

24

Matthias Dell und Simon Rothöhler

DUISBURG DÜSTERBURG

WERNER RUŽIČKA IM GESPRÄCH

Im November 2018 gibt Werner Ružička seine Abschiedsvorstellung als Leiter der Duisburger Filmwoche – ein Anlass, um zurückzublicken. Ružička wird das Festival dann 33 Jahre lang geprägt haben und damit das Kulturleben von Deutschlands drittärmster Stadt. Ein Gespräch über neue und alte Linke im Ruhrgebiet der 70er Jahre, Leipzig-Reisen vor der Wende und den regionalen wie filmkulturellen Strukturwandel – eine Oral History der (bundes)deutschen Dokumentarfilmgeschichte aus Duisburger Perspektive.

Matthias Dell, geboren 1976, ist u. a. freier Autor und Redakteur für DLF Kultur, Kolumnist auf Zeit Online. 2012 erschien: *›Herrlich inkorrekt‹. Die Thiel-Boerne-Tatorte.*

Simon Rothöhler, geboren 1976, lehrt Medienwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum. Zuletzt erschien: *Das verteilte Bild. Stream-Archiv-Ambiente* (2018).

VERBRECHER VERLAG

INHALT

9 DUISBURG, 28. MÄRZ 2018

89 DUISBURGER FILMWOCHEN

101 DUISBURG, 29. MÄRZ 2018

161 DREISSIG JAHRE DÜSTERBURG

Harun Farocki

1. Auflage
Verbrecher Verlag Berlin 2018
www.verbrecherei.de
© Verbrecher Verlag 2018

Satz: Sarah Käsmayr
Gestaltung: Christian Walter
Druck und Bindung: CPI Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-95732-349-1

Printed in Germany

Der Verlag dankt Chandra Esser und Philipp Hartmann.

TAG 1

DUISBURG, 28. MÄRZ 2018

WERNER RUŽIČKA: Wollen Sie den Takt angeben, auch wegen der Raucherpausen? Oder soll ich die anmelden?

MATTHIAS DELL: Da wir nicht mehr rauchen, macht es wahrscheinlich mehr Sinn, wenn Sie das vorgeben.

WERNER RUŽIČKA: Morgen rauchen Sie wieder.

SIMON ROTHÖHLER: Aber jetzt noch nicht. Wir sind ja erst seit drei Minuten hier – falls das ein Versuch gewesen sein sollte, die erste Raucherpause auszurufen.

WERNER RUŽIČKA: Man muss den Takt angeben.

* * *

SIMON ROTHÖHLER: Vielleicht können wir zunächst über die Genealogie der *Duisburger Filmwoche* sprechen, über die historischen Kontexte und die involvierten Milieus. Bevor die *Filmwoche* 1977 zum ersten Mal stattfand, hat es in Duisburg von 1971 bis 1976 die sogenannten *Filminformationstage* gegeben.

Das ist an sich schon ein ziemlich interessanter Begriff, man assoziiert aus der historischen Distanz sofort eine frühe Informationstheorie des Dokumentarischen herbei: inwiefern filmische Dokumente Informiertheit herstellen, gesellschaftlich relevante Informationen ästhetisch und politisch verteilbar machen und so fort.

Aber die *Filminformationstage* waren eigentlich, so habe ich das verstanden, eher repräsentativ gemeinte Querschnitte durch Jahrgänge der deutschen Filmproduktion. Das Programm bestand hauptsächlich aus Spielfilmen. Wie haben Sie das in Erinnerung, diese Vorgeschichte der *Filmwoche*?

WERNER RUŽIČKA: Es gab damals bei den Leuten, die studierten – meistens Germanistik, Soziologie, ein bisschen Philosophie wie ich auch – nicht die Ambition, »irgendwas mit Medien« zu machen. Die Lehrer sagten: »Lieber Werner, ich würde gerne haben, dass Du beim Feuilleton einer guten Tageszeitung landest.« Oder an der Uni. Aber die Uni war nicht so interessant. Die Germanisten waren sehr verschnarcht. Die interessierte, junge Intelligenz fand recht eigentlich keinen Gegenstand ihrer Vermutung, dass über Bilder nachzudenken mehr bedeutet, als den neuen Fassbinder zu sehen. Da war man, wenn man so will, ein bisschen ortlos.

