

6. internationales forum des jungen films

berlin 27.6. – 4.7. 1976

6

DER AUFRECHTE GANG

Land Bundesrepublik Deutschland 1976
Produktion Basis-Film Verleih, Berlin/WDR, Köln

Buch und Regie Christian Ziewer

Kamera Ulli Heiser
Musik Erhard Grosskopf
Ton Michael Karchow
Klaus Vogler
Schnitt Stefanie Wilke
Ausstattung Will Kley
Kostüm Annette Ganders
Maske Martina Schwedas
Requisite Rolf Kaden
Matthias Pelzer
Regieassistentin Angela Petrik
Script Horst Schwaab
Kameraassistent Hans Eberhard Quelle
Dramaturgische Beratung Klaus Wiese
Redaktion Joachim von Mengershausen
Produktionsleitung Clara Burckner

Darsteller

Dieter Claus Eberth
Hanna Antje Hagen
Georg Pioch Wolfgang Liere
Opa Wittkowski Walter Prüssing
Werner Rainer Pigulla
Andi Matthias Eberth
Gabi Martina Hennig

sowie Heinz Herrmann, Will Kley, Heinz Giese, Horst Pinnow, Günter Gutsche, Charlotte Weddy, Halil Karagülmez, Walter Schermer, Dieter Stelter, Kurt Michler, Zacharias Naggar, Manfred Meurer, Rudi Unger, Inge Herbrecht, Willi Stöter, Nayim Aydin, Hans-Peter Fischer, Randolph Kronberg

Uraufführung 29. Juni 1976, Internationales Forum des jungen Films, Berlin

Format 16mm, Farbe

Länge 115 Minuten

Inhalt

DER AUFRECHTE GANG schildert vier Tage aus dem Leben des Dieter Wittkowski, der aus seinem gewohnten Alltag gedrängt wird und plötzlich seine Identität und seine Moral in Frage gestellt sieht. Zugleich erzählt der Film von Dieters Frau Hanna und von ihrem Versuch, ihre Beziehung zu Dieter zu verändern.

Hanna und Dieter haben ihr Leben so eingerichtet, daß sie voller Zuversicht in die Zukunft blicken können. Das Familienleben mit Sohn und Tochter ist – abgesehen von dem leidigen Streit ums Taschengeld – in Ordnung. Ihre Wohnung zeigt wachsenden Wohlstand an. Zwar ist die Finanzierung für das neue Auto noch nicht endgültig gesichert, aber es bieten sich Möglichkeiten an, mehr zu verdienen: Hanna hat eine Stelle als Leiterin einer Konditoreifiliale angeboten bekommen. Dieter ist allerdings strikt dagegen, daß seine Frau diese Chance nutzt, denn schon Hannas gegenwärtige Halbtagsarbeit ist ihm Belastung genug für die Familie. Er vertraut auf eine andere Möglichkeit: Daß der Streik in seinem Betrieb Erfolg hat und die Lohnforderung durchgesetzt wird.

Sicher, es gibt Zwänge, mit denen sie fertigwerden müssen. Hannas Chefin will endlich eine Zusage betreffs der Filiale, und Dieter übernimmt, weil er sich nicht mit dem Meister anlegen will, Arbeiten, die nicht zu seinem Notdienst gehören. Ausgerechnet in dem Moment kommt auch noch ein Journalist dazu und will Dieters Meinung zum Streik hören. Entschieden stellt sich Dieter hinter seine Kollegen.

Doch die Schwierigkeiten werden vergessen, wenn Dieter wieder zu Hause ist. Er übt auf seinem Akkordeon das Lied zum Meisterjubiläum seines Vaters und hilft seiner Tochter bei den Schularbeiten, indem er von seiner Arbeit erzählt. Da wird im Rundfunk gemeldet, daß jede Lohnerhöhung ausgeschlossen ist und die Gewerkschaft sich von dem Streik distanziert. Hanna fordert jetzt umso energischer Dieters Zustimmung für die Ganztagsarbeit in der Filiale. Doch Dieter bleibt stur. Er läßt seine Frau allein und fährt zum Betrieb, um Näheres über die Streiksituation zu erfahren. Sein Freund Georg kann ihn nur trösten: Man muß abwarten.

Am nächsten Morgen, während der Bahnfahrt zur Jubiläumsfeier, findet Dieter ein Foto von sich in der Zeitung. In dem nebenstehenden Artikel ist der Sinn dessen, was er zu dem Journalisten gesagt hat, ins Gegenteil verkehrt. Dieter versucht, die Zeitung vor Hanna und seinen Verwandten zu verstecken – vergeblich. Der Artikel wird bekannt, und Vater und Bruder beglückwünschen ihn geradezu zu seinen vermeintlichen Ansichten. Dieters Einwände will niemand hören. Sein Vater fordert Anpassung an die Gegebenheiten und Bestehen im täglichen Existenzkampf. Die Jubiläumsgesellschaft pflichtet bei, nur Hanna fällt es schwer, noch mitzufeiern. Aber ein Gespräch mit Dieter ist nicht möglich. Dieter verläßt überstürzt die Feier, fährt zum Werk und verlangt vom Betriebsrat eine Richtigstellung des Zeitungsartikels. Auch hier wird er abgewiesen, denn die zugespitzte Situation im Betrieb läßt seine Sorgen unbedeutend erscheinen. Niemand hat Zeit für ihn.

