

Zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts:

DEFA-Dokumentarfilme aus der Arbeitswelt DDR: Poesie statt Analyse?

Beiträge zu einer Geschichte der Arbeit

Günter Jordan

Es wäre ein Leichtes, die Filme des heutigen Programms auf Bilder von Maschinen, Handgriffen, Arbeitsumstände, Werkhalleneinrichtungen, Technologien abzuklopfen. Sie sind aber nicht darauf hin gedreht, auch wenn sie Material dafür bereithalten, das man in der Historiographie „Überrest“ nennt. Die Filme sind zur Vorführung im Kino gedreht und Bestandteil von Filmprogramm und Kinokultur. Was sich anhört, als verstünde es sich von selbst, hat mehrere Voraussetzungen zu erfüllen. Ein Zuschauer, der tagsüber „auf Arbeit“ ist, sucht am Abend in seiner kostbaren Freizeit das Vergnügen, nicht schon wieder Arbeit. „Warum soll ich das Elend, das ich in meinem Leben erfahre, noch einmal abgebildet sehen? Ich müsste dafür eine Belohnung kriegen. Um sachlich zu werden, muss ich einen emotionalen Grund haben. Die reine Aussicht auf eine Erkenntnis wird da nicht genügen.“ (Alexander Kluge, Bestandsaufnahme, 138) Filmemacher, die Filme über die Arbeit drehen, drehen Filme, die die Leute nicht sehen wollen. Sie müssen das Interesse des Zuschauers durch Themenwahl und Gestaltung gewinnen und dürfen es durch fachspezifische Strapazierung nicht wieder verspielen. Sie müssen Filmzeit darauf verwenden, ihr Thema überhaupt erst herzustellen, im Unterschied zum Spielfilm, dessen Exposition auf die nächsten 90 Minuten einstellt, oder zum Kulturfilm, der sein Anliegen mit den ersten Bildern offeriert. Die Filme werden auf 35-mm und unter Anwendung kompletter Kinofilmtechnik gedreht, auf Massekopien im Kopierwerk vervielfältigt und durch den Filmverleih in die Kinos gebracht. Filme über Arbeit und Arbeiter/Arbeiterinnen verstehen sich nach alledem nicht von selbst. Sie stehen in einem filmhistorischen und soziokulturellen Kontext, dessen Kenntnis ihr Verständnis fördert.

Die Filme, die heute gezeigt werden, umfassen einen Zeitraum von knapp 25 Jahren (1956-1979). Sie konzentrieren sich auf Industrie und lassen Bergbau, Werften und Schifffahrt, Verkehr, Landwirtschaft gänzlich außer Betracht. Auch wurden nur Kurzfilme ausgewählt, die ihrerseits nur ein Bruchteil der Dokumentarfilme über Arbeit, Arbeiter und Industrie im Osten Deutschlands ausmachen. Die Vorführung ist nicht repräsentativ. Zwei Stunden sind auch nur 120 Minuten. Ganze Filmgattungen sind ausgeblendet, die in Produktionsumfang und Wirkungsgeschichte den Dokumentarfilm in den Schatten stellen und auf Industrie und Arbeit hin befragt werden müssten, um ein Bild zu erhalten, das dem Gegenstand gerecht wird: Wochenschau, Kulturfilm, populärwissenschaftlicher Film, wissenschaftlicher Film, Lehrfilm, Industriefilm, das ganze Gebiet des Auftragsfilms, zu dem auch die Filme für Fernseh-Formate und politischen Filme zählen, die, als Agitations- oder Propagandafilme inkriminiert, gleichwohl zu Filmalltag und Filmgeschichte gehören.

Entgegen einer weit verbreiteten Annahme steht zwar die Forderung nach Filmen über die Arbeiterklasse ganz oben auf der Prioritätenliste des DDR-Films, stellt aber mitnichten das Gros der Produktion.

