

„MIT 13 MARK 20 DIE WOCHE IST DIE FREIHEIT NEN DRECK WERT...“ – FILM, THEORIE UND PREKARISIERUNG * 1

KATRIN EBELL/FREDERIKE HEINITZ/ANNA LOENENBACH/
FABIAN TIETKE**

Das titelgebende Zitat findet sich gegen Ende von Slatan Dudows Klassiker *Kuhle Wampe – oder Wem gehört die Welt*. Der Film zeigt die Politisierung einer jungen Arbeiterin vor dem Hintergrund zunehmender Verelendung ihrer Familie und ihrer stärkeren Einbindung in die Freizeitorganisationen der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik.

* Dieser Text ist der erste Teil eines Zwischenstandsberichtes nach einer Reihe von Vorträgen, die wir zwischen Mai 2007 und Februar 2008 mit verschiedenen Schwerpunkten gehalten haben. Ein zweiter Teil, der sich auf Migration, Arbeitskämpfe und Film konzentriert, ist im Entstehen. Für fruchtbare Diskussionen bei diesen Vorträgen danken wir unseren jeweiligen Zuhörer_innen. Besonderer Dank geht an Ingo Stütze, Janek Niggemann, Kathrin Ottovay, Kevin Stützel und Martin Ecklebe.

** Die AutorInnen führen als AG FilmArbeit seit eineinhalb Jahren Workshops, Veranstaltungen und Vorträge zu diversen (film)politischen Themen durch. Der thematische Schwerpunkt liegt dabei auf der Geschichte von Arbeitskämpfen und wie sich diese mit (linken) Prekarisierungsdebatten zusammen denken lässt. Dabei geht es der Arbeitsgruppe insbesondere darum, das Medium Film auf aktivistische Kontexte (zurück) zu beziehen.

1 *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Regie: Slatan Dudow; Drehbuch: Bertold Brecht/Ernst Ottwald) Deutschland 1931/32, Länge der vorliegenden Fassung 1:08:03; Szene ab 0:57:50.

Der Grundgedanke des Filmes, dass die Solidarität der politisch bewussten ArbeiterInnen² mit der Zeit zu einer Auflehnung gegen die Zustände führen werde, überzeugt nicht mehr. Zu viel Zeit ist seit dem Film verflossen, zu wenig Aufstand hat stattgefunden. Auch wenn Dudows Film einen tiefen Griff in die politische Mottenkiste darstellt, so ist er dennoch in einigen Aspekten auch heute so sehenswert, wie es gut gealterte ‚Klassiker‘ sind. Daher wird *Kuhle Wampe* eines der Beispiele sein, an dem wir unsere Überlegungen zum Verhältnis von Film und politischer Theorie entwerfen wollen. Gerade die Spannung zwischen jenen Bildern/Inhalten, in denen die Entstehungszeit klar sichtbar wird und solchen, deren zeitlose Aktualität verblüffen, faszinierte uns.

Eine solche Arbeit kann dazu dienen, sich vor Augen zu führen, wie (Film-)Bilder unausgesprochen theoretische Überlegungen beeinflussen. Indem diese Imaginationen greifbar werden, werden sie und die politische Relevanz von Repräsentationsweisen diskutierbar. Zudem können auch Filme, deren Argumentation man aus heutiger Sicht nicht oder nicht vollständig teilt, gerade in ihrer Spannung zwischen Anachronismus und Aktualität charmant sein und darüber hinaus Anknüpfungspunkte für heutige Debatten bieten.

Prekär, prekärer, am prekärsten?

Was Film als Medium einer Theoretisierung politischer Vorgänge bieten kann, wollen wir an drei ausgewählten Filmbeispielen³ in den Blick nehmen. Da alle drei Filme in unterschiedlichen historischen Kontexten die Arbeits- und Lebensbedingungen von Protagonist_innen an den ‚Rändern‘ des Normalarbeitsverhältnisses thematisieren, lassen sich Schnittmengen zwischen den dargestellten Verhältnissen und derzeitigen Debatten um Prekarisierung⁴ erkennen.