Als Dieter spät am Abend nach Hause kommt, hat Hanna Stunden des Wartens verbracht. Den beiden gelingt es nicht, Halt aneinander zu finden und ihre Angst zurückzudrängen. Stattdessen gegenseitige Vorwürfe und Rechtfertigungen. Dieter steht jetzt vor der vollendeten Tatsache, daß Hanna inzwischen die Stelle in der Filiale angenommen hat. Aber auch er hat einen Entschluß gefaßt: Am nächsten Morgen will er am Werkstor Streikposten stehen. Hanna sieht, was diese Entscheidung für ihn bedeutet, und sie sagt: "Ich geh mit."

Am nächsten Morgen stehen Hanna und Dieter schweigend in der Menge der Arbeiter vor dem Werkstor. Die meisten Arbeiter geben aus Angst vor Lohneinbußen und Entlassung den Streik verloren. Da will Dieter sich in einem verzweifelten Akt des Widerstandes als Streikposten zu erkennen geben. Im letzten Augenblick hält

ihn jedoch sein Freund Georg zurück. Bereitschaftspolizei rückt an. Das ist das Ende des Streiks. Dieter droht, in ohnmächtige Wut zu versinken, doch Hanna hält ihm ihre Hoffnung auf Menschen entgegen, die sich immer wieder gegen Unterordnung und alltägliche Anpassung auflehnen.

Auf der Suche nach einer realistischen Erzählweise

Von Christian Ziewer

Realismus hat mit Widersprüchen unseres täglichen Lebens zu tun. Wo wir diese nicht finden, erscheint uns eine Geschichte flach, vereinfacht, bestenfalls 'didaktisch'. Widerspruch heißt: Konflikt, heißt: Aufeinanderprallen von gegensätzlichen Gedanken und Ereignissen. Daraus entwickelt sich die Handlung und gleichzeitig das Material, mit dem der Darsteller hantiert. Je widerborstiger dieses Material ist, je mehr es dem Darsteller Gelegenheit gibt, Spannungsfelder aufzubauen, die mehrdeutig sind, desto 'gespannter' wird der Zuschauer sein und mit umso größerer Aufmerksamkeit wird er die Vorgänge verfolgen.

Die beiden folgenden Beispiele aus dem Film mögen belegen, wie bedeutsam eine genaue Kenntnis des Hintergrundes, ja, letztlich eine genaue Kenntnis der Realität ist, wenn ein Ensemble Zugang zu den Widersprüchen in einer Geschichte und den sie tragenden Figuren finden will.

1. Beispiel: Das Mißtrauen

Dieter ist nach katastrophalen Ereignissen bei der Familienfeier ins Betriebsratsbüro gekommen. Er will sich 'sein Recht' verschaffen. Schließlich kommt, erschöpft von langer Verhandlung, ein Betriebsrat, um sich seiner anzunehmen. Dieter zeigt auf das Foto in der Zeitung und den ihn diskriminierenden Text. Der weitere Fortgang der Szene war im Drehbuch folgendermaßen angegeben:

Betriebsrat Jansen: "Ach, diese Sache ... Du bist das, ja?"

Dieter: "Ihr müßt das in Ordnung bringen."

Jansen bedeutet Dieter, Platz zu nehmen.

Jansen: "Und wie stellst Du Dir das vor? ... Was soll der Betriebsrat dabei?"

Die Szene gibt eine Übereinstimmung zwischen Dieter und dem Betriebsrat vor. Beide gehen nämlich davon aus, daß in der Zeitung die Tatsachen entstellt wurden und daß es jetzt darum geht, wie die Angelegenheit zu 'bereinigen' sei ... Als wir jedoch bei der Inszenierung versuchten, die richtige Haltung der Schauspieler gegenüber diesem Vorgang zu finden, entdeckten wir, daß der Betriebsrat – ebenso wie Dieters Eltern und all die anderen – annehmen muß, das, was in der Zeitung steht, habe Dieter tatsächlich gesagt, wolle es aber jetzt ungeschehen machen.

Also mußte nicht Übereinstimmung, sondern Mißtrauen die Darstellung des Betriebsrates bestimmen. (Womit gleichzeitig etwas über die Einstellung dieses Mannes gegenüber Kollegen wie Dieter ausgesagt war, der ihm als arbeitswillig erscheinen mußte.) Durch einen neuen Text hoben wir die vorwurfsvolle Haltung des Betriebsrates hervor: "Aber Du hast das doch gesagt?!" Und Dieter nahm – im Gegensatz zum Drehbuch, – zerknirscht und unfähig, korrekt die Fakten darzustellen, die Schuld auf sich: "Ja, ich hab's gesagt." Erst nach langem, prüfendem Blick, dem Dieter ausweicht, bietet der Betriebsrat ihm einen Stuhl an.

Indem wir so die Beziehungen der Figuren zueinander veränderten, erhielten die Darsteller die Möglichkeit, Zweifel und Vorurteil, Zögern, Verwirrtheit und Resignation ins Spiel zu bringen, – letzten Endes: realistisch zu sein.

2. Beispiel: Opas Album

Während die Gäste im Wohnzimmer feiern, kommt es im Flur zur entscheidenden Auseinandersetzung zwischen Dieter, seinem Bruder, seinem Vater und Hanna. Dafür war bei den Proben ein Arrangement entwickelt worden, das die Konstellation der Figuren und ihre innere Einstellung zueinander ausdrückte. Auf dem engen 'Kampffeld' des Flurs waren alle zusammengedrängt, hier prallten die Fronten aufeinander.