Die Gründe dafür sind vielfältig: eingeschränkte Produktionskapazitäten, Geld, diverse Autoren- und Regie-Interessen, Unlust von Publikum und Verleih nach solchen Filmen. Filme über Arbeiter gelten nicht erst heute, sondern schon in den Sechzigern nicht als zuschauer- und quotenfreundlich. Der wichtigste Grund wird selten genannt: die Klasse selber schreit nicht nach ihrer Verfilmung, und ihre Funktionäre wünschen nichts sehnlicher, als vom Film nicht behelligt zu werden. Denn auf den Eigensinn der Filmemacher haben sie so gut wie keinen Einfluss, und manche Öffentlichkeit, die da dringlich gemacht wird, steht nicht nach

ihrem Sinn. So geschieht es, dass Filme gemacht werden sollen, die keiner machen will, und dass Filme gemacht werden wollen, die nicht sein sollen.

Jeder Film mit Bildern aus der Arbeitswelt ist ein Ereignis. Weil es nicht selbstverständlich ist, Arbeiter für filmfähig zu halten. Kommen doch Filme über sie nicht aus ihrer Mitte, sondern von außen, von Intellektuellen, Bürgern, Bildungsbürgern, Kleinbürgern, aus einer Welt ohne Handarbeit, Industriedisziplin, Maloche, Lohnabhängigkeit, Abschlagszahlung, Schichtarbeit. Filmleute schieben auch Hunger, arbeiten 16 Stunden, warten auf Geld, sind, als Freie oder Angestellte, Abhängige. Dennoch ist diese ihre Erfahrung und diese ihre Abhängigkeit eine andere als die der Arbeiter. Sie müssen sich die Welt der industriellen Arbeit erst aneignen. Und merkwürdig, beim derzeitigen Diskurs über DDR-Geschichte: Sie tun es freiwillig, geleitet vom Interesse an Menschen.

Sie wissen, dass sie von außen kommen, suchen Kontakt und partielles Zusammenleben mit den Arbeitern. Sie respektieren sie, indem sie sich auf sie einlassen, wie sie wirklich sind. Sie benutzen sie nicht, sie machen sie zu Partnern, und das heißt vor allem: machen sich zu Partnern, mit allen Nagelproben, die ein solches Verhältnis auszeichnet. Sie sind auf Erkundungen in der Welt der Arbeiter aus und machen die Begründung dafür im Filmzusammenhang fest, nicht außerhalb davon. Es geht um die Schönheit und Würde gewöhnlicher, arbeitender Menschen. Es liegt nicht auf der Hand, was daraus entsteht und davon weiterzugeben ist. Wer sagt einem Filmemacher denn, was er drehen soll? Das muss er schon allein herausfinden. Er muss es können, und er muss es wollen. Also muss er es lernen. Der Lernprozess geht in die Erzählung der Filme ein.

Ein Werkstattbericht von Jürgen Böttcher von der Arbeit an seinem Film „Stars“ (1963) soll hier stellvertretend für alle stehen.

„Ich wollte einen kurzen Film realisieren, der von einer Gruppe von Frauen erzählt, die Tag für Tag, Jahr für Jahr in einem Raum zusammensitzen und eine schwierige Arbeit leisten. (...) Ich wollte, dass man diese Frauen kennen und achten lernt, durch das Beispiel der wenigen auch vielleicht die vielen anderen Arbeiterinnen und werktätigen Frauen assoziiert, über das Ich und die Gemeinsamkeit nachzudenken angeregt wird, eventuell die gleichsam alltägliche Solidarität der Frauen erkennt und sich daran freut. (...) Ich wollte, dass nichts von Schwierigkeiten verschwiegen wird und bemühte mich, das Schwierige der Arbeit deutlich werden zu lassen. Ich bin selbst der festen Auffassung, dass die Frauen, die über den häuslichen Bezirk hinaus wirken, letztlich reicher sind, trotzdem ich weiß, wie viel ungelöste Probleme es in dieser Hinsicht noch gibt, und dass Mütter. Die arbeiten gehen, oft noch über alle Maßen Anstrengungen ausgesetzt sind. Ich wollte gern mit dieser kleinen, authentischen ‚Teilanalyse‘ (bewusst einen Arbeitsbereich wählend, der viel gegen sich hat, um das Problem nicht zu vereinfachen) in dieser Hinsicht zum Nachdenken anregen. Ich wollte auch, dass man Spaß an den Frauen hat, an der Art und Weise ihrer Meisterung des Alltags, ihrer schlagfertigen Scherze, ihrer Art, sich zu freuen, dass man ihre freimütigen Haltungen genießt. Ich wollte gern, dass man erkennt, dass diese Frauen wie viele, viele andere ihresgleichen letztlich liebenswert und schön sind und sie so bewusst einem allzu allgemeinen, allzu oft angepriesenen Schönheitsideal entgegensetzen. (Der Titel ‚Stars‘ ist unter anderem in dieser Hinsicht eine kleine Provokation.)“

Böttcher ist sich der diffizilen Seite des Dokumentarfilms bewußt.

