

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)  
**Filmblatt. Heft 70/71**  
2019

Veröffentlichungsversion / published version  
Teil eines Periodikums / periodical part

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt. Heft 70/71*, Jg. 24 (2019), Nr. 2.

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

**Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

70  
71

# Filmblatt

24. Jg., Winter 2019/20

16,- €

**Mit stiller Beharrlichkeit  
Die Filme von  
Christian Rischert**

Persönliche  
Dokumentarfilme  
DER TOD DES FISCHERS MARC  
LEBLANC und der Venedig-  
Zyklus

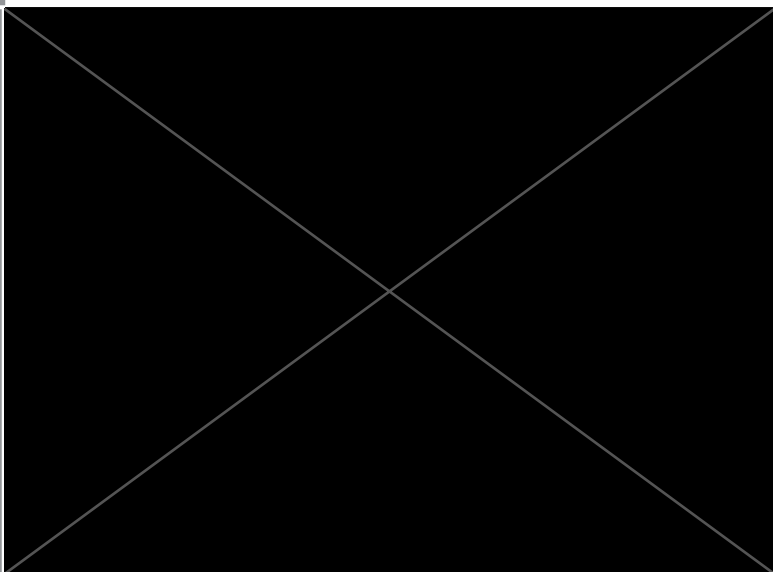
Frauenfilme?  
KOPFSTAND, MADAM!  
und LENA RAIS

Dokumentierte Musik  
DER GESANG DER VÖGEL  
und LA SCALA

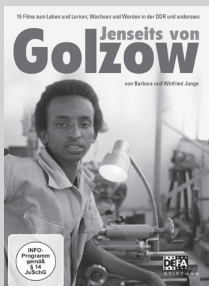
Kulinarisches *à la carte*  
und DIE WEINMACHER

Wienfilme  
K. U. K. HOFZUCKERBÄCKER DEMEL  
und WIENER LUST

Fundstücke  
Christian Rischert in Leipzig  
und DER TRAUM



ISSN 1433-2051



**JENSEITS VON GOLZOW**  
 15 Filme von **Barbara und Winfried Junge** 1964 – 1990  
 DEFA Arbeiten zum Leben, Wachsen und Lernen in der DDR und anderswo. Kostbare Momentaufnahmen vom Alltag der DDR erstmals in restaurierter Fassung. 550 Seiten PDF Materialien.  
 2 DVD, 442 Min., Farbe + s/w  
 Bestnr. 8027 | 19,90 €



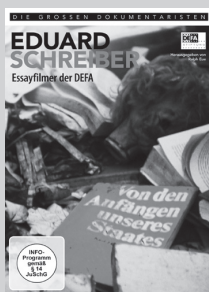
**LEBENSERFAHRUNGEN**  
 9 Filme von **Hans-Dieter Grabe** 1970–2017  
 Grenzerfahrungen, Unrecht, Verletzung, Schmerz und Tragik. Grabe geht dahin, wo das Hinsehen und das Zuhören schmerzen, macht erkennbar, was viele nicht sehen und hören wollen.  
 2 DVD, 455 Min., Farbe  
 Bestnr. 8026 | 14,90 €



**DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924)**  
 Ein Film von **Paul Leni**  
 Mit: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss  
 Der Stummfilmklassiker in aktueller Restaurierung der Deutschen Kinemathek mit neuer Musik.  
 DVD oder Blu-ray, 80 Min., viragiert  
 DVD Bestnr. 3019 | 14,90 €  
 Blu-ray Bestnr. 8513 | 19,90 €



**ORLACS HÄNDE**  
 Ein Film von **Robert Wiene**  
 Der Klassiker des Horrorfilms, halb Kunstfilm, halb Splatter-Film. Mit den beiden Stummfilm-Ikonen Conrad Veidt und Fritz Kortner hoch-karätig besetzt. Neue Musik: Johannes Kalitzke.  
 DVD oder Blu-ray, 95 Min., s/w  
 Bestnr. 3017 oder 8509 | 9,90 € / 14,90 €



**EDUARD SCHREIBER**  
 Essayfilmer der DEFA  
 Hrsg.: **Ralph Eue**  
 Die erste Werkausgabe des Dokumentaristen, Schriftstellers und Übersetzers – sensible Auseinandersetzungen abseits der stilistischen Hauptlinien des DEFA-Studios für Dokumentarfilme.  
 DVD, 222 Min., s/w + Farbe  
 Bestnr. 8029 | 14,90 €