Aufgrund unglücklicher Umstände mußten wir die Szene ohne den Darsteller des 'Opa' zu drehen beginnen. Damit wurde das ursprüngliche Arrangement hinfällig, das die gleichzeitige Anwesenheit aller Personen bedingt hätte. Eine neue szenische Lösung war zu finden, die es gestattete, trotz 'Opas' Abwesenheit dennoch formal richtig die menschlichen Beziehungen darzustellen. (Eine Auflösung in Großaufnahmen, die allein eine bildliche Trennung der Personen in dem engen Raum gestattet hätte, kam nicht in Frage.) Wir entschlossen uns, die Flurtreppe zu benutzen, um 'Opa' von der Gruppe zu trennen. Deshalb war aus der Gesamtsituation ein Motiv dafür zu finden, daß Dieters Vater aus dem oberen Stockwerk kommt und sich 'von oben' in den Streit einmischt. Uns fiel ein Album mit Fotos von Schmiedestücken ein, das uns der Kunstschmied, in dessen Werkstatt wir drehten, einige Tage zuvor gezeigt hatte. So änderten wir das Drehbuch dahingehend, daß 'Opa' mit dem Album kam, weil er es seinen Gästen im Wohnzimmer zeigen wollte, daß er aber durch den Streit zwischen Dieter und dessen Bruder aufgehalten wurde. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung benutzt er das Album, um sich gegenüber Dieter zu legitimieren: "Das haben wir gemacht und das und das!" Und Dieter schlägt 'nach oben' zurück: "Ja, habt Ihr gemacht. Und was macht Ihr jetzt?!"

In diesem 'Nach-oben-Zurückschlagen' wird für den Zuschauer sinnlich erfahrbar, was einen Kern des Dieterschen Konfliktes in diesem Film ausmacht. Außerdem war mit dem Album-vorzeigenden Vater ein Bild gefunden, in dem sich die Existenz dieses Handwerksmeisters kristallisierte: Ein Mann beschwört die Vergangenheit, um seine triste Gegenwart, die Serien-Herstellung der Leuchter, zu verdrängen (und nicht nur diese!), um gegenüber den Gästen seine Bedeutung herauszustreichen, und um damit seinen Sohn niederzuzwingen, der in seinen Augen aus der Art geschlagen ist (proletariert). Zudem folgten aus dem neuen Aufbau der Szene neue und schöne Möglichkeiten: Der Darsteller des Vaters hatte mit dem Album eine Waffe in der Hand, die ihm sofort aus der Hand geschlagen wird; die Darsteller der beiden Söhne und Hannas hatten den Alten 'über sich', und Inszenierung und Kamera erhielten einen schlüssigen Grund dafür, den Vater von der Gruppe zu trennen.

An diesen beiden Beispielen ist abzulesen, wie uns innere oder äußere Zwänge veranlaßten, Gedachtes, das wir schon als abgeschlossen betrachtet hatten, neu zu durchdenken. Wir mußten uns offenhalten für Entdeckungen, die noch zu machen waren. Das Vorhandene ständig zu überprüfen und Brüche und Widersprüche in jedem Detail zu suchen, ist eine Voraussetzung für realistische Filmarbeit.

Interview mit Christian Ziewer

Von Ulla Ziemann und Joachim von Mengershausen

Der Film und sein Publikum

Frage: Im Mittelpunkt Ihres neuen Filmes stehen eine Familie und die Geschichte einer Beziehung zwischen zwei Menschen. Wie sind Sie zu dieser Thematik gekommen, wo Sie sich doch bisher hauptsächlich mit dem Problem von Arbeitsplatz und Arbeitskampf beschäftigt haben?

Ziewer: Mich hat sehr die Frage interessiert: Wie spiegeln sich gesellschaftliche Erscheinungen in unserem privaten Leben wider und in unseren Beziehungen zu anderen Menschen? Politische Ereignisse finden ja nicht nur einfach statt, sondern sie gehen durch unsere Köpfe. Und in der Geschichte von Hanna und Dieter und ihrer Ehe konnte ich deutlich machen, was geschieht, wenn man das Geschehen um sich herum nur gebrochen durch die eigene Subjektivität wahrnehmen kann. Das ist, glaube ich, die Grundlage dieses Filmes: Daß man die Wirklichkeit nur sehr beschränkt wahrnimmt, und zwar über seinen individuellen Verstand und über sein individuelles Gefühl. Anhand des Films sollte dem Zuschauer aber auch klarwerden, daß man trotz dieser Beschränkung Hoffnung entwickeln kann.

Frage: Hoffnung worauf?

Ziewer: Auf Änderung eines unbefriedigenden Zustandes, auf Kommunikation, auf Solidarität – zum Beispiel in einer Ehe.

Frage: DER AUFRECHTE GANG handelt von dem Arbeiter Dieter und der Angestellten Hanna. Wird sich das Kinopublikum mit diesen beiden identifizieren?

Ziewer: Ich glaube: ja. Weil der Zuschauer nämlich in Dieter und Hanna und in ihrem Verhalten seine eigene Geschichte wiederfindet, weil er sich mit sich selbst beschäftigen kann. Er konfrontiert die 'privaten' Obsessionen von Dieter und Hanna mit seinen eigenen Obsessionen, mit dem, womit auch er nicht klarkommt, mit seinem Verhältnis zum Ehepartner (ob mit oder ohne Trauschein), mit seiner Fähigkeit oder Unfähigkeit, sich mitzuteilen, mit seiner eigenen Vergangenheit und der ganzen Lebensgeschichte, die er mit sich herumschleppt.

