

# 5. internationales forum des jungen films

berlin  
29. 6. – 6. 7.  
1975



## SIEBEN ERZÄHLUNGEN AUS DER VORGESCHICHTE DER MENSCHHEIT – VON DER ENTSTEHUNG DES REICHTUMS, VOM NUTZEN DER ARBEIT UND VOM FORTSCHRITT

Land	Bundesrepublik Deutschland 1975
Produktion	Hochschule für Fernsehen und Film, München
Buch, Regie, Produktions- und Aufnahmeleitung, Originalton, Schnitt, Musikschnitt	Manfred Blank Gerhard Metz Wolfgang Strauß
Kamera	Klaus Lautenbacher, Hans Klaus Petsch
Titel	Gerhard Metz
Musik	Vivaldi, Kurt Weill, Prokofieff, Schostakowitsch, Richard Strauss, César Franck, Penderecki, Strobl, Mahler, bayrische Folklore, Drehorgelmusik, Ferdé Goffé, Brahms, Dvorak, Hans Arno Simon, Chuck Berry, Paganini, Mantovani (arr)
Darsteller	Hans Beerhenke, Eva Beermann, Josef Bierbichler, Isabella Enzelmüller, Helmut Färber, Veronika Fitz, Klaus Graeve, Michael Habeck, Michael Hatry, Michael Hoffmann, Jörg Hube, Winfried Hübner, Dieter Junck, Pola Kinski, Fred Klaus, Stefan Kolo, Elke Lang, Reinhard Mieke, Florian Münzer, Hans Musäus, Despina Papajoannu, Helmut Pick, Karl Renar, Helena Rosenkranz, Renate Schauß, Gisela Schneeberger, Werner Schnitzer, Alois Schwarzhuber, Juliane Siemers, Rainer Steffen, Edith Volkmann, Gabriele Wagner, Reinhold Wiechmann u.a.
Uraufführung	30. Juni 1975 Internat. Forum des jungen Films, Berlin
Länge	155 Minuten
Format	16 mm, schwarzweiß, 1:1,33 (Normalformat)
Negativmaterial	Kodak 2X, 3 M 310
Kopierwerk	Helmut Rings Filmproduktion, München-Unterhaching

### Titel der Geschichten

- 1  
Eine Krise den Absatz seines Produktes betreffend veranlaßt den bayerischen Brauereiunternehmer Emanuel Holzbauer sich seiner Konkurrenten anzunehmen.
- 2  
1567 in einer protestantischen Stadt. Von Kirche und Obrigkeit geächtet erbarmt der Kaufherr Johann Christof Paumgartner sich der Ärmsten der Armen.
- 3  
Märchen von einem Wettstreit zwischen Brüdern. Der Bauernsohn Franz Niederholzer irrt sich im Charakter des Goldes.
- 4  
Moritat von der Inflation anlässlich derer Max Geiger weit gehen muß.
- 5  
9. April 1865: Das Tagebuch der Missis Marilyn Haley-Care wieder aufgeschlagen am Tage der Kapitulation der Südstaaten. Wir lesen von einer Illusion. Die Freiheit tötet den Sklaven Ben.
- 6  
Konversationsstück mit Musik. Laura Wohlbrück setzt sich mit Leidenschaft für die Vermenschlichung der Arbeit ein. Schließlich findet sie ja große Anerkennung.
- 7  
Zwischenfall während der Hochzeitsfeier des Heimatvertriebenen Walter Gladek. Ein Freund ruft Erinnerungen wach an die Entstehung eines Industriebetriebes. Er singt das Lied vom Jäger, der in sein Horn blies.

### Inserts zwischen den Geschichten

#### Zwischen 1 und 2

- Warum hast du nicht von Marktwirtschaft erzählt und freier Konkurrenz?
- Siehst du einen Sinn darin, die Arbeit an einer Stanzmaschine von der Kunst des Scherenschnittes aus zu betrachten?
- Nun ja; du zeigst das Preisemachen wie einen ausgeklügelten Diebstahl. Eine Geschichte von Diebstählen ist eine Geschichte der immer neuen Verteilung von Reichtümern.
- Du meinst, ich müßte eine Geschichte erzählen über die Erzeugung von Reichtümern?
- Das müßte auch eine Geschichte sein über den gesellschaftlichen Fortschritt ...
- ... der seine Menschlichkeit trägt wie der Wolf seinen Schafspelz. Und über das Sammeln von Werten in der ersten Etage, das Sonne hineinbringt in das Handwerk der Hautgerberei, welches im Keller betrieben wird.