„Der Dokumentarfilm erwächst unmittelbar aus Begegnungen mit ganz bestimmten Menschen, mit Name und Anschrift. Der Grad der Differenziertheit des Werkes hängt vor allem vom guten Kontakt, von einem besonderen Vertrauensverhältnis zu unseren Helden ab. Die Menschen müssen sich im Grunde selbst (mehr oder weniger bewusst) für eine offizielle Erzählung und Deutung hergeben. (...) Inwieweit entsprechen die Erkenntnisse über bestimmte Menschen, die man relativ kurze Zeit erst kennt, der Wahrheit? Und was berechtigt mich, Mutmaßungen an Millionen zu adressieren?“ (Böttcher, 1964)

Der Unterschied zu Filmen der 1950er Jahre, die Anfertigung eines Bildes der Arbeiter in Erfüllung seiner propagandistischen Funktion, kann nicht größer sein. Erstmals gelingt es im DEFA-Dokumentarfilm, von der Darstellung in soziologischen Größeneinheiten zur Individualisierung überzugehen. Die Themen der Filme werden aus den Stoffen entwickelt und ihnen nicht mehr von außen zugetragen. Ausgerechnet aus dem Arbeiterfilm erfolgt der Beitrag zur Entdeckung neuer Erzählweisen und zur Entwicklung der Gattung.

Konsequent verbannen Böttcher und Kollegen aus ihren Filmen, was Manipulation Vorschub leisten kann. Die Einstellungen sind halbtotale bis halbnahe ausgelegt, das Umfeld der Menschen spielt immer mit. Musik zur atmosphärischen Untermalung, emotionalen Verstärkung oder dramaturgischen Akzentuierung ist verpönt. Kommentar wird Text: lakonisch, pointiert, Nahrung für das denkende, weil sehende, weil teilnehmende Auge. Das Bild soll fotografische Schönheit haben. Die unterscheidet sich fundamental von dem Massen-Bild der fünfziger Jahre. Die Frage, wie aus Arbeitern eine „Arbeiterschaft“, gar Arbeiterklasse, gebildet wird, beschäftigt die Kameramänner gar nicht. Sie sind auf konkrete arbeitende Menschen aus, nicht auf eine rhetorische Figur. Die technische Frage, also die Nutzung von 16-mm-Kameras, mobiler Tontechnik usw., kann die Frage nach der Wahrhaftigkeit, dem Blick für Wesentliches und dem Verhalten zum Drehpartner nicht ersetzen. Darüber hinaus zeigen sie, wo sie gelernt haben: von August Sander, von der Bauhausfotografie, vom sozialrealistischen Film. Es ist der Antritt einer neuen Generation mit einer neuen Motivation. Daraus erwächst, was als DEFA-Dokumentarfilm-Stil in die Geschichte eingeht und Markenwert erwirbt. Renate Wekwerth, die damalige Chefredakteurin des „Augenzeugen“, der DEFA-Wochenschau, fasste die Entwicklung des DEFA-Dokumentarfilms, wie er seit den sechziger Jahren auf die Leinwand kam, in einem Satz zusammen: „Wir kommen alle von Böttchers ‚Ofenbauern‘ her.“ Und es war Chris Marker, der einen dieser frühen Filme, nämlich „Stars“ von Jürgen Böttcher, bewunderte: „Ich möchte ihm hiermit in aller Öffentlichkeit sagen, dass ich seinen Film für einen der großen halte.“ (1963)