Frage: Das Kinopublikum gehört ja unterschiedlichen sozialen Schichten an und hat unterschiedliche Erfahrungen und Interessen. Um dieses unterschiedliche Publikum dennoch anzusprechen, brauchten Sie sicher so etwas wie einen 'gemeinsamen Nenner'. Welches ist dieser gemeinsame Nenner?

Ziewer: Ich glaube, die meisten Menschen verbindet die Sehnsucht, sich von Abhängigkeit und unnötigen Anpassungszwängen zu emanzipieren und sich selbst einen Wert zu geben. Deshalb habe ich versucht, die Geschichte von Hanna und Dieter so zu erzählen, daß diese Sehnsucht und das daraus resultierende Verhalten immer mehr in den Vordergrund treten. So sollte für den Zuschauer immer deutlicher werden, was ihn mit den beiden Protagonisten verbindet. Das schließt aber nicht aus, daß Möglichkeiten zur Veränderung jeder in seinen eigenen, jeweils spezifischen Verhältnissen prüfen muß.

Wie Zuschauer erkennen können

Frage: Das würde beinhalten, daß der Zuschauer über den Film hinaus denkt und daß er nicht durch den Horizont der Personen des Films beschränkt wird. Besteht nun nicht eine Schwierigkeit darin, daß Ihre beiden Hauptfiguren so sehr in ihre privaten Malaisien verstrickt sind, daß sie kaum wahrnehmen können, was um sie herum vorgeht, geschweige denn, es richtig einschätzen können?

Ziewer: Mir scheint, das ist eine der wichtigsten Fragen, die sich ein politisch denkender Filmemacher immer wieder stellen muß. Nun haben wir ja mit der *Mutter Courage* ein schönes Beispiel dafür, wie wir als Zuschauer auch an uneinsichtigen 'Helden' etwas erkennen können. Und dann sind ja Hanna und Dieter so uneinsichtig gar nicht. Denn bei ihrem Versuch, mit den Dingen, die sie belasten, fertigzuwerden, wird es ihnen ständig verwehrt, sich auf ihren privaten Bereich zurückzuziehen und sich dort abzukapseln. Zum Beispiel hat Dieters 'privates' Elend seine Ursachen in lauter nichtprivaten Umständen: Da ist der Streik, da ist der Zeitungsartikel, da sind sein Vater und sein Bruder mit bestimmten Lebensnormen, da sind Auto und Wohnung als Statussymbole, da ist das Leid der Schichtarbeit, das in dem zum Ausdruck kommt, was Dieter – voller Begeisterung! – seiner Tochter erzählt, und da ist schließlich Dieters Ehre, die sich definiert aus seinem Verhältnis zu den Kollegen: Es ist eine andere Ehre als die von Schillers Helden und eine andere als die der Katharina Blum, es ist eine proletarische Ehre, sie hängt zusammen mit den Erfordernissen des proletarischen Kampfes. Wenn Dieter – ganz privat – seine Frau fragt: "Denkst Du, ich laß alles mit mir machen?" , so zielt das auf gesellschaftliche Kräfte, die 'alles mit ihm machen' . Oder nehmen wir als weiteres Beispiel Hannas Entscheidung, Dieter zum Werkstor zu begleiten: Damit stellt sie sich auf die Seite ihres Mannes, d.h. auf die Seite der Arbeiter, auch wenn letzteres ihr nicht bewußt ist und nicht von ihr intendiert ist. Sie kommt also – obwohl in 'privater', individualistischer Form – zu *gesellschaftlichen* Schlüssen, und damit zu politischen. Ich glaube, wenn der Zuschauer diesen Film betrachtet, so wird er zu einem Urteil kommen, das diesen gesellschaftlichen Bereich einbezieht. Insofern würde ich auch zu meiner gesamten bisherigen Filmarbeit sagen: Im AUFRECHTEN GANG ist aufgehoben, was in *Liebe Mutter* und *Schneeglöckchen* auf der Ebene der betrieblichen Auseinandersetzungen beschrieben war: die Dialektik von Anpassung und Widerstand, von Beharren und Vorwärtsgen.

Frage: Was Sie eben gesagt haben, kann für den Zuschauer aber erst durch eine Interpretation des Films deutlich werden, sozusagen entsteht das Resultat erst im Kopf des Zuschauers, nicht im Film selbst. Es gibt aber auch im Film selbst eine Figur, die über den Horizont von Hanna und Dieter hätte hinausführen können: Ich meine Dieters Freund Georg, den Vertrauensmann. Warum haben Sie diese Figur nicht so angelegt, daß an ihr oder durch sie die Hintergründe des Streiks deutlicher werden? Sie haben den Georg am Rande der Ereignisse gelassen.