### Zwischen 2 und 3

- Das Scherflein, dem Bettler mißmutig gewährt, wird zum gerechten Brot des Arbeiters und der listig erworbene Reichtum des Wucherers wird zum verdienten Wohlstand des Gerechten.
- Du redest von moralischen Vorstellungen; wir sprachen von gerechten Preisen.
- Das Brot, das er zu essen bekommt, wird dem Arbeiter gerecht, und die Ware, die der Manufakturist herstellen läßt, kann er verkaufen, so daß sie dem Preis anderer Waren gerecht wird. Und doch gewinnt er dabei.
- Du meinst, das tut die Arbeit?
- Danach werden die Waren verglichen, nach der Arbeit, die in ihnen steckt. So schmecken Salz und Zucker gleich: nach einem Arbeitstag.

### Zwischen 3 und 4

- Das Gold verliert seinen Glanz und wird zu einer großen Menge Kuhmist, die der Bauer zum Düngen benötigt.
- Es ist eine Ware unter anderen und sein Wert ist die zu seiner Erzeugung notwendige Arbeitszeit.
- Gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit. Das ist eine Abstraktion.
- Aber eine solche wird auch schon gemacht, wenn man nicht allein für sich etwas herstellt. Von da ist es nicht mehr weit.
- Aber das Gold ist auch ein ganz besonderes Ding.
- Wie der Hund ein ganz besonderes Tier. Das hat mit Menschen zu tun und ihrer Geschichte.
- Und das Gold wird ersetzt durch ein Zeichen.
- Nicht ein Zeichen seines Charakters als edles Metall, sondern seiner Funktion. Und damit fangen auch die Schwierigkeiten an.

### Zwischen 4 und 5

- Die Verwirrung entsteht, weil sichtbar wird der doppelte Charakter der Dinge.
- Du meinst, daß sie beides sind: nützliche Dinge und einfache Beispiele eines bestimmten Wertes?
- Das Selbstverständliche an den Waren, daß sie austauschbar sind ...
- ... weshalb sie ja hergestellt werden ...
- ... ist plötzlich das Ergebnis einer großen Anstrengung. Was den Tausch vermittelte, das Geld, ging seiner Funktion, Wert zu sein, Zeichen menschlicher Arbeit, verlustig.
- Und der Austausch von Waren ist nun das Ergebnis eines Zusammenkommens vieler Dinge?
- Am Schluß bleibt nur noch eine Ware, die zu tauschen den beiden nützlich ist: die Körperlichkeit des einen Menschen, seine Arbeitskraft.
- Und was ist diese Ware wert?

### Zwischen 5 und 6

- Wie auch die anmutigste Katze zur Maus, kommt die Freiheit zu ihrer wahren Bestimmung: Freiheit von allen Waren außer dem eigenen Körper und Freiheit, diesen verkaufen zu können.
- Und der Lohn bleibt ein Brot und ein Leben.
- Doch beides ändert sich mit der Gesellschaft.
- Aus dem Maisfladen wird ein Lohn. Man kann sich einen Maisfladen kaufen.
- Du redest von alten Zuständen.
- Ja, und von den Masken des Fortschritts.

### Zwischen 6 und 7

- Aber die Verkürzung des Arbeitstages ist doch nicht einfach ein Trick.
- Sie ist das Ergebnis eines Kampfes und die Einsicht in eine Notwendigkeit.
- Du meinst, diese Art von Menschlichkeit sei eine Überwindung von Dummheit?
- Ich meine, einen Menschen, der sein Karussell von einem Pferd ziehen läßt, kann man erst dann dumm nennen, wenn es billig Elektromotoren gibt. Dann kann er sein Pferd besser in einem Hippodrom einsetzen; und in den Elektromotoren steckt das Schinden vieler Pferde.
- Kann man denn leugnen daß, was die Arbeit der Menschen an Werten schafft, heute anders verteilt wird als früher? Sehr viele verdienen gut.
- Einer Raupe geht es gut mit den Blättern des Maulbeerbaums. Und was die Arbeit der Menschen an Werten schafft, hat mit dem, was sie als Lohn erhalten, so viel zu tun wie die Seide mit den Maulbeerblättern.