Interessant ist, dass damals, schon sehr früh für mich und auch die Jüngeren, Oberhausen ein ganz wichtiger Fokus war. Was später in der Kunstszene stattfand, eine bestimmte Beschäftigung mit visuellen Mustern, wurde zuerst dort verhandelt. Auch die Politik begann das

aufzusaugen, »Skandalfilme« wie Hellmuth Costards BESONDERS WERTVOLL (1968). Das waren so Sachen, die damals in Oberhausen gesehen werden konnten.

Und es gab auch schon die ersten Filmclubs in Bochum, an der Ruhr-Uni (RUB), wo Hilmar Hoffmann – er war 1954 Gründungsdirektor der *Westdeutschen Kulturfilmtage*, wie das Oberhausener Festival zunächst hieß, und später Kulturdezernent in Frankfurt/Main – Filme zeigte und Referate hielt. Und so kam ein Kern von Filmwissenschaft, ein Diskurs über Film an uns. Das war damals sehr wichtig.

Wir waren an der RUB privilegiert. Die Fakultäten waren überschaubar. Was sich aus Frankreich an Theorie anbahnte, beispielsweise die Sachen von Christian Metz und die frühen Texte von Michel Foucault, kriegten wir von unseren Kommilitonen übersetzt. Der erste Foucault wurde von Jürgen Link übersetzt. Kurzum, es gab eine ziemlich prickelnde Fakultäts- und Szene-übergreifende Theorie-substanz, die sich da abzubilden begann. Das hat ganz viele Leute bestimmt.

Zweitens: Was wir heute als Überdruss und Übermaß an Festivals erleben, existierte damals noch nicht. Es gab Berlin und Feierabend. Und Berlin, auch Ulrich Gregors *Forum des Jungen Films*, war irgendwie weit weg. Berlin war das »Kalte Kriegs«-Festival, und Gregor hat sich die ersten Jahre, in den frühen 1970ern, als Archäologe und Pfadfinder des Weltkinos verstanden.

Es gab also kaum Festivals. Es gab aber einen Blueprint von Festival, und zwar Solothurn in der Schweiz. Das war eine Jahresschau des Schweizer Films. Solothurn wurde damals von einem sehr faszinierenden Filmmacher geleitet, Stephan Portmann, der sah ein bisschen aus wie ein Alpensepp, mit langem Bart und so. Er hat das Festival wie ein Herbergsvater geführt. Da kam man hin, dann war man drin, und es gab die ganzen Filme zu sehen – die Jahresschau.

Solothurn war die Blaupause für das, was dann hier mit den *Filminformationstagen* gemacht wurde. Allerdings mit so einer Sauer-töpfigkeit der Begründung. Sie haben diese frühen programmatischen Sachen aus Duisburg gelesen? Sehr pragmatisch. Es war eine, auch im guten Sinne, »Kultur für alle«. Man musste die Filme im Grunde vorab kategorisieren, bestimmte Genrefelder einziehen und Warnschilder aufstellen. Das waren die *Filminformationstage*.

Und dann gab es einen ökonomischen Schnitt. Das Festival war relativ teuer, mit Fahrtkosten und so, und auch Fassbinder hat nur in guten Hotels gewohnt.

Darauf folgte die erste doch ziemlich Dogmen-nahe Phase, die sich mit solchen Leuten verbindet wie Klaus Wildenhahn, Hans Helmut Prinzler, Egon Netenjakob, Antje Goldau. Man wollte Claims abstecken – mit der Begründung, der Dokumentarfilm ist unterprivilegiert, wird vernachlässigt. Deswegen ging es in den ersten Jahren, in der ersten größeren Filmwochenkommission 1977 – in der ich noch nicht war – darum, Ansprüche zu erheben, Genres zu definieren, Reputation einzufordern. Auch gegenüber den Fernsehsendern, in denen damals Wildenhahn und Hans-Dieter Grabe die einzigen waren, die sich nicht nur als Rucksackproduzenten alimentieren ließen, sondern als Festangestellte.