Ziewer: Hinter Ihrer Frage sehe ich fast die Erwartung eines bestimmten Leitbildes, eines Gegenhelden, der Alternativen, wenn nicht gar 'die politische Wahrheit' verkörpert. Aber ein politischer Filmemacher versteht sich ja, wenn er ein Realist ist, nicht als Leittatler oder Oberlehrer. Ich hatte in der ersten Drehbuchfassung tatsächlich noch eine ausführliche Geschichte über diesen Georg entwickelt. Da hatte der Georg als aktiver Kader eine deutliche Gegenposition zu Dieter, der ja dem Arbeitskampf weitgehend passiv und orientierungslos gegenübersteht. Ich habe aber diese Figur fallenlassen, weil ich die Konstruktion mit dem Freund, an dem der Zuschauer Hintergründe und Alternativen expliziert bekommt, nicht für tauglich hielt. Die Linke hat ja in der Kunst, ob Literatur, Theater oder Film, immer das Problem: Wie bringe ich Theorie unter die Leute, wenn ich eine Hauptfigur habe, für die Theorie kein Bedürfnis ist. Dann hilft man sich oftmals vorschnell mit einem theoretisierenden 'Freund'. Das ging in dieser Geschichte nicht, denn ein 'Dieter' hat, wenn ich realistisch bleibe, keinen Freund, der theoretisch versiert ist und politischen Durchblick hat. Was für einen Freund kann ein Dieter haben? Einen, der ein 'normaler' Arbeiter ist wie er, der ein 'prima Kumpel' ist und nicht viel mehr weiß. Nur eines hat er: Er ist ein bißchen aktiver. Hinter einer solchen Figur konnte ich mich als Autor natürlich nicht mehr verstecken und ihr die Aufklärung in den Mund legen. Aber kann der Zuschauer nicht auch an einem 'beschränkten' Georg etwas erkennen? Und ich bin tatsächlich der Meinung, daß es auf das ankommt, was, wie Sie sagen, im Kopf des Zuschauers passiert, das ist nicht nur einfach deckungsgleich mit dem, was im Film passiert. Ich hatte auch noch eine Geschichte des Unternehmers geschrieben, der weiß, wie er den Streik bekämpfen muß. Der auch eine Wahrheit kannte – seine Wahrheit nämlich. Auch an der hätte der Zuschauer lernen können. Jedoch hätte das den Zuschauer von der Frage abgelenkt, die für mich diesmal die wichtigste war, nämlich die Frage: Was geschieht mit einem Menschen, der erst einmal nur das Auto vor Augen hat, das er sich kaufen will, der sein Glück und seinen Frieden zu Hause sucht, der beim Meister die Schnauze hält und seine Arbeit macht, und vor allem: der zweifelt an den Rezepten, die ihm angeboten werden. Wann kommt ein solcher Mensch an den Punkt, wo er es nicht mehr aushält, sich täglich verletzen zu lassen?

Das Moralische als Thema

Frage: Also die Frage nach dem materiellen Wohlstand als Ausgangspunkt für die Frage nach der Existenz des Individuums?

Ziewer: So könnte man sagen. Aber man muß dabei bedenken, daß 'materieller Wohlstand' nicht nur Mark und Pfennig bedeutet. Dahinter verbirgt sich ein ganzes Bündel von Bedürfnissen, die das Leben von Hanna und Dieter bestimmen. Geld ist ja nur die Verdinglichung von etwas anderem, das sie anstreben, und das sie mit Worten wie 'Wohlstand' und 'Sicherheit' bezeichnen. Dieses andere bewegt sie und das muß man hinter der ökonomischen Forderung sehen. Im Film geschieht aber auch noch etwas anderes: Die Geldforderung wird nämlich zum Auslöser dafür, daß Dieter und Hanna an den Punkt kommen, an dem sie feststellen müssen, daß sie vom primär ökonomischen her nicht ihr Menschsein bestimmen können. Sie erfahren im Verlauf des Films, wie aus der scheinbar so vordergründigen Forderung nach '30 Pfennig mehr' die Frage nach ihrer Identität entsteht und nach dem *wie leben*.

Frage: Es fällt auf, daß Sie dieses Thema der Identität vor allem unter dem Aspekt des Moralischen behandeln ...

Ziewer: ... des Moralischen als einer *gesellschaftlichen* Größe! Wenn Dieter sagt: "Was ist das für eine Existenz ... für die man

andere in die Fresse schlägt? " so ist das für ihn schließlich auch Ausgangspunkt für ein Handeln, das auf Widerstand und auf Veränderung zielt. Und beides geschieht im *kollektiven* Prozeß.

Frage: Dieser Aspekt des Moralischen – haben Sie ihn von Anfang an als Leitgedanken über die Arbeit am AUFRECHTEN GANG gestellt? Der Titel legt das nahe.