2 Im Text wird im Folgenden in der Schreibweise zwischen (z. B.) ArbeiterInnen und Arbeiter_innen unterschieden. Während ersteres im Sinne einer Abkürzung als beschreibende Kategorie für die in den Filmen dargestellten Arbeiter und Arbeiterinnen gemeint ist, handelt es sich bei letzterem um eine analytische Kategorie, die Positionsbestimmungen in und jenseits von normativer Zweigeschlechtlichkeit repräsentieren soll.

3 Außer *Kuhle Wampe* sind dies: *Eine Prämie für Irene* (Regie: Helke Sander) Deutschland 1971, 0:49:00 min und *Waldmeister* (Regie: Markus Mischkowski/Kai-Maria Steinkühler) Deutschland 2007, 0:09:00 min.

4 Zu unterschiedlichen Positionen und Konzepten in der Debatte um Prekarisierung siehe Hauer (2005); Karakayali (2006); Candeias (2006); *Precarias a la Deriva* (2007); Dörre et al. (2004).

Die prekären Zustände, unter denen Arbeitsmigrant_innen, Leiharbeiter_innen und andere Arbeiter_innen in der Nachkriegszeit lebten und arbeiteten, schienen lange Zeit die Ausnahme zu sein. Eine Ausnahme, die das Normalarbeitsverhältnis erst ermöglichte. Umgekehrt machten die gesicherten Arbeitsverhältnisse der Mehrheitsgesellschaft die prekäre ‚Ausnahme‘ skandalisierbar (vgl. Castro Varela 2005: 16). Durch den Zuwachs schlecht abgesicherter Arbeitsverhältnisse betrifft Prekarität heute nicht länger ausschließlich die als Leiharbeiterin malochende Arbeitsmigrantin, sondern auch den Jurastudenten. Dessen unbezahltes Praktikum und seine graduell schlechteren Berufschancen werden als Skandal dargestellt. Dabei bleiben gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse – wie zum Beispiel die rassistische und geschlechtsspezifische Strukturierung von Arbeit – außen vor.

Die Möglichkeiten eines Mediums

Film lässt sich nie auf die bloße Abbildung einer Sichtweise von Wirklichkeit reduzieren, sondern beeinflusst die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Schon die Konzeption eines Films bringt die von theoretischen Versatzstücken geprägte Wahl aus der Menge möglicher Bilder mit sich.

Dabei ist Film ein ‚langsameres‘ Medium: Von der Vorbereitung bis zur Fertigstellung und Verbreitung eines Films vergeht üblicherweise mindestens ein Jahr. In dieser Verzögerung liegt die Chance, dass Film mehr ist als eine Momentaufnahme eines Diskussionsprozesses. Die während der Entstehungszeit immer wieder notwendige Umarbeitung eines Films (vom Drehbuch zu Szenen, vom gedrehten Material zur Endfassung) befragt stets aufs Neue sein Wirkungspotential.⁵

Diese Wirkung erzielt Film nicht zuletzt durch die Gleichzeitigkeit von Bild, Ton und Erzählung. Er erhält so eine Plastizität und Vielschichtigkeit, die mit keinem anderen Medium in solchem Maße erzielt wird. Filme werden nicht nur von vergleichsweise vielen Menschen konsumiert, sie schaffen auch eine Art reflexiven und emotionalen Resonanzraum. Dass diese Resonanz unabhängig von der Intention der Filmschaffenden vollkommen unterschiedliche Reaktionen auslösen kann, bleibt dabei unbestritten.⁶

5 Auch dass Film nahezu ausnahmslos von mehreren Menschen gemeinsam hergestellt wird, trägt zum vielstimmigen Charakter dieses Mediums bei.