### Nach 7

Im Lohn bekommt der Arbeiter nicht seine Arbeit bezahlt, sondern sein Leben. Und was für ein menschenwürdiges Leben gilt, hat er sich erkämpfen müssen. Daß seine Arbeitskraft mit den Maschinen eine Reaktion eingehen soll wie die Salzsäure mit dem Metall, wird versteckt in der Redensart vom Lohn als Entgelt der Arbeit; niemand würde der Salzsäure einen Anteil am Produkt der Reaktion als gerechtes Entgelt zusprechen und niemand spricht dem Arbeiter einen Anteil am Produkt seiner Arbeit als gerechten Lohn zu. Was der Arbeiter produziert, gehört nicht ihm und so wird die Gerechtigkeit fadenscheinig.

Gerechten Lohn kann es erst geben, wenn es keinen Lohn mehr gibt. Und wenn der Arbeiter seine Arbeitskraft nicht mehr verkaufen muß, wenn den Menschen gehört, was sie produzieren, beginnt die Geschichte der Menschheit.

### Interview

*Blank:* Der erste Gedanke war, einen Film über ein theoretisches, und zwar ökonomisches theoretisches Problem zu machen. Daraus resultierte unsere Beschäftigung mit dem *Kapital*. Aus der kam dann der Gedanke, daß der erste notwendige Film einer sein müßte über das, was wir gemacht haben, nämlich über das *Kapital*. Wobei wir nicht unbedingt das *Kapital* verfilmen wollten, sondern sozusagen unsere Beschäftigung mit dem *Kapital*.

*Blank:* Zu der Zeit, als der Marx die *Kritik der politischen Ökonomie* geschrieben hat in den 50er Jahren, hat er auch einen Aufsatz geschrieben über die Darstellungsweise der *Kritik* und die Forschungsweise dabei, und hat gesagt, daß es da wesentliche Unterschiede gibt. Man könnte da eine Analogie machen und sagen, daß im Gegensatz zu Filmen, die eine Darstellung des Marxschen *Systems* der politischen Ökonomie sein wollen, dieser Film eher ein Film ist, der die Beispiele liefert für die Sachen, aus denen Marx seine Systematik entwickelt hat. Also nicht ein System der politischen Ökonomie, sondern etwas, das vor dem System da ist, die historischen Situationen –

*Strauß:* – die analysiert werden müssen, woraus sich das System ergibt.

*Metz:* Es gab da zu jeder Geschichte ein ganz strenges theoretisches Gerüst. Die Überlegungen waren zumeist wohl, in welcher historischen Situation die Begriffe am besten zu erklären sind.

*Blank:* Also kommt z.B. in der 2er Geschichte die Frage, was der Unterschied zwischen Kaufmannskapital und Industriekapital ist, vor zu dem Zeitpunkt, wo sich Kapital im engeren Sinn erst entwickelt hat. Daran wird erklärt, wie ein 'gerechter' Mehrwert ent-

stehen kann. Das wiederum kann einen ein Stück in der Systematik weiterbringen.

**Strauß:** Vielleicht ist auch noch wichtig, daß wir das Ganze in zwei Phasen gedreht haben, und daß vor der ersten Phase zwar die theoretischen Punkte alle sieben schon da waren, aber wir nur drei Geschichten hatten, und die restlichen fünf uns erst nach der Drehzeit des ersten Teils ausgedacht haben.

**Metz:** Das mit der Drehzeit ergab sich daraus, daß wir zwei Projekte, die wir an der Hochschule machen konnten, zusammenlegten zu einem großen Projekt. So haben wir im Frühjahr die ersten drei Teile gedreht und dann im Sommer noch einmal fünf dazu. Die ersten drei, das waren die Vorgeschichte, die Inflationsgeschichte und die Goldgräbergeschichte.