Ein kleiner Seitenblick: Damals war der NDR irre wichtig, auch wegen Egon Monk und dem noch ganz jungen Horst Königstein, mit dem schon am Rande auftauchenden Heinrich Breloer und vor allem mit Eberhard Fechner und Hans Brecht. Der NDR war damals das Zentrum einer ziemlich freien Fernseh-dramaturgie.

Damit begann, darin gründet auch der Erstanspruch des Hamburger Dokumentarfilms. Sie sagten: »Wir sind's. Vergesst Stuttgart, vergesst das ZDF. Wir geben den Ton an.« Insbesondere Wildenhahns NDR-Arbeiten wurden ausführlich wahrgenommen und rezensiert. Er war sehr präsent.

SIMON ROTHÖHLER: 1977, im ersten Jahrgang der *Filmwoche*, wurde Klaus Wildenhahns und Gisela Tuchtenhagens aus vier 60-minütigen Segmenten bestehender Dokumentarfilm EMDEN GEHT NACH USA (1975/76) gezeigt, aber etwa auch Eberhard Fechners DIE COMEDIAN HARMONISTS (1976).

WERNER RUŽIČKA: Genau. Das war sehr interessant, weil es da eine nicht so häufig beobachtbare Interferenz und eigentlich auch etwas Aporetisches gibt: Fechners Dokumentarfilmstil – bzw. die von seiner Cutterin Brigitte Kirsche eingebrachte Schnittform – enthielt eine Methode und eine Ambition, wie man Oral History machen kann, ohne dass nach dem »Und dann und dann und dann«-Prinzip geschnitten wird. Das war damals eine irre Provokation, die aber, komischerweise, auch in der Öffentlichkeit sehr gut ankam.

Zugleich zeigte sich, beginnend mit Wildenhahn, eine bestimmte Gefahr von scholastischer Verfestigung. Heute würde ich behaupten, dass Wildenhahn das strategisch sehr gut orchestriert hat. Damit meine ich nicht seine besondere Ästhetik, sondern die guten Kontakte zu den Gewerkschaften.

Wildenhahn hatte schon in Oberhausen mit Gewerkschaftern Filme gedreht. Was er gut fand, war eine bestimmte Art von Hoffnung, die ein Dokumentarfilm vermitteln kann. Obwohl sich natürlich dann sehr schnell die Kollegen von der DKP¹ einzumischen begannen, die damals die Kulturpolitik im DGB sehr stark bestimmt haben. Diese Geschichten gehören zu einer bestimmten Phase, die dann, als ich das Festival ab 1985 leitete, langsam wieder abflaute.

Das war ziemlich nervig, weil am Horizont schon die ersten Farocki-Filme auftauchten. Und mit ihnen die Frage nach dem

¹ DKP: Deutsche Kommunistische Partei – 1968 »rekonstituierte« inoffizielle Nachfolgepartei der 1956 verbotenen Kommunistischen Partei Deutschland (KPD).

»Essayfilm«, die nicht ganz neu war und bereits in Solothurn gestellt wurde, mit Leuten wie Richard Dindo oder Hans Stürm. Aber diese DKP-Sache war eine, die hier in Duisburg natürlich gut ankam.

SIMON ROTHÖHLER: Die Gewerkschaften sind an der *Filmwoche* von Beginn an beteiligt. Im Gründungsjahr 1977 sitzen Gewerkschafter und Betriebsräte aus Duisburger Großbetrieben in der Auswahl- und Programmkommission. Es tagt ein Arbeitskreis *Gewerkschaft und Film* unter dem organisatorischen Dach des DGB.