6 Die Probleme einer rückblickenden Rezeptionsforschung sind für die politische Gewichtung von Film besonders gravierend. Die Methoden einer klassischen Zuschauer_innenforschung, die sich weitgehend auf Filmpresse und Statistik stützen, sind dabei kaum anwendbar. Große Teile jener

Klassenbewusstsein oder Dosenbier? – Bilder des Prekären

Mit deutlich didaktischer Intention, die jedoch nicht ohne satirische Untertöne umgesetzt wird, ist *Kuhle Wampe* ein klassischer Agitationsfilm. Am Ende der Weimarer Republik entstanden, thematisiert der einzige Tonfilm, der aus der kommunistischen Bewegung vor 1933 hervorging, das Elend der Massenarbeitslosigkeit. Am Beispiel der persönlichen Entwicklung einer jungen Arbeiterin zeigt er, wie die Arbeiterjugend sich als Klasse wahrzunehmen ‚lernt‘. Der Film propagiert die Notwendigkeit einer kollektiven Klassenidentität, die als zentrale Voraussetzung für den Kampf und somit für einen Ausweg aus dem Elend dargestellt wird.

Im Gegensatz zur ‚großen Erzählung‘ von Klassenbewusstsein und Klassenkampf in *Kuhle Wampe*, in der die ProtagonistInnen zugleich soziale Typen repräsentieren⁷, spielt sich Helke Sanders *Eine Prämie für Irene* im Mikrokosmos des Lebens einer sich selbst ermächtigenden Protagonistin ab: Irene, eine allein erziehende Mutter, arbeitet in einer Fabrik für Haushaltsgeräte. Die Arbeit ist so eintönig wie Fabrikarbeit nur sein kann und auch in den 1970er Jahren war. Gleichzeitig bietet sie ihr aber eine gewisse – zumindest finanzielle – Unabhängigkeit. In dokumentarisch anmutender Weise zeigt der Film, wie Irene sich durchs Leben kämpft. Dieser permanente persönliche Kampf an den verschiedenen Schauplätzen – Wohnung, Fabrik, Neubaubiertel – kulminiert schließlich in der Weigerung Irenes und ihrer KollegInnen, an ihre Arbeit zurückzukehren.

Mit keinem offensiven Kampf, sondern mit stillem Boykott begegnen Mike und Alfred im Kurzfilm *Waldmeister* den Auflagen des Arbeitsamtes. Im Rahmen eines Ein-Euro-Jobs sammeln die beiden Müll in einem Waldstück. Da sie nicht genug Müll finden und zudem noch beim Dosenbierfrühstück erwischt werden, werden sie zu einem Termin bei ihrer ‚individuellen Fallpsychologin‘ verdonnert. *Waldmeister* thematisiert das individuelle ‚Durchwurschteln‘ und den Versuch, einen Umgang mit der Absurdität von Arbeitsamtsmaßnahmen zu finden. Auch wenn es nicht genug Müll gibt, wird in einem ‚Wiedereingliede-

Rezeptionsformen, die für uns relevant wären, spielen sich außerhalb des klassischen Kinos ab – im Rahmen von Schulungen, Seminaren und neuerdings Beamerkinos. Der erforderliche Aufwand einer historischen Rezeptionsforschung überstieg somit die Möglichkeiten dieses Artikels. Als Beispiel klassischer Zuschauer_innenforschung vgl. Pommer 1999.

7 Vgl. die zeitgenössische Kritik von Herzberg 1932; einsehbar unter www.filmportal.de, Stand: 18.01.2008.

rungsplan in die Maßnahme‘ an die persönliche Verantwortung der Protagonisten appelliert, ihren ‚Müllwert zu erhöhen‘.⁸ „Die Müllsituation ist diffizil, geradezu prekär“⁹ – Arbeit wird zum Selbstzweck.