Ziewer: Der Titel greift einen Gedanken aus einem früheren Film auf. Daraus können Sie ersehen, daß DER AUFRECHTE GANG in der Fortführung einer kontinuierlichen Arbeit entstanden ist, daß er das Ergebnis einer inneren Logik meiner Sichtweise auf gesellschaftliche Vorgänge ist. Ich würde deshalb auch nicht sagen, daß ich den Film zur 'Illustration' eines vorgegebenen Themas gemacht habe. Schon bei meiner früheren Arbeit habe ich erfahren, daß sich nur in sehr beschränktem Maße ein Konzept vorgeben läßt, dem sich dann das szenische Material fügen muß. Im Produktionsprozeß des Schreibens entzieht sich einem, was man anfangs als Thema vorgibt. Als Grundkonflikt hatte ich die Situation eines Mannes gewählt, der zweifelnd und zögernd an einem Massenkampf teilnimmt und der sich am liebsten aus allem heraushalten möchte. Bei der Bearbeitung eines solchen Grundkonfliktes verliert man von einem bestimmten Punkt an die Möglichkeit zu schalten und zu walten, wie man will. Die Figuren und die sozialen Umstände, in die ich sie stelle, entwickeln eine eigene Dynamik und treiben die Handlung in eine Richtung, wie ich sie zu Anfang noch gar nicht gesehen habe. Ich untersuche als Autor, was bestimmte Situationen und Konstellationen für die Figuren bedeuten und zu welchen Handlungen sie kommen. Dazu arbeite ich deren Lebenssituation auf und frage nach individuellen Reaktionen. Ich habe zum Beispiel die Chronik und die Charakteristik des Streiks entwickelt, die Politik des Betriebsrates, der Gewerkschaft und der Geschäftsführung. Doch habe ich dann diesen Hintergrund nicht vor dem Zuschauer ausgebreitet, sondern nur diejenigen Partikel des Streiks beleuchtet, mit denen Hanna und Dieter unmittelbar konfrontiert werden. Die Form, in der ich das getan habe, diese Zurichtung des Stoffes sozusagen, drückt natürlich meine Einstellung aus. ('Einstellung' ist ja bezeichnenderweise auch ein Terminus der Filmsprache.) Und in diesem Arbeitsprozeß haben sich dann die entscheidenden Konflikte von Hanna und Dieter herauskristallisiert, also auch ihre Probleme mit der Moral. Ehrlich gesagt: Die existenzielle Betroffenheit der beiden hat mich selbst ziemlich aus dem Gleichgewicht gebracht.

Wie der Film erzählt

Frage: Könnte man nicht doch aus allem, was Sie sagen, herauslesen, daß Sie sich auf eine für Sie neue Methode des Erzählens eingelassen haben? Ich denke da vor allem an den Unterschied zu der didaktischen Montage in Ihren früheren Filmen.

Ziewer: Ich glaube, die Methode, in epischer Breite Menschen zu schildern, auf die sich der Zuschauer allmählich zubewegt, war auch in den früheren Filmen schon vorhanden. Daß sie diesmal so deutlich hervorsticht, liegt sicher daran, daß ich mich diesmal so auf den 'Mikrokosmos' von Hanna und Dieter konzentriert habe. Ihr Alltag wird sehr detailliert vorgeführt, der Anfang des Films ist quasi eine Untersuchung der Situation, in der sie sich befinden. Da spielt ein Mann Akkordeon, eine Frau mäkelnd rum, ein Sohn makelt rum, ein Autoprospekt kriegt eine Bedeutung und ein Journalist stellt belanglose Fragen – eine Reihung scheinbar nebensächlicher Ereignisse. Und dann eskalieren alle diese Dinge zur Katastrophe. Die 'Sensation' schießt aus dem Alltag hervor, und es bleibt doch die Sensation des Alltags. Ich möchte als Beispiel das Motiv des kleinen Familienfotos nennen: Wenn Dieter es zum Anfang in sein Portemonnaie schiebt, sieht man darin eine persönliche Geste, die zur Charakteristik der Figur dient. Dann zeigt Dieter es den Türken, – das ist Alltag, noch immer scheinbar unbedeutend. Aber wenn es schließlich am Werkstor hoch über die Masse der Streikenden gehalten wird, wenn viele andere Ereignisse dieses Motiv überlagert haben, dann erhält das Foto eine große Bedeutung und läßt rückwirkend die Phasen, die es durchgemacht hat, durchscheinen. Dieters Verhältnis zu einem scheinbar sehr privaten Gegenstand wird dadurch immer mehr zum Ausdruck seiner gesellschaftlichen Lage. In dieser Weise habe ich ver-

sucht, herkömmliche Mittel der Spielfilmdramaturgie – in diesem Falle das Mittel des Leitmotivs – einzusetzen, um den Blick des Zuschauers zu erweitern. Und ähnliches hatte ich auch schon in meinen früheren Filmen versucht.

Politik im Film?

Frage: Sie haben eben den 'Mikrokosmos' von Hanna und Dieter angesprochen. Glauben Sie, daß Sie mit diesem Mikrokosmos eine Antwort geben können auf aktuelle politische Fragen?

Ziewer: Eine Antwort vielleicht nicht. Aber meine Hoffnung ist, daß das Publikum durch diesen Film angeregt wird, bestimmte politische Fragen neu zu stellen und möglicherweise anders als bisher. Wir haben uns sehr lange, seit dem Ende der sechziger Jahre, auf einem gesicherten theoretischen Fundament geglaubt. Die Linke analysierte politökonomische Strukturen und formierte sich in der Vietnam- und der Anti-Springer-Kampagne, in Mieterinitiativen und Betriebsgruppen. In den letzten Jahren nun hat sich die außerordentliche Stärke der ökonomisch und politisch Mächtigen gezeigt, der die oppositionelle Bewegung nichts entgegenzusetzen hatte. Das hatte eine große Resignation zur Folge. Der Glaube an gesellschaftlichen Fortschritt minderte sich mit wachsender Orientierungslosigkeit, Rückzug in Innerlichkeit und Privatheit wurde eine weitverbreitete Erscheinung. Auch die aktiven Kader in den Betrieben merkten, daß sie ihre Kollegen immer weniger für berechnete Forderungen mobilisieren konnten. Sie hatten sozusagen organisatorische und strategische Lösungen auf der Hand, es bereitete aber große Schwierigkeit, die jetzt umzusetzen mit einer nicht kampfbereiten Belegschaft. So drängte sich immer mehr für alle die Frage auf: Was ist los mit den einzelnen Menschen im *persönlichen* Bereich? Was macht sie fähig oder unfähig zur Veränderung ihres Lebens? Das ist eine sehr aktuelle und sehr politische Frage. Und um die geht es auch in dem Film DER AUFRECHTE GANG. In der Figur des Dieter Wittkowski ist, glaube ich, sehr viel von den Widersprüchen enthalten, die gegenwärtig politisches Geschehen ausmachen. Nämlich einerseits das Verhaftet-Sein im Bestehenden, das Hinnehmen von Unterdrückung, und andererseits das Aufbegehren, der Versuch auszubrechen und – was das Wichtigste ist – warum das nicht so ohne weiteres gelingen kann.