**Metz:** Wir haben in der ersten Drehzeit – was sich ergab aus Terminen der Schauspieler usw. – an allen drei Geschichten zugleich gedreht. Das wollten wir dann für die zweite Drehphase nicht mehr machen.

**Färber:** Was war an Geld da?

**Strauß:** Es waren zwei Produktionen. Eine, da standen uns pro Kopf 2000, also 6000 zu, und für die zweite pro Kopf 5000, also 15000, das sind zusammen 21000. Und wir haben um 9000 überzogen, etwa, also der ganze Film hat 30000 gekostet. Die 9000 werden vom Abschlußfilm abgezogen.

**Färber:** Was stand von der Hochschule aus sonst zur Verfügung?

**Strauß:** Die Dienstleistungen Bayerischer Rundfunk: Requisite, Kostüme, im ersten Teil der Kameramann, der elektronischer Kameramann vom Bayerischen Rundfunk ist, und nur Spesen kostete. Geräte von der Hochschule, ausgeliehen teilweise vom Bayerischen Rundfunk und der Bavaria, nur ganz wenig von einer Verleihfirma –

**Metz:** – das, was man braucht um sauber drehen zu können und was es an der Hochschule nicht gibt.

**Strauß:** Negativschnitt ist auch kostenlos im Bayerischen Rundfunk. Mischung im Hochschulstudio. Überspielungen müssen wir nur Perfo-Material bezahlen –

**Blank:** – läuft auf indirekte Kosten Bayerischer Rundfunk, insofern kein freier Mitarbeiter des BR beteiligt ist, das weiß man aber vorher nie. – Lautenbacher beim zweiten Teil hat 100.– am Tag gekriegt, plus 5 % Beteiligung für Verkauf.

**Strauß:** Kopierwerk ist Sondertarif gewesen –

**Metz:** – erster Teil Bavaria zu Hochschultarifen, die betragen 50 % der Normaltarife –

**Blank:** – außer Material, da müssen wir dasselbe zahlen –

**Metz:** – und beim Rings dessen Normaltarife, die liegen so ungefähr wie die 50 % bei der Bavaria.

**Strauß:** Die erste Drehzeit war Kodak und Bavaria, die zweite 3 M und Rings –

**Blank:** – aber nur Entwicklung und Arbeitskopie. Alles, was von dem Film dann rauskommt an Kopie, hat letztenendes der Rings gemacht.

**Strauß:** Mit den Schauspielern mußten wir verhandeln, daß die nur Sondertarif für die Hochschule verlangt haben, das ging auch nicht über Spesen raus, 50.– im Schnitt. Wir haben versucht, Leute zu kriegen, die nicht angewiesen sind auf das Geld. Es sind ja vor allen Dingen Kammerspielleute, die da ja ihre feste Gage haben. – Kamera war eine 16 BL, und ein paarmal eine stumme dazu.

**Färber:** Wie lange gedreht die erste Drehzeit?

**Metz:** Etwas über drei Wochen –

**Strauß:** – und die zweite waren fünf Wochen –

**Metz:** – mit auch ein paar Nachdreh-Tagen jeweils.

**Färber:** Die Darsteller?

**Strauß:** Durch die *Nachteule* haben wir mit der Falckenbergschule gute Erfahrungen gemacht, und die wollten dann auch ganz gern wieder mitmachen. Es sind sehr viele Falckenbergschüler dabei. Und bei denen von den Kammerspielen, da sind wir hin, die kennen wir vorher nicht.

**Färber:** Nun kam ja noch Arbeit dazu, ohne die der Film nicht hätte entstehen können.

**Blank:** Es ist so gewesen, daß in dem Haus hier alle Leute mitgemacht und uns geholfen haben. Es kommt dazu, daß wir zwei Wochen lang auf Kosten eines Teiles unserer Eltern gedreht haben, von Spesen und Übernachtungen her und was da alles so zusammenkommt – daß die Episoden Nr. 2 und Nr. 7 niemals in der Weise hätten realisiert werden können, ohne daß die Leute uns so geholfen haben.

**Färber:** Was hat die größten Schwierigkeiten gemacht von dieser doch knappen materiellen Ausstattung her?

**Blank:** Daß man z.B. an der Hochschule nicht ein immer verfügbares großes Auto hat. Daraus folgt; daß man Sachen, die man gerne machen möchte, die auch realisierbar wären, nicht realisieren kann. Nur unter ganz schwierigen Bedingungen kann man permanent mit Dolly und Schienen arbeiten, was beides von der Hochschule doch verfügbar ist.