Prekärer Wohnen

„Es ist nicht genug Arbeit da.“ sagt Tochter Anni in *Kuhle Wampe*.¹⁰ Die Verelendung der Familie Bönicke, die exemplarisch für die Situation der Massenarbeitslosigkeit am Ende der Weimarer Republik steht, wird besonders deutlich durch den Umzug der Familie in die Zeltkolonie ‚Kuhle Wampe‘.¹¹ Verelendung ist hier einerseits materiell das Fehlen eines – im Winter beheizbaren – ‚festen‘ Wohnraumes, andererseits das offensichtliche Fehlen einer Lebensperspektive vor allem für die älteren BewohnerInnen der Kolonie. Das Leben spielt sich zwischen resigniertem Zeittotschlagen und dem Versuch, eine bürgerliche Gemütlichkeit zu schaffen, ab. Für Anni, die als einzige noch Arbeit hat, wird die Situation noch schwieriger; die schlecht bezahlte Fabrikarbeit reicht nicht aus, um die Familie zu finanzieren.

Für Irene reicht das tägliche Malochen geradeso, um eine schlecht gebaute Neubauwohnung für sich und ihre Kinder zu finanzieren. Sie, die Haushaltsgeräte produziert, hat nicht einmal eine Waschmaschine. Und als ‚allein stehende Frau‘ wird sie tagtäglich von Männern ange-macht. Gleichzeitig bedeutet die Fabrikarbeit für Irene eine Emanzipation aus traditionellen Geschlechterrollen.¹²

Eine Prämie für Irene thematisiert nicht die Notwendigkeit von Lohnarbeit per se, stellt aber die konkretere und damit aus heutiger Sicht

8 Waldmeister, 0:03:31 bis 0:04:54.

9 Waldmeister, 0:02:15.

10 *Kuhle Wampe*, Szene ab 0:09:00. Dass sich unsere Zitation von Dudows Klassiker, der zugleich der wichtigste Tonfilm zum Thema ArbeiterInnenkultur am Vorabend des Nationalsozialismus ist, auf eine Videoedition des British Film Institute von 1998 bezieht, ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Defizite deutscher Filmpflege.

11 Zur Geschichte der Kolonie *Kuhle Wampe* siehe Henrichs 2004; Sprink 2001.

12 Als Irene im Supermarkt beobachtet, wie ein Mann seiner Frau verbietet, Likör zu kaufen (er sei zu teuer, und sie würde schließlich kein Geld verdienen), greift Irene spontan zu. Als es ans Bezahlen geht, stellt sie fest, dass sie sich den Likör eigentlich nicht leisten kann. Wütend über diese Tatsache, kauft sie ihn dann trotzdem. So wird der Schnaps zum hart erkämpften Symbol ihrer Emanzipation: im Sinne der Aneignung eines bürgerlichen Luxusgutes und der Betonung der eigenen Unabhängigkeit als Frau. *Eine Prämie für Irene*, 0:20:00.

anknüpfungsfähigere Frage nach deren Organisierung – insbesondere als Kritik an der Trennung zwischen Produktion und Reproduktion.¹³ Der Film beginnt mit einer Szene, die – als Film im Film – die Erzählung vorwegnimmt: zu Bildern von Frauen und Männern auf ihrem Weg in die Fabrik, unterlegt mit immer lauter werdender Musik von *Ton Steine Scherben*, spricht eine Stimme aus dem Off folgenden Text:

"Drei Dinge spielen eine wesentliche Rolle: das Geld, die Liebe und die Kinder. Geld hat sie nicht, Liebe hat sie nicht, aber Kinder hat sie. Irene dachte, und denkt das noch immer, dass sie soviel nun nicht verlangt, wenn sie Geld haben will und richtige Arbeit und Liebe und die Kinder. Und dass man nicht alles haben kann, scheint ihr kein richtiges Argument. Sie meint, das sei alles eine Frage der Organisation. [...]"¹⁴

Was hat die Arbeit in unserem Leben zu suchen?

Mit der Kritik an der Arbeitsorganisation problematisiert *Eine Prämie für Irene* gleichzeitig die Lebensbedingungen und den Alltag in einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Die kritische Thematisierung des Verhältnisses von Produktions- und Reproduktionssphäre ist eine Stärke des feministischen Ansatzes von Sanders Film.¹⁵ Aufgrund der Arbeitsbedingungen nicht die nötige Grundlage für ein gesichertes Leben schaffen zu können, bedeutet in diesem Zusammenhang nämlich auch, den gesellschaftlichen Normvorstellungen nicht zu entsprechen.