In der Dokumentation des zweiten Filmwochenjahrgangs 1978 findet sich die Abschlussdiskussion dieses Arbeitskreises abgedruckt.² Da kann man protokollierte Statements von Gewerkschaftern nachlesen, die sich, durchaus mit instrumentellen Untertönen, fragen, wie aus gewerkschaftlicher Sicht ein Film aussehen kann: »Auch die Medien sind Kampfmittel dieser Gesellschaft und müssen eigentlich auch von den Gewerkschaften – wie von den anderen Interessensvertretern längst praktiziert – entsprechend eingesetzt werden.«

Harun Farocki reagiert an einer Stelle im Protokoll trocken mit der Frage nach den Geldströmen: »Heißt das auf deutsch übersetzt: Man will versuchen, daß der DGB förmlich auf irgendeine Weise Geld springen läßt – oder was heißt das eigentlich?«

Wie hat man sich diese gesamte Konstellation vorzustellen und wie kam die DKP dazu?

WERNER RUŽIČKA: Die DKP war in ihrem kultur- und filmpolitischen Anspruch durch die hauptamtlichen DGBler sozusagen inspiriert, eine Art U-Boot. In der erwähnten AG *Gewerkschaft und Film*, die damals in Duisburg gegründet wurde, waren DKPler als Entristen

2 2. *Duisburger Film-Woche '78. Dokumentation*, herausgegeben von der Stadt Duisburg, filmforum der Volkshochschule, Oppenberg 1979.

mit drin, und sie sagten mit Bestimmung: »Wir müssen das und das machen ...«

Der Gründer der *Filmwoche*, Horst Schäfer, hat genau gemerkt, dass man sich die »Medienwirkung« des Dokumentarfilms nicht einfach so vorstellen kann: »Die Massen kommen, das ist jetzt alles toll.« Sondern dass es darum geht, dass man die Relevanz im Gesellschaftlichen vermittelt, proklamiert, reklamiert. Die Gewerkschaftsparole in den Betrieben dazu lautete: »Kollegen, es geht um euch.«

Es ging darum, etwa auch Wildenhahns Arbeiten – die zwar noch im Fernsehen angeheftet waren, aber ästhetisch schon mehr wagten und ausprobierten, auch in der Länge, wie bei EMDEN GEHT NACH USA – auf eine Art plausibel zu machen und als spannend anzubieten, so dass die Gewerkschafter vor Ort sagten: »Wir haben ja viel zu kämpfen im Augenblick – Schließungen, Zechen- und Stahlkrise –, aber okay, wenn die sich um uns Kollegen kümmern.«

Andererseits haben die Gewerkschaften sich für Sachen wie den Wohnungskampf gar nicht so interessiert. Höhere Funktionäre fanden das wohl auch irgendwie schick, ein bisschen in die Szene reinzukommen, mit Film und so weiter. Wildenhahn und Angela Haardt, die die *Filmwoche* von 1978 bis 1984 geleitet hat, haben sich um die Gewerkschaftler in der Tat sehr bemüht, versucht, ihnen das Gefühl zu geben: »Ihr seid nicht Garnitur, nicht Salatblatt, sondern wir meinen euch, wir wollen euch dabeihaben.«

MATTHIAS DELL: Lag eine so starke Einbindung der Gewerkschaften damals auf der Hand in dem Sinne, dass diese kulturpolitisch sowieso besonders aktiv gewesen wären? Wenn man sich das aus heutiger Sicht vergegenwärtigt, erscheint einem die Präsenz, das Engagement, die Wichtigkeit der Gewerkschaften für ein Filmfestival merkwürdig. Heute ist es doch eher so, dass Gewerkschaften bei Filmfestivals

vielleicht noch einen untergeordneten Preis für die gelungenste Darstellung von Arbeitswelten vergeben dürfen.