**Metz:** Ein finanzielles Problem sind Statisten. Der Freundeskreis ist dann doch beschränkt, den kann man auch nicht in jeder Szene wieder einsetzen. Da wird es sehr schwierig. Es gab so Sachen, daß man Leute gefunden hatte, und man kommt am Morgen an den Drehort und es ist niemand da. Wie in einem Fall in der 5er Geschichte, wo man noch sieht, wie das geplant war, weil's da eine Einstellung auf eine Zeitung gibt, in der was steht von einer Negerversteigerung, die sollte tatsächlich stattfinden. Da kamen wir an den Drehort, und da war niemand da. Da haben wir am Drehort die Szene neu geschrieben.

**Blank:** Ein Punkt, an dem es gewisse Schwierigkeiten gab, war der Darstellungsstil: daß vermieden werden mußte, daß man die Bewegungen, die in dem Film vorkommen, begreift als etwas, das Individuen machen; sondern daß in dem, was da passiert, sich die Bewegungen der Weltgeschichte zeigen. Das gab Probleme, daß man Leuten, die gewohnt sind ein Theater zu machen, das größtenteils auf den Fragen beruht: In welcher Situation ist der? Wie kann der sich da verhalten? – daß das nicht das ist, was die Leute in dem Film bei uns machen. Das war schon eine Schwierigkeit, bei der wir uns in gewisser Weise gegen das, was wir besetzt haben an Leuten, die wirklich nett zu uns waren, haben durchsetzen müssen.

**Strauß:** Während der Drehzeit war jeweils einer von uns für die Arbeit mit den Schauspielern zuständig, die anderen haben dann Ton und Kamera-Assistenz gemacht. Das hat sich ergeben aus den Geschichten, mit denen die jeweiligen sich am meisten beschäftigt hatten.

**Färber:** Das hat sich wie verteilt?

**Blank:** Daß die Arbeit mit den Leuten in der Vor- und der 1er Geschichte ich gemacht hab, in der 2er der Wolfgang, in der 3er der Wolfgang und ich, in der 4er und 5er der Gerhard, in der 6er der Wolfgang und ein bißchen ich, und in der 7er der Gerhard.

**Färber:** Wenn ich den Film sehe, denke ich nicht, der hätte für 3 Millionen gedreht werden sollen.

**Blank:** Für 3 Millionen hätten wir den Film nicht drehen können, das ist schon ein armes Kino. In der Goldgräbergeschichte gibt es eine Einstellung, die ich ganz schön finde, wo nur eine Akku-Lampe leuchtet, und da steht *Dorado Saloon* drüber, und da ist nur eine Tür, und die ist auch noch eingebaut in den Heuschober, weil der keine richtige Tür hatte –

**Strauß:** – der hatte eine Schiebetür –

**Blank:** – da haben wir eine Tür vom Bayerischen Rundfunk ausgeliehen und die reingestellt –

**Strauß:** – und da hat sich einer dahintergestellt, und genau zu dem Zeitpunkt, wo der außen die Klinke drückte, von innen umgedreht, weil die Tür nicht in den Angeln hing, sondern nur lehnte –

**Metz:** – und bei dieser Einstellung stand ich zuerst noch mit dem Auto drin und hab versucht, Licht durch die Ritzen zu machen. Das haben wir dann gelassen, weil das so nach Auto aussah.

**Blank:** Was soll's, ein Amerika nachmachen zu wollen, was ja doch von einem selbst gar keine Erfahrung ist. Da macht man es lieber, wie es von den Produktionsbedingungen her geht.

*Metz:* Ein Beispiel sind auch die 10 m Girlande, die wir für 30,- gekauft haben, und von der Beerdigung bis zum Schluß, zur Hochzeit, sind das immer die gleichen 10 m.

*Strauß:* In der 16. Jahrhundert-Geschichte waren alle Statisten viel größer als unser oberster Ratsherr, und wir haben dem Kissen und Telefonbücher unterlegen müssen, damit er einigermaßen dominierend ist.