Der Filmverlag  
 der Spezialisten

**absolut  
 MEDIEN**

Im Buch- oder Fachhandel  
 oder direkt bei

**absolut MEDIEN** GmbH  
 Am Hasenberg 12  
 83413 Fridofing

Telefon: 030 285 398 70  
<https://absolutmedien.de>

## Editorial

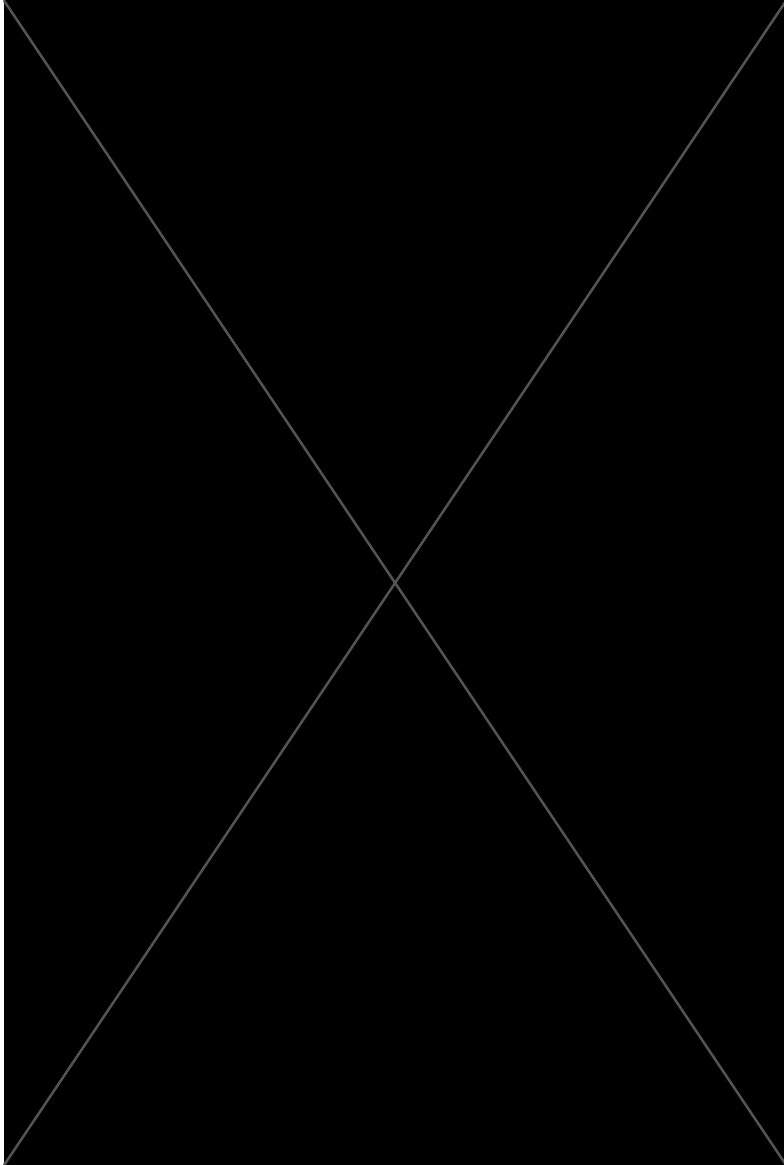
Christian Rischert drehte Dokumentarfilme, aber auch Industrie-, Werbe-, Lehr-, Animations-, Essay- und Spielfilme fürs Kino wie fürs Fernsehen. Am 9. Dezember 2018 feierte der Regisseur seinen 82. Geburtstag. CineGraph Babelsberg e.V. würdigte ihn mit sechs Programmen im Zeughauskino. Obgleich der Regisseur seinen Besuch absagen musste, wurde mit gut gereiften Weinen aus dem Friaul nach der Vorführung seines Beitrags zu diesem Anbaugebiet aus der Reihe DIE WEINMACHER (1989) angestoßen; dabei zu sein, hätte dem Genießer Rischert sicherlich sehr viel Freude bereitet.

Bei weit über 50 verzeichneten Filmen, die Rischert seit Ende der 1950er Jahre verantwortete, konnte unser Programm nur ein Ausschnitt sein. Doch mit dem vielfältigen Werk des Regisseurs traten die Reihen Wiederentdeckt und FilmDokument, die sich dem fiktionalen deutschsprachigen oder dem dokumentarischen Filmerbe widmen, erstmals im Kino in Dialog. Beobachtbar wurden dabei hellsichtige, intellektuelle Verknüpfungen von Alltagsgeschichte mit ökonomischen und ökologischen Fragestellungen als Essenzen und Eigenarten, die der Regisseur mit stiller Beharrlichkeit für unterschiedliche Medien und in verschiedenen Gattungen und Formaten inszenierte.

