er muß Opfer für seine Rallyes bringen. Und andrerseits: Will er dieses Bedürfnis befriedigen, muß er dafür kämpfen, und zwar in bestimmten Phasen nicht g e g e n seine Verlobte, gegen seine Kollegen, sondern m i t ihnen. Das bezeichnet den Doppelcharakter der Realität und ihren explosiven Kern, der auf emanzipatorisches Handeln drängt. Dieser Kern bleibt dem Zuschauer nicht verborgen und gibt ihm das Selbstbewußtsein, das im Film SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER die Worte des Opa Emil zum Ausdruck bringen: "Es ist noch ein weiter Weg, bis die Arbeiter den Klassenkampf richtig führen. Aber man kann den Weg abkürzen."

Daghild Bartels
Was Arbeiter von einem Arbeiterfilm halten

Noch detaillierter und konkreter als in *Liebe Mutter, mir geht es gut* vertiefen sich Christian Ziewer und Klaus Wiese in dem Film SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER in Probleme der Arbeitswelt, in betriebsspezifische Auseinandersetzungen und Konflikte. Das jedenfalls beweisen Vorführungen, die Wiese und Ziewer schon vor der offiziellen Premiere in diversen Großbetrieben in der Bundesrepublik veranstalten. Denn wie schon *Liebe Mutter* entstanden auch die SCHNEEGLÖCKCHEN in intensiver Zusammenarbeit mit einzelnen Belegschaften: und wieder gehen die Autoren sofort mit dem fertigen Film zurück in die Betriebe, um dort zu fragen: Sind die Probleme richtig dargestellt? Nützt Euch der Film für eure politische Arbeit?

Die Kommentare fallen zwar anders aus, wenn die gesamte Belegschaft über den Film diskutiert oder wenn Betriebsräte und Vertrauensleute unter sich sind. Durchgängig ist aber die erste Reaktion: "Der Film hätte auch bei uns gedreht werden können, die gleichen Sachen stehen bei uns auch an", durchgängig auch die zweite: "Auch bei uns haben schon manchmal Schneeglöckchen geblüht, und die sind noch nicht verwelkt". Konkrete Streikerfahrung hatten also alle, sie werden zwar nicht immer so poetisch umschrieben, doch wie auf geheime Verabredung wird das Wort STREIK scheu gemieden: "Wir sind auch schon öfters auf den Hof marschiert, und wie im Film haben die Angestellten nur durch die Gardine zugesehen", erzählen stolz die einen; andere waren 'auch schon mal nach vorne gegangen', bei wieder anderen hatte es schon 'öfter geblitzt' - auf jeden Fall 'war das Spiel schon mal gelaufen'.

Die Erinnerung war noch taufrisch. In der Diskussion über den Film wiederbelebt, knüpfte sie aber je nach der aktuellen Konfliktlage im Betrieb an anderen Filmszenen an. Sie konzentrierte sich zwar immer spontan auf das Kernproblem des Films, das Zusammenspiel von Belegschaft, Vertrauensleutekörper und Betriebsrat, doch je nachdem wie dieses Zusammenspiel bei den eigenen Aktionen geklappt hatte, schätzte man Information und Lehre des Films anders ein.

In jenem Betrieb z.B., in dem die Belegschaft exakt ihre Probleme mit dem Betriebsrat abgefilmt sah, mußte der Betriebsratsvorsitzende wahre Kunststücke der innerbetrieblichen Integration bei der Interpretation des Films vollbringen. "Na ja Kollegen, so mag das ja leider noch in manchen Betrieben laufen, aber Gott sei Dank bei uns seit 10 Jahren nicht mehr." Bis sich einer erinnert: "Aber Helmut, denk doch mal an letztes Jahr! War das anders? " Als dann jemand kühn deutet, "Wenn ich den Film richtig verstehe, sagt er, daß ein Betriebsrat auch mal geschoben werden muß", doziert der Betriebsrat, heftig irritiert über die plötzliche Aktivität der Basis: "Ein Betriebsrat, der sich nur von der Masse leiten läßt, ist ein schwacher Betriebsrat". Einen anderen Kommentar läßt er immerhin gelten: "Ich finde in dem Film gut gezeigt, daß er sagt, wie gefährlich es ist, wenn die Arbeiter sich selbst zerfleischen; da hat immer die Stunde des Unternehmers geschlagen."