*Blank:* Der hatte da nämlich ein Reaktion: alle Leute schauen zu ihm, dann muß er drauf reagieren, und dann zu einem Bestimmten hinschauen. Aber wenn der so kurz über dem Tisch hing, dann war das nicht zu sehen. Also haben wir ihn erhöht, und auf einmal hat man gesehen, daß der reagiert, und daß das die Idee von der Einstellung ist. Das hatte man ohne die Telefonbücher nicht gesehen.

*Strauß:* Denn dazu kam noch, daß wir den mit Kostümen von der Bavaria ausstatten mußten, die alle ein bißchen schäbig waren, und daß die Statisten, die ringsum saßen, ihre schönen maßgeschneiderten historischen Kostüme anhatten.

*Blank:* Die waren vom Trachtenverein.

*Blank:* Die Musik – die meisten Ideen, was da für Musik sein muß, haben mit Überlegungen, was hat es da historisch für eine Musik gegeben, überhaupt nichts zu tun. Das eklatanteste Beispiel ist, daß der Richard Strauss bei der 16. Jahrhundert-Geschichte geradezu ideal gewesen ist.

*Blank:* Vielleicht könnte man erzählen, wie die Amerika-Sequenz in der Goldgräber-Geschichte musikalisch gebaut ist.

*Strauß:* Grundsätzlich die Verwendung von Folklore, um den Bogen zu spannen von Bayern nach Amerika. Es geht also mit bayrischer Folklore an. Dann wird die Musik zitathaft benützt, um Handlungselemente in dieser bayrischen Vorgeschichte zu unterstützen. Das sind immer kurze, nicht abgeschlossene Stücke aus irgendeiner Musik, das ist auch hörbar. Da kommt z.B. aus dem Pendercki nur 'Domine', mit Chor, um das Sakrale der Friedhofshandlung rauszuholen. Dann der Mahler, der im Charakter dieser Bayern-Verlaß-Sequenz ganz genau entsprochen hat –

*Blank:* – wo die Ungeheuerlichkeit dessen, was der Franz tut, im Zusammenhang damit, wie die Geschichte weitergeführt wird als eine Liebesgeschichte zwischen Christl und Franz, in einem ständig sich steigenden Pathos gezeigt wird.

*Strauß:* Dabei war es ein Glückfall, daß die Musik am eindringlichsten wird, wenn das Bild von der Landkarte kommt. Diese Heroisierung Amerikas entspricht genau der Erwartung, die der Franz hat: ein Land, wo er ganz schnell sein Geld machen kann.

*Blank:* Allgemein kann man zu der Musik in der Goldgräbergeschichte sagen, daß die psychologische Ebene der Geschichte in die Musik verlagert ist – daß das aber nicht eine totale Einfühlung ist, nicht nur suggestiv. Das liegt an dem Zitatcharakter der Musik: daß nur Stellen nacheinander kommen, bewußt gesetzt.

*Strauß:* Das ist für alle Geschichten eine Methode geworden.

*Blank:* Ein Grund, warum in dieser Geschichte fast permanent Musik ist, ist der, daß sie die Struktur eines Melodramas hat. Dieses Zitat sollte auch in der Musik stattfinden.

*Strauß:* Das merkt man besonders am Gegensatz von der im On produzierten Folklore im Saloon zu einer Musik, die auch eine Art Folklore ist, aber jetzt wie Musik von Max Steiner eingesetzt, also eine bestimmte Filmerfahrung reproduziert, nämlich die, wie in Filmen, die Naturbilder von solchen Ausmaßen haben, amerikanische Landschaft, Musik verwendet ist. Das ist die Arbeitssequenz am Fluß.

*Blank:* In der Amerika-Sequenz kommt der Ablauf der Jahre so vor, wie er wohl in keinem Film, der später als 1930 gedreht ist, vorkommt. Dann haben wir das am Schluß nochmal überzogen, und die Heimkehr-Sequenz als eine Stummfilm-Parallelmontage gemacht, mit Musik, Wegblenden, wieder Musik, im On produziert, mit dreimaliger Unterbrechung immer der gleichen Szene.