WERNER RUŽIČKA: Es lag auf der Hand damals. Sie haben zu Anfang tatsächlich auch ein bisschen Geld bezahlt wie mancher Fernsehsender. Es war naheliegend, weil die Gewerkschaften den Anspruch hatten, dass sie als gesellschaftlich wichtige Kraft wahrgenommen werden, als Organisationen, die sich für Kultur interessieren – insbesondere für den Film, weil der eben die Massen ergreift und was zu sagen hat. Und da war dann die Argumentation, »den Menschen das Wort zu geben«, plausibel, nicht von der Hand zu weisen.

Die Gewerkschaften waren damals mächtig. Was sie aber nie geschafft haben, war, ihren eigenen Leuten klar zu machen, dass sie vielleicht auch mal aus den wohlwollenden Logenplätzen rauskommen könnten: »Ja, schön, was ihr da macht, besonders die Streikfilme, aber guckt, dass da kein MLer³ reinkommt.« Das war ein Kampf, der hinter den Kulissen stattfand, weil die Gewerkschaften Angst hatten, das ganze »Studentengesocks« da reinzukriegen, die ML-Gruppen, den KBW⁴ und ähnliches.

Diesbezüglich waren die Gewerkschaften damals unglaublich repressiv. Das fand man fies, dass man einfach rausgeworfen wurde aus irgendwelchen Seminaren und so. Die DKP hingegen war schlau genug, zu sagen: »Nein, die Gewerkschaften sind keine Sektierer. Es kommt darauf an, dass man ›die Kollegen‹ mit guten Dokumentarfilmen versieht.«

Zwei Jahre lang gab es in Duisburg Debatten darüber. Da hatten sie endlich einen ordentlich dotierten DGB-Dokumentarfilmpreis ins Leben gerufen – und prompt bekamen DKP-nahe Filme, die man

³ ML-Gruppen: Marxistisch-leninistische Gruppen.

⁴ KBW: Kommunistischer Bund Westdeutschland.

heute schon vergessen hat, die Auszeichnung. Sie waren bereit, und es gab damals ein Versprechen, das auf Seiten der Gewerkschaften auch ein bisschen als Wertschätzung aufgefasst wurde: »Die Kulturmenschen, die Künstler wollen uns haben.«

Dann, mit den Spät-68er-Battles gegen die bösen Kommunisten oder Maoisten und vor allem mit dem Aufkommen der Mediengruppen aus Berlin, Freiburg und München, die ja mehr Sponti-Gruppen waren, erlahmte dieser ideologische Strang ziemlich. Dann gab es andere, jüngere Leute wie Harun Farocki und Hartmut Bitomsky und eine auch öffentlich ausgetragene Streiterei um das, was in früheren Jahren die »Berliner Schule« so machte.

FAUST IN DER TASCHE (1978) von Max Willutzki war so ein Titel, wo der Harun ausgeflippt ist, von Bauernfängerei sprach und dass man so eine Scheiß-Ästhetik in Duisburg nicht mehr haben wolle. Das war ein Erwachen, das ich mit den ersten Jahren meiner Kommissionszeit um 1980 in Verbindung bringen würde.

SIMON ROTHÖHLER: Das klingt so, als sei hier – sieht man von den berüchtigten Fraktionierungsdynamiken der K-Gruppen ab – eine notorische Sollbruchstelle auf der Linken sichtbar geworden: eine sich öffnende Kluft zwischen im Kern sozialdemokratischen Gewerkschaftern, die »sozialpartnerschaftliche« Kooperationen mit der Arbeitgeberseite unterhielten und anstrebten, und der sich post-68 munter ausdifferenzierenden Neuen Linken, die sich in den 70er Jahren radikalisierte, die sozialliberale Koalition in Bonn verachtete und sich eigentlich aus anderen gesellschaftlichen Milieus rekrutierte, aus den Universitäten beziehungsweise aus dem studentischen Umfeld der Filmclubs.

So gesehen war die *Duisburger Filmwoche* einer der letzten oder zumindest raren Orte, an denen Vertreter der radikaleren Linken Ende der 70er noch mit sozialdemokratischen Gewerkschaftlern im

Gespräch waren. Und das dann auch noch über den Umweg dokumentarästhetischer Diskurse, zwischen DGB-Bildungsarbeit und Essayfilm.