13 Sanders Filme bis einschließlich Redupers aus dem Jahr 1977 sind getragen von der feministischen Kritik an der Nichtberücksichtigung der Reproduktionsarbeit in den zeitgenössischen Debatten. Vgl. dazu den Redebeitrag den Sander als Sprecherin des Aktionsrates zur Befreiung der Frauen auf der Delegiertenkonferenz des SDS am 13.9.1968 vorgetragen hat. Zu Sander in den 60er Jahren vgl. Schulz 2007, S. 249. Der Text der Rede Sanders ist abgedruckt in Anders 1988, S. 39ff.

14 Eine Prämie für Irene, 0:00:00 - 0:02:05.

15 Auch wenn Sander sich mit der feministischen Position ihres Films von klassischer Ökonomiekritik abhebt, bewegt sie sich dennoch in einer kapitalismuskritischen Tradition. Deutlich wird dies, wenn sie in einer Szene die ‚industrielle Reservearmee‘ der ArbeitsmigrantInnen beschwört: „Es ist keiner gezwungen, hier zu arbeiten, meine Damen. Aber so viele scheinen sich darum zu reißen, dass in Belgrad schon wieder ein ganzer Transport auf dem Bahnhof steht.“ (Eine Prämie für Irene, 0:17:55.) So die Worte eines Vorarbeiters, die als Druckmittel eingesetzt werden, um Überstunden zu erzwingen. Gleichzeitig ist der Versuch der Betriebsleitung angedeutet, eine Solidarisierung von deutschen und migrantischen Arbeiterinnen innerhalb der Fabrik zu verhindern.

Das spannungsgeladene Verhältnis der ProtagonistInnen zu den Idealen und Rollenvorstellungen der Mittelschicht und die damit einhergehende Frage nach der eigenen Emanzipation spielt in allen drei Filmen eine wesentliche Rolle.

So führt *Waldmeister* die Assoziation von Arbeit mit einem erfüllten Leben ad absurdum. Der zwanghafte Versuch, Arbeitslose in ein Lohnarbeit imitierendes Verhältnis zu pressen, kann als ein grundsätzliches Infragestellen von Lohnarbeit interpretiert werden. Die Protagonist_innen versuchen, sich bürgerlichen Idealen von Verwertbarkeit und ‚sinnvoller Integration in die Gesellschaft‘ zu entziehen.

Kuhle Wampe dagegen verknüpft das Lossagen von den Idealen des Bürgertums mit der Entwicklung des Klassenbewusstseins junger ArbeiterInnen. Während die Mittelschicht als bloße Karikatur erscheint, gilt die Kritik jenen ArbeiterInnen, die sich bürgerliche Ideale zu Eigen gemacht haben. Diese werden verkörpert durch Annis Eltern, die selbst in der Zeltkolonie noch versuchen, einen Schein bürgerlicher Normalität und Gemütlichkeit zu wahren.¹⁶ Während die Männer Karten spielen und den Kaisermarsch hören, schmücken die Frauen die Küche mit moralinen Sinnsprüchen. Diese Bilder bestärken den Eindruck, dass Annis politischer Emanzipation als Arbeiterin die individuelle Emanzipation von den bürgerlichen Idealen ihrer Eltern vorausgeht.¹⁷ In *Kuhle Wampe* verknüpft sich ein aus heutiger Sicht irritierendes Vertrauen auf die ‚Befreiung‘ durch Revolution, die alle Fragen beantworten soll mit einer noch immer faszinierenden Schilderung der kleinen Nöte prekärer Existenz gegen Ende der Weimarer Republik. Eine Antwort auf die ‚kleineren‘, alltäglichen Fragen wird nicht versucht.

16 Kuhle Wampe, 0:06:24, 0:27:00. Brecht selbst sprach in diesem Zusammenhang vom „müde[n] und untätige[n] Sicheinrichten gewissen Arbeiterkreise im Sumpf.“ Die Darstellung einer ‚verbürgerlichten‘ Arbeiterklasse wurde als Angriff auf die SPD verstanden und war einer der Hauptangriffspunkte gegen den Film (vgl. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Band 2, u. a. S. 130).