Dieses Selbstverständnis wird immer wieder neu erarbeitet. Film auf diesem Level bleibt rar. Es erstaunt nicht, dass gerade die Darstellung von Arbeitsvorgängen, die simple Geste, die die Industrie hergibt, zum Probat filmischen Könnens wird, das „Tätigsein, das allem zugrunde liegt, was uns auf dem Land und in den Städten umgibt, (...) das Tragen, Ziehen und Heben, das Aneinanderknüpfen und Befestigen (...), was uns mit der Gesamtheit von Können und Wissen einer Epoche verbindet. Das Merkwürdige sei ja, sagte er, dass erst die künstlerische Abbildung einer Näherin, einer Spitzenklöpplerin, eines Mähers und Dreschers (...) oder eines Schmieds unserer Arbeit einen Wert verleiht. Nur im Kunstwerk besäße die Arbeit kulturelle Bedeutung, dort sei sie zur Kunst geworden, während die Ausführenden ranglos blieben.“ (Peter Weiss, Ästhetik des Widerstands)

Dokumentarfilm bezieht seine Legitimation aus Zeugenschaft: Ich war dabei und gebe es weiter. Zentrales Element ist Erfahrung. Der Filmemacher macht Erfahrungen, er nutzt die Erfahrungen seiner Drehpartner, verarbeitet beide Erfahrungen im Film so, dass der Zuschauer seinerseits Erfahrungen machen kann und nicht bloß das Resultat eines Vorgangs erfährt: dazu bräuchte man nicht Film. Die besten Filme zielen nicht nur auf Wirklichkeit, sondern auch auf Kunst. Sie sind ein Plädoyer gegen eine verkürzte Auffassung vom Politischen, für einen Zugewinn an Realismus, für eine Neubestimmung der Chance von Film: Erfahrung machen und ermöglichen, und hieraus das Politische entstehen lassen. Ihr Anliegen ist, aus dem Erlebnis, bewerkstelligt allein durch die Teilnahme an einem Vorgang, die Strukturierung des Materials und die Erzählweise, auf Erfahrung zu kommen und Erkenntnis aus dieser Erfahrung zu ziehen. Erfahrung wird zu einem Schlüsselbegriff.

„Jeder Mensch macht Erfahrungen. Der Löwenanteil der Erfahrung ist intim. Der zweite Teil ist im Arbeitsprozess. Und diese beiden großen Teile von Erfahrung sind nicht öffentlich. Sie sind also sehr schwer mit Selbstbewusstsein anzufüllen. (Der leichtere Teil –

Unterhaltung/Politik in Medien – ist nicht so substantiell wie die Arbeit und das Leben selbst.) Unser Begriff der Öffentlichkeit kommt aus der Erfahrung. Eigentlich sind wir Öffentlichkeitsmacher. (...) Insofern ist ‚Öffentlichkeit‘ das elementarste Produkt, das es überhaupt gibt, wenn es um Gemeinwesen geht, um das, was ich mit anderen Menschen gemeinsam habe; es ist die Grundlage von Veränderungsprozessen in der Gesellschaft. Das heißt, ich kann den Begriff Politik vergessen, wenn ich die Produktion von Öffentlichkeit unterlasse.“ (Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien)

Schon 1947 hat Anna Seghers ein Axiom formuliert, das erst Jahrzehnte später wie eine sich selbst erfüllende Prophezeiung an Breite und Tiefe gewinnen sollte: „Der Autor und der Leser sind im Bunde: sie versuchen zusammen auf die Wahrheit zu kommen.“

Was ist das Bündnis, was Wahrheit?

Problematisch in der Partnerschaft ist die soziale Sollbruchstelle. Sie steht zwischen Authentie, Voyeurismus, Selbstdarstellung, zwischen Zeigen, Bloßstellung, Verrat. Dokumentarfilm macht Erfahrung und damit seinen Partner vor der Kamera öffentlich, ohne dass dieser, wie sonst im sozialen Leben, eine Kontrolle darüber hat. Ob er es will oder nicht, gibt er seinen Helden preis. Preisgabe ist Verrat. Es sei denn, Autor und Partner sind im Bunde und an Veröffentlichung von Erfahrung interessiert. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Interesse des Filmemachers ein anderes ist als das des Partners vor der Kamera. Und es kann davon ausgegangen werden, dass der Filmemacher, da in Verfügung der Produktionsmittel, im Vorteil ist und diesen Vorteil – davon lebt er – zu wahren weiß. Davon unbeeindruckt muss er seinen Partner schützen vor dem Zugriff der Macht und kann dies doch nur unzulänglich, denn der Partner bleibt im Betrieb und Milieu und muss Auseinandersetzungen allein durchstehen, während der Filmemacher den Ort wechselt.