WERNER RUŽIČKA: Man muss historisch ein bisschen weiter zurückgehen. Dieser Kampf gegen die behäbige SPD-Gewerkschaft, Anfang der 70er, als die MLer, die Maoisten und der KBW in den Betrieben ja auch eigene Betriebsräte hatten, war ein ziemlicher Konflikt. Das Draußenhalten von Künstlern – diesen Maoisten! – fand eine Entsprechung in den Betrieben selber. Das war damals natürlich eine sehr interessante Kampflinie.

Ab und zu gucke ich heute noch in ein Buch, das später in den 1990ern wichtig wurde für mich, dieser Suhrkamp-Band von Richard Rorty, *Kontingenz und Ironie*. Der formuliert am Ende eine appellative Bilanz: »Wir Intellektuellen müssen wieder das Bündnis mit den Gewerkschaften suchen.«

Mir ist da aufgefallen, dass wir dieses Bündnis damals einfach haben fallen lassen, weil mit den Gewerkschaftlern irgendwann nichts mehr zu machen war. Eine Art Schisma war entstanden, ein Bedürfnis, auf der *Filmwoche* theoretisch avanciert und vom Film her zu sprechen, ohne das alles noch mal in so einer Arbeitnehmersprache verdolmetschen zu müssen. Wir wollten unter uns reden, so, dass Diskurse Handwerk werden konnten, und dass man auch schon mal ein Buch gelesen haben durfte und nicht immer an »den Kollegen« im Betrieb denken musste.

MATTHIAS DELL: Was haben die Künstler sich ursprünglich davon versprochen, zur Gewerkschaft zu gehen? Wie Sie das beschreiben, scheint es ja so, dass die Regisseure geschmeichelt davon waren, dass sich das Gespräch öffnete. Benötigte man die Gewerkschaften, weil man anders nicht an die Arbeiter rankam?

WERNER RUŽIČKA: Auf die Idee käme man heute nicht, weil die Gewerkschaften diese Macht nicht mehr haben. Es war damals aber schon so, dass es Entsprechungen gab in den Mehrheitsfraktionen im ganzen Ruhrgebiet: überall SPD – und SPD hieß Gewerkschaft. Das war zum einen die alte Sehnsucht der Volksfront, eine Sache, die sie internalisiert hatten, auch die 68er – im Sinne von »mit den Gewerkschaften können wir was reißen«. Und es gab eine Frage des Sponsorentums, der Unterstützung: »Könnten die nicht mal einen Film produzieren?«

SIMON ROTHÖHLER: Wie der vorhin schon zitierte Farocki in der AG *Gewerkschaft und Film* sagte: Was heißt das eigentlich, dass der DGB Geld springen lässt?

Umgekehrt enthält das natürlich auch eine bekannte Utopie: Als könnte man sich doch noch über das gesamte linke Spektrum hinweg verbünden, sich gemeinsam – und sei es kulturbürokratisch vermittelt – institutionalisieren und irgendwie die bloße Rhetorik vermeintlich progressiver Allianzen hinter sich lassen.

WERNER RUŽIČKA: Das war nicht so unrealistisch. Die Gewerkschaften hatten die Ohren offen. So wurde das damals meist formuliert: »Wir wollen dann auch Geld von denen haben.« Aber es war letztlich vor allem dieser Rest Sentimentalität.

MATTHIAS DELL: Wann hat sich das dann ausgeschlichen, die Beteiligung der Gewerkschaften an der *Filmwoche*?

WERNER RUŽIČKA: Ich würde sagen: Mit dem Aufkommen der ernsthaften Diskussionen über Film, Stichwort »Essayfilm« und so. Es ging auch um bestimmte Ausdifferenzierungen – bezüglich der Frage, wie man im Dokumentarfilm das »Dritte Reich«, wie man

Ökonomie verhandeln konnte. Diese Diskurse waren den Gewerkschaften dann einfach auch zu entfernt.