17 Die Verschränkung von individueller und gesellschaftlicher Emanzipation wird auch deutlich, wenn die schwangere Annis ihren Freund noch auf der Verlobungsfeier verlässt – zum Entsetzen ihrer Eltern. Annis löst sich von den Erwartungen der Familie und den traditionellen Geschlechterbildern und nutzt ihre dadurch neugewonnene Freiheit, um sich in die Organisation eines Arbeitersportfestes einzubringen. Kuhle Wampe, 0:38:20.

Individuelle Geschichten oder große Erzählungen?

Gerade hier setzt *Eine Prämie für Irene* an und zeigt am Leben einer Frau beispielhaft, wie sich alltäglicher Kampf und Arbeitskampf unter den Bedingungen prekärer Existenz wechselseitig durchdringen. Die Kämpfe werfen somit Fragen auf, die sich nicht so leicht beantworten lassen. Sowohl *Eine Prämie für Irene* als auch *Waldmeister* messen den für die Individuen zentralen sozialen Fragen eine große Bedeutung bei. Während Sanders Film die Verdichtung des Kampfes innerhalb des Mikrokosmos eines persönlichen Lebens darstellt, schildert *Waldmeister* das alltägliche Sich-Zurechtfinden in prekären Lebens- und Arbeitsverhältnissen. Beide Filme enden mit einer spontanen Solidarisierung der ProtagonistInnen miteinander.

Demgegenüber schaltet *Kuhle Wampe* dem Kampf um bessere Arbeits- und Lebensbedingungen einen Prozess der Bewusstwerdung vor. Jener Kampf, der bei Brecht und Dudow wohl zur Revolution führen soll, wird nicht mehr filmisch thematisiert, scheint sich jedoch mit dem ‚richtigen Bewusstsein‘ von alleine zu regeln. Dudows Film stellt den Prozess der Konstituierung einer Art ‚Massensubjekt‘ in einer starken symbolhaften Kontrastierung von Stadt und Land dar.

Der modernen Stadt gehört die Montage: Industriegebiete, Hinterhöfe, die rastlose Suche nach Arbeit. Das Elend der Massenarbeitslosigkeit wird gleich zu Beginn des Films in einer kurzen Sequenz durch Überblendung verschiedener Zeitungsschlagzeilen verdichtet dargestellt. Darauf folgt eine Szene, in der Arbeitslose immer hastiger auf der Suche nach einer Anstellung durch Berlin radeln. Schließlich sind nur noch die Räder und die Füße, die in die Pedale treten zu sehen – es geht hier nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um das Schicksal der Arbeiter in einer modernen kapitalistischen Gesellschaft in einer akuten Krisensituation.¹⁸

Erst außerhalb der Stadt finden die ArbeiterInnen die Gelegenheit, zu einer Klasse zu erstarken. Mit dem Verlassen der Stadt ändert sich auch die Bildsprache des Filmes, die Schnittgeschwindigkeit verlangsamt sich. Die Natur wird zum ‚Außerhalb‘, zum Ort der Erholung und des kollektiven Lebens. Bei den Szenen eines Arbeitersportfestes im Berliner Umland werden Motorrad fahrende und schwimmende ArbeiterInnen zum Symbol einer kraftvollen, proletarischen Modernität. Die Schnittgeschwindigkeit passt sich wieder den Stadtszenen an.¹⁹

18 Kuhle Wampe, 0:00:00 bis 0:07:20.

19 Wie im gesamten Film ist auch hier die Musik tragendes Element der Handlung. So werden die Bilder des Sportfestes mit dem von Ernst Busch

„Modernität“ und „Natur“ laufen zusammen, gestärkt können die ArbeiterInnen sich wieder in die Stadt – und damit in den Kampf – begeben.²⁰

Was ist ein Arbeitskampf?