Unvertraut ist der ästhetische Gewinn. Der Zuschauer rezipiert Film nicht, sondern produziert ihn in seinem Kopf. Selbst der wissende Zuschauer hat Zugewinn an Erkenntnis, Erfahrung und Vergnügen. Das Publikum besteht aus Fachleuten des eigenen Lebens und ist entsprechend kritisch. Wer es überraschen kann mit seiner Sicht der Dinge, bringt es auf seine Seite. Solcher Dokumentarfilm ist Initialzündung für Diskussion in die Breite und Tiefe der Lebensprobleme, gleich, ob unter den Umständen defizitärer Öffentlichkeit in der DDR oder denen überfluteter Informationsgesellschaft in der BRD.

Den Zuschauer ernst nehmen heißt, ihn aus einem Vormundschaftsverhältnis zu befreien und als Partner auf die gemeinsame Beurteilung eines Vorgangs, auf die gemeinsame Suche nach Wahrheit mitzunehmen. Der Zuschauer wird in die Arbeit des Films einbezogen. Dieses neue Verhältnis geht in die Struktur der Filme ein. Die Geschichte des DEFA-Films ist selbst schon eine kurze Geschichte der Arbeit, nämlich der Arbeit am Film durch Autor und Zuschauer.

Mit der Wahrheit ist es eine Sache für sich. Wenn es nur gelte, die Wahrheit zu sagen, auch: herausschreien, wäre es ja gut. Wirklichkeit und Wahrheit liegen indes im Streit. Ansicht ist Ansichtssache. In die Wahrheit eingebunden sind Verhalten und Verhältnisse, Einstellungen, Motive, Zwecke und Ziele. Unstrittig ist das moralische Postulat: Ich kann nicht wahr sein, ohne wahrhaftig zu sein. Das schließt Aufgabe und Konflikt ein: Wahrhaftigkeit allein verbürgt die Wahrheit nicht. Die Verlagerung von Erkenntnis auf Moral verengt offene und öffentliche Kommunikation. Erkenntnis als kognitiver Prozess intellektualisiert Kunst und verfehlt ihr komplexes Wesen. Künstlerische Erkenntnis ist gänzlich unterschiedlich von begrifflicher Analyse. Die Wahrheit haben oder auf die Wahrheit kommen, durch das Werk und durch den Rezipienten als Mitschöpfer, das ist die Frage. Das Zeigen von Wirklichkeit und das Sagen von Wahrheit braucht die Maßgaben der Kunst als Weg zum Ziel, um auf das „wirkliche Blau“ (Anna Seghers) zu kommen.

Ein an Verfahren der Wissenschaft geschultes Denken verkennt an der gegenständlich orientierten künstlerischen Produktion die unersetzbare Potenz der Poesie. Poesie, oft als Ausschmückung missverstanden oder in die Alben unserer Kindheit delegiert, ist die sinnliche, nichttheoretische Organisation unserer Erfahrungen und Ahnungen. Sie gibt nicht nur so oder so gesehene Gegenstände, sie zieht in eine bestimmte Weise des Sehens, Vorstellens, Fühlens, Wertens, des ästhetischen Urteilens als ein Verhalten hinein. Was als begrifflicher Verlust erscheint, ist ästhetischer Gewinn: Poesie nicht statt, sondern als Analyse. Die Wahrheit der Kunst ist nicht, durch die Blume zu sagen. Das kann ein Diplomat besser. Die Wahrheit der Kunst ist, mit der Blume zu sagen.

Dokumentarfilm ist der letzten der Musen verlorener Sohn, aber doch: der Musen. Er spricht nicht über Dinge und Menschen, sondern gibt ihnen einen Ort. Seine Sache sind nicht Kritik und Urteil, sondern Darstellung und Handlung. Dokumentarfilm ist nicht zu verwechseln mit seinen Stiefgeschwistern Feature, Essay, Journalismus, denen er Mittel ausleiht, ohne ihre Zwecke zu teilen.