*Strauß:* Die Musik ist so, wie der Pianist, der im Theater dazu gespielt hat, das auch kommentiert hätte. Der Walzer, wo die Leute

drauf tanzen, und das wird unterbrochen, wenn dieses Marterl ins Bild kommt, und der Franz, der sich erinnert –

*Blank:* – und der Schluß vorweggenommen wird, klar gemacht wird, daß die schon verheiratet ist, daß es umsonst war.

*Färber:* Was gibt es an geplanten Filmen, nach den jetzt entstehenden Abschlußfilmen?

*Strauß:* Einen Film über das deutsche Kunstlied, da muß die Elisabeth Schwarzkopf mitspielen.

*Blank:* Das wird ein Film mit ganz vielen Rückpros. Viele Sachen, daß Leute synchronisieren, was man andere singen sieht.

*Strauß:* Das ist eine Sache, die man mit Elektronik machen könnte –

*Blank:* – wenn man die Möglichkeit kriegt, daß man schneidet, wie es sich gehört.

*Blank:* Es geht darum, daß die ersten Beispiele von wirklichem Kunstlied aus einer Kultur kommen, die es damals schon gar nicht mehr gegeben hat, sondern nur noch in einem Ideal, nämlich aus dem des ständischen Staates, wo Leute als Gesellen ihre Jahre von einer Stadt zur andern wandern. Daß zweitens das Kunstlied eine Kultur ist, die das 19. Jahrhundert zu Tode geritten hat –

*Strauß:* – und drittens, daß beides sich heute spiegelt dadurch, daß in Konzertsälen es immer noch eine Kunstlied-Kultur gibt, die aber eigentlich gar nicht mehr aktuell ist –

*Blank:* – daß aber genau diese Lieder, die volksliedähnlichen Sachen, genossen werden als eine totale Regression zu einer emotionalen Situation, die es schon da, wo die Lieder geschrieben wurden, nicht mehr gegeben hat, und die es heute schon gar nicht mehr gibt – und daß die Lieder aber auch ein Moment von Widerstand enthalten. – Die Schwarzkopf hat mit die schönsten Beispiele gegeben von dem, wie ein Kunstlied sein kann, was bei ihr gelegentlich fast in eine Travestie des Kunstlieds übergeht.

*Blank:* Und jeder von uns will mindestens ein Musical drehen. Das ist etwas Schönes, und das fehlt in Deutschland.

*Aus zwei längeren Gesprächen, die am 9. und 13. Mai 1975 in München aufgenommen wurden.*

### Biografien

**Manfred Blank** geb. am 13. März 1949 in Rieste/Kreis Bersenbrück. Abitur 1968. 6 Semester Studium an der Universität München: Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie. Herbst 1971 an die Filmhochschule. R.M. Lenz, *Hofmeister*, 20-Minuten-Bearbeitung für die Studiobühne der Universität, Regie in Gemeinschaft, Anfang 1970. *Woyzeck*-Bearbeitung und Regie für Tourneebühne *Schauspiel München*, Gemeinschaftsarbeit, Sommer/Herbst 1970. *Lernen – oder wie bildet man Menschen aus*, Spiel-/Dokumentarfilm, 57 Minuten, 16mm schwarz-weiß; Produktion Bayerischer Rundfunk 3. Programm (Abt. Kulturpolitik, Redaktion Friedrich Mager), Co-Autor und -Regie, Darsteller.

**Gerhard Metz** geb. am 10. August 1952 in Kaufbeuren. Nach dem Abitur 1971 an die Filmhochschule München.

**Wolfgang Strauß** geb. am 15. Dezember 1950 in Nürnberg. Abitur 1969. Theaterwissenschaft in München. Herbst 1971 an die Filmhochschule München.

### Gemeinsame Filme an der HFF München:

*Hulda Schändlinger oder das herrschende Pathos ist das Pathos der Herrschenden.* 36 Minuten, schwarz-weiß, MAZ, Sommer 1972 (2. Semester).

*A Nightowl's Grey Flight in New York City during Blackout (We Hope You Remember).* 25 Minuten, schwarz-weiß, 16 mm, Frühjahr 1973 (3. Semester).

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, weiserstraße 25 (kino arsenal) redaktion dieses blattes und (c) des interviews: helmut färber druck: b. wollandt, berlin 30