Die fühlten sich sicher und wohl im Arbeitskampf – wo die Rede vom »Kollegen« von der Zeche immer funktioniert. Aber auch da war es wiederum so, dass die DKP-Fraktion schon darauf geachtet hat, dass es die richtigen Kollegen waren, die man den Filmemachern zuführte. Es musste natürlich so sein, dass alles noch kompatibel gehalten werden konnte mit dem Mainstream in der Gewerkschaft.

SIMON ROTHÖHLER: Zu Beginn waren die Gewerkschafter auch in den Auswahlkommissionen beteiligt. In den Dokumentationskatalogen der Filmwochenjahrgänge 1977–1979 liest sich das so, als wollten die Gewerkschaften irgendwann auch was haben für ihr Geld und eben nicht nur Logenplätze bei einer Filmpremiere und Smalltalk mit Künstlerfiguren, sondern sie haben versucht, das Dokumentarfilmmaterial, das da vorgeführt wurde, zu verstehen als etwas, das ihnen bei der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit, im didaktischen Sektor hilft.

Film als Mittel im Arbeitskampf, aber eher pädagogisch als agitatorisch. Und dieser Arbeitskampf wird natürlich nicht so verstanden wie die DKP oder die vorwiegend maoistisch orientierten K-Gruppen es gerne gehabt hätten, sondern sozialpartnerschaftlich: Er ist auf Bildungsarbeit, auf eine Form von Anschaulichkeit und Vermittlung angewiesen, nicht auf revolutionären Esprit.

Es gibt eine Notiz, die ich in diesem Zusammenhang noch vorlesen wollte. In der Abschlussdiskussion des Arbeitskreises *Gewerkschaft und Film* des Jahres 1978 ging es auch darum, wie aus gewerkschaftlicher Sicht ein Dokumentarfilm aussehen sollte, der im sozialdemokratisch gedämpften Arbeitskampf nützt. Ein Gewerkschaftsvertreter äußert da den Satz: »Wenn zum Beispiel Filmemacher in ein Stahlwerk reingehen, dann filmen sie gerne den Abstich eines

Hochofens – so mit schönen Funken – und sehen aber nicht, wie diese Vorgänge die Menschen dort betreffen und unter welchen Arbeitsbedingungen sie dort arbeiten.«⁵ Das ist ja eigentlich bedenkenswert. Könnte man verstehen als Kritik am Überbau-Faible der Linken. Da wird eine Konkretion eingefordert bezüglich des Alltags der Arbeiter.

WERNER RUŽIČKA: Ja, nur wollten sie auf der einen Seite die Faszination ein bisschen kleinreden und auf der anderen Seite werden da letztlich Lehrfilme über Themen wie »Arbeitssicherheit« eingefordert: »Da ist es 60 Grad und da müssen sie sich ordentlich anziehen.« Das hat eine bestimmte Art von Verdrucktheit, die auch damit zu tun hat, wie SPD und Gewerkschaften durch den Faschismus das Revolutionäre rausgetrieben worden ist.

Im Ruhrgebiet beschlossen die Gewerkschaften nach 1945 – im Zuge des »Pakts mit der Sozialdemokratie« – zu sagen: »Einen Schritt nach dem anderen. Nicht mehr. Die Leute, die uns aufhetzen wollen, die wollen wir nicht haben.«

Ich habe eben schon angemerkt, dass die Gewerkschaften in einem Segment sehr zurückhaltend waren: im Wohnungskampf in den Arbeitersiedlungen. Die Arbeitersiedlungen sind übrigens sehr schön. In Essen sind die heute upper middle class geworden.

SIMON ROTHÖHLER: Wie würden Sie den gesellschaftspolitischen Kontext dieser – wie Sie sagen: gewerkschaftlich un- oder unteradressierten – Wohnungskämpfe beschreiben?

WERNER RUŽIČKA: Es ging darum, dass man die Arbeitersiedlungen von Seiten der Zechen verknallen wollte, weil die denen gehörten.

5 2. Duisburger Film-Woche '78, S. 198.