Völlig anders werden die Schwerpunkte in solchen Betrieben gesetzt, wo in dem Dreierverhältnis - Belegschaft, Vertrauensleute, Betriebsrat - die Basis den müden Faktor ausmacht. Da wünscht sich so mancher Betriebsrat die filmische Agitation forcierter und die Tendenz antikapitalistischer: "Man müßte in so einem Film natürlich klarmachen, daß solche Aktionen wie Streiks den Gang der Dinge nicht verhindern, höchstens verlangsamen können; daß man bei Entlassungen nur für eine bessere Situation der Kollegen kämpfen kann. Ihr müßtet deutlicher zeigen, daß, solange die heutige Gesetzgebung besteht, solange wir in diesem System leben, ein Streik kaum mehr erreichen kann".

Wie detailliert überhaupt der Film von den Betroffenen rezipiert wird, beweisen etwa Antworten auf Ziewers Fragen: "Welche Punkte werdet Ihr, wenn der Film im Fernsehen gelaufen ist, mit den Kollegen besonders diskutieren? Wo könnt Ihr mit Eurer politischen Arbeit einsetzen? "

"Erstens natürlich die Sache mit der Betriebsversammlung. Das werden wir auch den Kollegen klarmachen: Wenn Betriebsversammlungen so gut vorbereitet sind wie im Film, dann muß die Geschäftsleitung klein beigeben. Oder die Öffentlichkeitsarbeit mit den Flugblättern, da haben wir schon grosse Erfolge gehabt; das werden wir auch beibehalten. Denn wenn man mit Flugblättern arbeitet, kriegt die Geschäftsleitung kalte Füße."

Wiese und Ziewer lernen nicht nur aus solchen Diskussionen, sie sehen da auch ihr politisches und ästhetisches Konzept bestätigt.

Der Diskussionsverlauf beweist immer wieder, daß sie mit der angeschnittenen Problematik im Film genau ins Schwarze der aktuellen Tagespolitik innerhalb der Betriebe getroffen haben. Andererseits sehen sie auch ihre These bestätigt, daß filmische Lösungen nur akzeptiert werden, wenn die Voraussetzungen stimmen, d.h. mit den konkreten Erfahrungshintergründen der Arbeiter in den Betrieben übereinstimmen. Ideallösungen faszinieren zwar momentan, rauschen aber an den Gehirnen vorbei und setzen sich nicht fest. Wiese/Ziewer: "Ein Film über die Arbeitswelt hat deshalb so genau wie möglich an aktuellen Konflikten anzusetzen und die auf den größten gemeinsamen Nenner zu bringen." Und weil die Bezeichnung 'Arbeiterfilm' inzwischen eigentlich vage und zu verschwommen geworden ist, äußern sie sich über ihre Filmarbeit differenzierter, denn, so Ziewer/Wiese: "Ein Film ist noch nicht allein deshalb ein 'Arbeiterfilm', weil in ihm ein Arbeiter der Hauptheld ist. Wichtig ist zu zeigen, wie Arbeiter ihre gesellschaftliche Lage verändern können. Bürgerliche Filmer beschreiben die Gesellschaft so, daß deren Entwicklung nicht sichtbar wird. Uns dagegen zeichnet ein anderer Stand zur Geschichte aus. Nötig ist, daß der Filmemacher Geschichte als Geschichte der Klassenkämpfe erkennt. Einen Stillstand der Geschichte notiert er als momentanen, der jederzeit wieder in Bewegung übergehen kann. Bedingungen und Möglichkeiten dafür zeigt der Film."

Zur Person

Christian Ziewer, Jahrgang 1941. Humanistisches Gymnasium. Drei Jahre Studium der Elektrotechnik. Abbruch des Ingenieurstudiums, stattdessen Studium der Sozialgeschichte und Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts. Literatur- und Theaterarbeit. Regieassistent an verschiedenen Theatern und bei Spielfilmproduktionen. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. Regieschüler bei Egon Monk. Arbeit mit Peter Lilienthal und Franz Peter Wirth. Tätigkeit in verschiedenen westberliner Großbetrieben. Gewerkschaftsmitglied. Betriebliche und gewerkschaftliche Praxis.

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* (Kurzfilm)
1968 *Einsamkeit in der Großstadt* (Fernsehdokumentation) (gemeinsam mit Klaus Wiese)
1970 *Nun kann ich endlich glücklich und zufrieden leben* (Lehrfilm, gemeinsam mit K. Wiese und M. Willutzki)
1970 *Kinogramm I* (gemeinsam mit M. Willutzki) Wochenschau zu aktuellen Ereignissen im Märkischen Viertel Berlin
1970 *Kinogramm II: Mietersolidarität* (gemeinsam mit M. Willutzki) Dokumentation einer Bürgerinitiative
1971/72 *Liebe Mutter, mir geht es gut*
1973/74 SCHNEEGLÖCKCHEN BLÜHN IM SEPTEMBER

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: basis-film verleih
druck: b. wollandt, berlin 30