Interview mit dem Komponisten Erhard Grosskopf

Frage: Herr Grosskopf, die Musik zu DER AUFRECHTE GANG ist Ihre erste Filmmusik?

Grosskopf: Ja, zwar wurde einmal ein Stück von mir in einem Film verwendet, aber dies ist meine erste ausschließlich für Film komponierte Musik.

Frage: Vorher hatten Sie einmal Bühnenmusik geschrieben. Ist ein großer Unterschied zwischen Bühnen- und Filmmusik?

Grosskopf: Sicher. Bei der Bühnenmusik war ich an den Proben des Stückes beteiligt. Ich habe gleich zu Anfang eine musikalische Konzeption entwickelt und sie mit Regisseur und Schauspielern diskutiert, die Musik entstand also mit der Inszenierung. Das ist zwar nicht immer so beim Theater, aber es geht. Bei dem Film war dagegen schon der Rohschnitt fertig, als ich dazukam. Ich sah den Film zwei-, dreimal und habe dann in sehr kurzer Zeit, circa drei Wochen, die Musik gemacht.

Frage: Hatte Christian Ziewer konkrete Vorstellungen von der Musik?

Grosskopf: Ja, er hatte sie sogar schriftlich fixiert. Aber da er schnell merkte, daß wir uns ziemlich einig waren, wo Musik sein sollte und wo nicht, hat er mir sehr viel Freiheit gelassen. Das war für mich sehr angenehm, denn ich könnte unter zu engen Vorschriften kaum arbeiten.

Frage: Konnte Ziewer sich vorstellen, wie es später klingen würde, wenn Sie ihm sagten, hier nehme ich die Instrumente und mache das damit?

Grosskopf: Nein, und da hatte er auch etwas Angst, denn er hörte die Musik erst, nachdem die Musiker sie im Studio aufgenommen hatten. Allerdings kannte er ein Lied von mir, das ich im Film ver-

arbeitete, neu instrumentiert und anders eingesetzt, ohne Text.

Frage: Sie haben nur ein kleines Instrumentalensemble eingesetzt. War das Ihre Idee?

Grosskopf: Das war mehr die gemeinsame Konzeption.

Frage: Glauben Sie, daß man bei einer klaren Handlung wie hier mit kleiner Besetzung mehr erreichen, mehr verdeutlichen kann?

Grosskopf: Bei der Filmmusik ist ja zunächst immer noch das Medium *Aufnahme* dazwischen, eine Filmmusik wird ja nicht live gespielt. Dann wäre die Entscheidung vielleicht ganz anders und man müßte ein Orchester nehmen oder mit elektronischer Verstärkung arbeiten. Aber da man mit dem Medium rechnen kann, ist es möglich, mit weniger Instrumenten zu arbeiten. Dadurch ist man auch viel flexibler, denn ein Orchester erfordert mehr Arbeit und Proben. Allerdings muß ich sagen, bestimmte Klänge sind ohne Orchester einfach nicht zu realisieren. Wenn man eine gewisse Fülle und Schwere des Naturklangs braucht, muß man ein Orchester haben.

Frage: Wieviel Instrumente haben Sie eingesetzt?

Grosskopf: Sieben: Flöte, Oboe, Klarinette, Posaune, Gitarre, Violine und Cello. Ich hatte vorzügliche Musiker. Für mich selbst war es ja auch sehr aufregend, die Musik, die in sehr kurzer Zeit entstanden war, in einem Fünf-Stunden-Termin einzustudieren und aufzunehmen.

Frage: Hatten die Musiker den Film gesehen?

Grosskopf: Nein, die hatten nur die Noten, allerdings ohne Anweisungen. Wir haben dann erst bei der Probe Lautstärke und sonstige Vortragsbezeichnungen festgelegt. Das war viel leichter zu erklären, als wenn die Stimmen kompliziert geschrieben wären. Doch für mich war es sehr anstrengend, zwanzig Minuten Musik mit circa zehn verschiedenen Stücken in so kurzer Zeit zu erarbeiten. Dazu kommt noch, daß auch ich als Komponist die Musik in diesem Augenblick zum ersten Mal gespielt höre.

Frage: Es gibt einen Abschnitt in dem Film, der musikalisch außerordentlich geschickt gelöst ist: Er beginnt mit der Busfahrt des Hauptdarstellers, schließt das Gespräch mit seinem Freund ein und den Tanz der Türken, und endet mit der Hauptdarstellerin, die vor der neuen Konditoreifiliale steht. Es sind also mehrere in sich abgeschlossene Sequenzen, die durch die Musik eine Verbindung bekommen, wobei die türkische Volksmusik bruchlos in Ihre Musik eingearbeitet ist.