Voraussetzung für einen wie auch immer gearteten Arbeitskampf ist Solidarisierung – ob durch Klassenbewusstsein wie in *Kuhle Wampe*, als Ergebnis gemeinsamer Erfahrungen wie in *Irene* oder als spontaner Versuch, der Prekarität gemeinsam zu begegnen wie in *Waldmeister*. Keine der ProtagonistInnen des letztgenannten Filmes ist in einem geregelten Arbeitsverhältnis. Deshalb können die Figuren in *Waldmeister* ihren Arbeitskampf nicht in Form eines Streikes artikulieren; mit Bummel und stillem Boykott setzen sie sich gegen beschäftigungstherapeutische Arbeitsamtsmaßnahmen zur Wehr.

Auch Irene beginnt nicht erst am Schluss des Filmes zu kämpfen. Sie kämpft permanent: gegen die schlecht gebaute Neubauwohnung²¹, gegen die Unmöglichkeit, als Frau abends alleine Spazieren gehen zu können²², gegen die miesen Verhältnisse in der Fabrik. Dennoch kulminiert ihr ständiger Kampf schließlich in der Fabrik als Kristallisationspunkt dieser Verhältnisse.

Eine Kollegin – kurz vor dem Zusammenbruch aufgrund der schlechten Fabrikluft – spielt eine Ohnmacht vor, um krankgeschrieben zu werden. Dies ist der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. Irene und ihre KollegInnen weigern sich, an die Arbeit zurückzukehren. Dabei werden sie von einer Überwachungskamera gefilmt. Als sie dies realisieren, beschließen sie, die Kamera „auszuschalten“: Aus der Sicht des grauhaarigen Mannes, der in einem Raum voller Monitore das Geschehen in der Fabrik überwacht, sehen die Zuschauenden die ArbeiterInnen ihre Tassen auf die Kamera werfen. Schließlich kleben sie die Kamera mit einem firmeneigenen Aufkleber zu, versperren den Chefs den Blick.²³

gesungenen Sportlied unterlegt: Kommend aus den vollen Hinterhäusern /
Finstern Straßen der umkämpften Städte / Findet ihr auch zusammen / Um
gemeinsam zu kämpfen / und lernt zu siegen. *Kuhle Wampe*, 0:48:45 bis
0:52:00.

20 Zur Kritik an der „Vereinsmeierei“ dieses Arbeitersportfestes siehe Herzberg 1932.

21 Eine Prämie für Irene, Szene ab 0:36:00.

22 Eine Prämie für Irene, Szene ab 0:25:00.

23 Der Aufkleber hat insofern eine hohe symbolische Bedeutung, als dass den ArbeiterInnen mit der WAM-Werbung immer wieder zynisch vor Augen geführt wird, dass es gesellschaftlich zwei Kategorien von Frauen

Der Kampf gegen die schlechten Arbeitsbedingungen, der Kampf gegen die Geschlechterungleichheit in- und außerhalb der Fabrik und damit auch der Kampf gegen die schlechten Lebensbedingungen laufen in dieser letzten Szene symbolisch verdichtet zusammen. Die Rebellion gegen die Kamera ist eine Rebellion gegen die paternalistischen Verhältnisse innerhalb und außerhalb der Fabrik. Das Ausschalten der Überwachungsmechanismen dient der Selbstermächtigung der ArbeiterInnen. Gleichzeitig steht die Kamera als Symbol für die Frage nach Sichtbarkeit. Helke Sander zeigt in ihrem Film die Entwicklung hin zum Arbeitskampf – einen Prozess, an dem normalerweise nur die repressiv eingesetzten Überwachungskameras die Geschehnisse dokumentieren. Mit deren Zerstörung nehmen die ProtagonistInnen ihre Geschichte in die Hand. Die Kamera der Filmemacherin steht jetzt ohne ‚Konkurrentin‘ da. Es ist die Perspektive der ArbeiterInnen, die bleibt.