Er ist unrein, weil aus Material gewonnen, das der Wirklichkeit selbst entnommen ist. Gerade dieses Wirklichkeitsbezuges wegen ist die forschende Haltung die *conditio sine qua non* von Realismus. Unbekannte oder komplexe Gegenstände wie Industrie und Arbeit fordern ungewohnte Erzählweisen heraus. Industrie ist nicht bloß Landschaft. Industrie ist weder durchschaubar noch darstellbar. Die Kamera draufhalten reicht nicht. Die Ansicht einer Fabrik bringt nichts von ihrer Funktion (Brecht). Der Gegenstand muss poetisch übersetzt werden, um daraus Erzählung zu gewinnen. Poesie erscheint nicht als Zutat, sondern als Träger entdeckter Lebenswelt und menschlicher Entfaltung. Das soziologische Seminar lernt, Bilder zu lesen, „weil in Deutschland Wissenschaft und Lust am Sehen immer noch als Gegensätze gelten“ (Nikolas Bernau, BLZ), um zu begreifen, was Dokumentarfilm ist und was er kann: Was sieht man da? Wozu ist es gut, was man da sieht, und dass man es sieht?

Wenn wir uns jetzt aufs Theoretisieren einließen, ginge der Abend drauf. Da ist es schon besser, Filme zu sehen, als davon zu reden. Diese Filme gehören zu den Besten und stehen hier stellvertretend für all die anderen kurzen und abendfüllenden Filme zum Thema Arbeit aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Gerade deswegen ist eine letzte Anmerkung unerlässlich.

Bei Gelegenheit eines der Gründungsdokumente der Filmgeschichte, „Die Arbeiter verlassen die Fabrik“ (1895) der Gebrüder Lumière, kommt Harun Farocki zum Schluss:

„Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet. Aber nach hundert Jahren lässt sich sagen, dass die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben. Die meisten Erzählfilme spielen in einem Leben, das die Arbeit hinter sich gelassen hat. Alles, was die industrielle Produktionsform den anderen überlegen macht: die Zerlegung der Arbeit in kleinste Teilschritte, die beständige Wiederholung, der Organisationsgrad, der vom Einzelnen kaum Entscheidungen fordert und ihm kaum Spielraum gibt - all das macht es schwer, erzählungsstiftende Wechselfälle zu erwarten. Darum ist fast alles, was während der letzten hundert Jahre in Fabriken mit Worten, Blicken, Gesten ausgetauscht wurde, der filmischen Aufzeichnung entgangen.“ (1996)

Zumindest für den DEFA-Dokumentarfilm lässt sich sagen, dass sein Schauplatz im Betrieb war und Filmemacher immer wieder daran gingen, gerade dort „erzählungsstiftende Wechselfälle“ aufzuspüren. Dadurch kann er Bilder aus der Arbeitswelt anfertigen, die nun zum Goldenen Fonds des deutschen Films gehören. Das hängt natürlich damit zusammen, dass der Arbeiter mit dem Betrieb weniger in einem persönlich-rechtlichen Verhältnis verbunden war, sondern in einer halböffentlichen Rolle, und der Zugang zur Arbeitssphäre grundsätzlich offen war.

Während die Kamera im Osten in der Fabrik ist, kommt sie im Westen nur bis vor das Werktor. Noch einmal Harun Farocki: „Am Fabriktor grenzt die unzugängliche Produktionssphäre an den öffentlichen Raum. Das ist der ideale Ort für den ökonomischen Kampf, zum politischen zu werden.“ In diesen Arbeitskämpfen erscheint das Bild des Arbeiters als Abhängiger, Betroffener, Wütender, sich Wehrender, sich Organisierender.

In beiden Fällen drücken sich Klassenwesen und Rollenverhalten aus. Gleich, ob in Produktion oder Demonstration, löst sich der Arbeiter aus der Objektivität und wird von der Kamera als Handelnder entdeckt, als Subjekt, was nichts anders ist, als über die Möglichkeiten von Kunst den Arbeiter als individuelles und soziales Wesen zu erschließen und davon zu erzählen.

Nun also: wie jene Zeit aussah, da der Arbeitstag um sechs Uhr früh begann und Männer und Frauen ein Drittel ihres Lebens in Fabrikhallen zubrachten, hat Film aufbewahrt und das Kino abends an die Wand projiziert. Diese Filme geben Zeugnis von deutscher Art zu leben zwischen Pflichterfüllung und Arbeitslohn und projizieren mit den Fakten und den Wünschen, jenem Zwillingsspaar der Traumfabrik, das Selbstbewusstsein arbeitender Menschen als Erbschaft für das Museum einer untergehenden Kultur.