Grosskopf: Ich habe meine Aufgabe in dem ganzen Film so gesehen, daß ich nicht eine dramatische Situation anheizen muß, also Action-Musik schreibe, oder die Bilder auf einer psychologischen Ebene verdoppele, sondern ich habe meine Aufgabe übereinstimmend mit Ziewer so gesehen, als wäre ich ein Zuschauer des Films, über den ich mir meine eigenen Gedanken mache, die ich in einem musikalischen Kommentar umsetze. Das war dann bei dem Abschnitt so, daß diese Situation im Bus und die Frau hinterher vor der Filiale ... das sind zwei Szenen, die die Vereinzelnung der beiden zeigen. Die resultiert aber aus etwas, das sind Sachen, die nicht willkürlich dahin gesetzt sind. Da soll ein Zusammenhang hergestellt werden mit der Szene, in der der Hauptdarsteller mit seinem Freund redet, der den Streik mitorganisiert. Er äußert seine Zweifel am Verlauf der Aktion und kann sich nicht entschließen, aktiv mitzumachen. Dazwischen steht die Sache mit den Türken. Das hat natürlich sehr viel zu tun mit dem Verhältnis der deutschen zu den türkischen Arbeitern. Da sah ich für mich die Aufgabe, deren Sache zu unterstützen und ihre Musik nicht als rein folkloristischen Schlenker zu verwenden. Vielleicht hängt das auch damit zusammen, daß ich auf die Entwicklung in der Dritten Welt große Hoffnung setze. Die Aufgabe für mich war also, einen Zusammenhang von den Ereignissen, die im Gespräch der Freunde eine Rolle spielen, zu der Einsamkeit der Hauptdarsteller herzustellen. Das versuchte ich zu erreichen, indem ich die Musik dieser Szenen als Einheit komponierte. Aber dazwischen stand die Musik der Türken. Deshalb schrieb ich eine langsame Melodie, die durch verschiedene Instrumente wandert bis zu einer Tonhöhe, die in die Tonalität des türkischen Tanzes überleitet. Wenn meine Musik wiederaufgenommen wird, ist gleichzeitig ein musikalischer Kontrast und eine Einheit entstanden.

Frage: Das mit dem musikalischen Kommentar erinnert an die Theorie von Eisler, daß Musik sozusagen einen Kontrapunkt zum Bild liefern sollte.

Grosskopf: Ich habe bislang immer nur in Satiren und Komödien erlebt, daß eine Verdoppelung der Bilder durch Musik einen Sinn hat. Doch wenn in einem mehr oder weniger realistischen Film Musik opernhafte eingesetzt wird, wirkt das meist lächerlich. Ist ein Film richtig gemacht, ist das Bild zu einer Situation an sich schon stark genug. Dieses nochmals mit Musik zu verdoppeln, wäre einfach eine lächerliche Übertreibung. Andererseits kann Musik Dinge tun, die das Bild nicht könnte.

Frage: Zum Beispiel die Verbindung zwischen einzelnen Szenen herstellen. Auch der Schluß ist bemerkenswert gelöst: Der Streik ist abgebrochen, erfolglos. Die beiden Eheleute resignieren, aber die Frau hat in der Zwischenzeit einen emanzipatorischen Prozeß durchgemacht. In das letzte, etwas pathetische Gespräch hinein bringt Ihre Musik einen optimistischen Klang, als wollte sie sagen: "Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen". Ähnlich verfährt ja auch Eisler in *Kuhle Wampe* mit dem Solidaritätslied.

Grosskopf: Sicher könnte man da eine Parallele sehen. Doch im Gegensatz zu *Kuhle Wampe*, wo mehr gesellschaftliche Konflikte dargestellt werden, spielt DER AUFRECHTE GANG überwiegend im persönlichen Bereich der Beteiligten. Meine Musik ist auch keine Marschmusik, die eine Demonstration begleiten könnte, sondern sie entspricht eher der Situation des Films. Mir schien die optimistische Perspektive, daß also das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, in dem Film nicht stark genug herausgearbeitet. Ich sprach mit Ziewer darüber, und er wollte das eigentlich haben. Aber es in Bilder umzusetzen, hätte einen zu plakativen Schluß gegeben. Ich machte den Vorschlag, mit der Musik beim Dialog anzusetzen, um verständlich zu machen, daß da etwas bewußt geworden ist, daß da nicht nur Traurigkeit herrscht. Ich wollte in die Situation eingreifen und sie weiterführen, einen Bogen spannen, der über die Dialoge hinausgeht. Das Lied, das ich hier verwende, habe ich übrigens letzten Sommer geschrieben, als die 14. Strafrechtsreform vorbereitet wurde. Es fängt an: "Des Volkes Gewalt ist eine herrliche Gewalt". Also Hoffnung auch da.

Das Gespräch führte Alf Bold

Biofilmographie

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.

Filme

- 1967 *Karl Moll, Jahrgang 30* (Kurzfilm)
- 1968 *Einsamkeit in der Großstadt* (Fernsehdocumentation) (gemeinsam mit Klaus Wiese)

- 1970 *Nun kann ich endlich glücklich und zufrieden leben*
(Lehrfilm, gemeinsam mit K. Wiese und M. Willutzki)
- 1970 *Kinogramm* (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 blühen im September*
- 1975/76 DER AUFRECHTE GANG

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