Mit laufenden Bildern die Gedanken zum Tanzen bringen

Film bietet also die Möglichkeit, auch Beispiele von Arbeitskämpfen und Widerstandsformen jenseits von Streiks sichtbar zu machen. Gerade in prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen, in denen (kollektive) Organisation schwierig ist, kann Film ein wichtiges Medium des Protests und der Sichtbarmachung sein. Das ‚Outsourcing‘ von Arbeit in den Alltag und der Niedergang der Fabrik als klassischem Ort des Arbeitskampfes etwa lassen das individuelle ‚Durchwurschteln‘ oftmals als die einzige Option erscheinen. Die je eigene Situation im Spiegel der Filmbilder zu sehen, kann Ausgangspunkt einer Organisation der Individualisierten werden. Die kritische Sichtbarmachung hat jedoch (auch medienbedingte) Grenzen: die ökonomischen Folgen eines Streiks werden sich alleine mit filmischer Thematisierung nicht erzielen lassen.

Politisch irrelevant ist Film deshalb jedoch nicht. Gerade Filme, die – wie die drei behandelten – ihre individuellen Erzählungen mit einem größeren Kontext verbinden, bleiben nicht ohne Wirkung. Im Falle von *Kuhle Wampe* führte dies zum Verbot des Films mit der Begründung, er stelle eine „Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit und

gibt: diejenigen, die sich die Haushaltsgeräte, die mit dem Slogan „WAM – Schont unsere Frauen“ beworben werden, leisten können, und diejenigen, die diese Geräte unter denkbar schlechten Bedingungen produzieren müssen, sie sich jedoch nicht leisten können. Vgl. Eine Prämie für Irene, 0:39:52.

lebenswichtiger Interessen des Staates“²⁴ dar. Das Schicksal der Familie Bönicke wurde offensichtlich nicht als Einzelschicksal, sondern als typisch für die gesellschaftlichen Verhältnisse aufgefasst. Dies veranlasste Brecht zu dem lakonischen Kommentar, der Zensor sei einer der wenigen gewesen, die den Film wirklich verstanden hätten (vgl. Henrichs 2004).

In der Thematisierung von Lebens- und Arbeitsbedingungen in den Filmen wird deutlich, dass Gefährdung und Unsicherheit, die heute als symptomatisch für Prekarisierung gelten, eine lange Tradition haben. Angesichts der gesellschaftlichen Umbrüche der 75 Jahre, die seit *Kuhle Wampe* vergangen sind, erstaunt die Aktualität der Fragen, die sich an die hier diskutierten Filme stellen lassen.

Filmografie

- Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Regie: Slatan Dudow; Drehbuch: Bertold Brecht/Ernst Ottwald) Deutschland 1931/32. 68 min.
Waldmeister (Regie/Drehbuch: Markus Mischkowski/Kai-Maria Steinkühler) Deutschland 2007. Kurzspielfilm, 9 min.
Eine Prämie für Irene (Regie/Drehbuch: Helke Sander) Deutschland 1971. 47 min.

Literatur

- Anders, Ann (Hg.) (1988): *Autonome Frauen. Schlüsseltexte der Neuen Frauenbewegung seit 1968*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Candeias, Mario (2006): *Handlungsfähigkeit durch Widerspruchsorientierung. Kritik der Analysen von und Politiken gegen Prekarisierung*, <http://www.linksnet.de/drucksicht.php?id=2790>, 04.05.2007.
- Castro Varela, Maria do Mar (2005): „Die Wiederkehr der ‚Klasse‘ – Deklassierung und Migration“. In: *Diskus* 2.05, S.14–20.
- Dörre, Klaus/Kraemer, Klaus/Speidel, Frederic (2004): „Prekäre Arbeit. Ursachen, soziale Auswirkungen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigung“. In: *Das Argument* 256, S. 378-397.
- Hauer, Dirk (2005): „Strategische Verunsicherung. Zu den identitären Fallstricken der Debatte um prekäre Arbeit“. In: *ak, Analyse & Kritik* 494.

24 Zum Ringen um die Zensur des Films und die schließliche Freigabe einer gekürzten Fassung vgl. Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Band 2, ab S. 130.