Das war der Anlass, diese Ausgabe des *Filmblatts* Christian Rischert und seinen Werken zu widmen, unterstützt durch eine Förderung der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst. Vor dem Hintergrund der kargen filmhistorischen Forschung über Rischert geben die ersten drei Beiträge einen Überblick zu Filmen, Themen, Produktions- und Überlieferungssituation. Kay Hoffmann etwa verortet Rischerts Schaffen konzise in den Produktionsbedingungen des Dokumentarfilms seit den 1960er Jahren. Einzelne Filme, Themen und Reihen stehen im Fokus der darauffolgenden Beiträge. Stefanie Mathilde Frank analysiert den ersten abendfüllenden Spielfilm des Regisseurs KOPFSTAND, MADAM! (1967) als frühen „Frauenfilm“ aus männlicher Perspektive im Vergleich mit der nachfolgenden Arbeit LENA RAIS (1980) und stellt heraus, dass der Kern vielmehr eine Gesellschaftsdiagnose ist. Den frühen politischen Dokumentarfilmen widmet sich Fabian Tietke in zwei Beiträgen. Frederik Lang nimmt ein Archivfundstück aus der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* und den Kurzfilm DER TRAUM (1964) als Ausgangspunkt für eine Reflexion über Rischerts Bemerkungen zur NS-Vergangenheit in der Gegenwart von BRD und DDR. Gerrit Bogdahn fokussiert die Verwendung von Musik quer durchs Werk. Zum Abschluss steht das Kulinarische im Mittelpunkt: Michael Omasta reflektiert die Wien-, Frederik Lang die Ess- und Weinfilme. Wir wünschen genussvolle und filmhistorisch bereichernde Stunden!

In eigener Sache: Wir begrüßen Anett Werner-Burgmann als neues Mitglied der *Filmblatt*-Redaktion.

Die Redaktion im Januar 2020



Christian Rischert bei den Dreharbeiten zu KOPFSTAND, MADAM! (1967) und 2009 in IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND (Foto oben: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

**Stefanie Mathilde Frank, Frederik Lang**

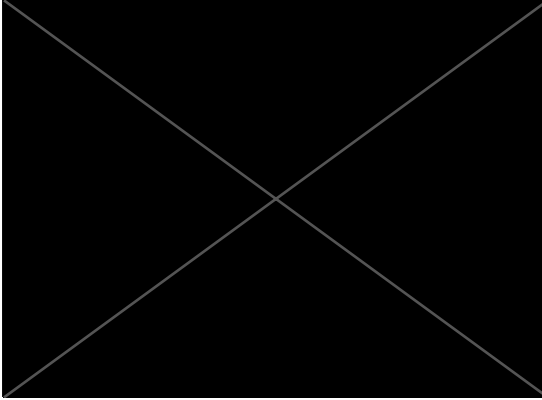
## **Mit stiller Beharrlichkeit Die Filme von Christian Rischert**

Drei Jahre nach der Gründung seiner Produktionsfirma Arcis-Film und in jenem Jahr, in dem das Oberhausener Manifest und damit der Neue Deutsche Film proklamiert wird, verantwortet Christian Rischert Buch und Regie von *MANIAC* (1962). Der 10-minütige Film ist eine Versuchsanordnung, ein Interview mit der Imagination jenes Universalrechners, der unter der Leitung von Nicholas Metropolis Anfang der 1950er Jahre für das *Los Alamos National Laboratory* gebaut wurde. Das filmische und intellektuelle Spiel mit der unerbittlichen Logik wird zunächst aufgebaut – und zwar nicht nur filmtricktechnisch, sondern in Erscheinung von Menschen, deren Wirken zugleich auf die Grundlage des kommenden Versuchs verweist: menschliche Arbeit. Jener Rechner, dessen Entwicklung und Leistung Voraussetzung für die Wasserstoffbombe war, errechnet nun deren Konsequenzen. Bestimmt ist der filmische Versuchsaufbau von den analytisch-logischen Fragen und Aussagen des Rechners; durchdacht im menschlichen Fragen, Rückfragen und Neujustieren. Reflektiert und kommentiert wird er durch Archivaufnahmen und dokumentarische Verweise. Fiktion oder Dokumentation?

Zehn Jahre nach *MANIAC* im Jahr 1972 lernt Christian Rischert bei den Recherchen zu einem Fernsehbeitrag über Esstraditionen in der Normandie eine Fischerfamilie kennen. Aus der Begegnung entwickelt sich eine Spielfilmidee um einen deutschen Journalisten, der in die Normandie reist um über die Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag der alliierten Landung zu berichten. Dort trifft er auf einen jungen Fischer und freundet sich mit diesem an. Als der Fischer kurz vor Beginn der Dreharbeiten Selbstmord begeht, dreht Rischert einen Dokumentarfilm über den toten Freund, eine Spurensuche der Ursachen für den Suizid: *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* (1976). Der „Zusammenhang von persönlicher Lebensgeschichte und ästhetischer Produktion“ ist ein „wesentliches Konstitutionselement“<sup>1</sup> von Rischerts Werk, schreiben Norbert Grob und Norbert Jochum. Von wessen Lebensgeschichte erzählt also Rischerts Film?

Rischerts erster abendfüllender Spielfilm *KOPFSTAND, MADAM!* kommt 1967 in die westdeutschen Kinos, produziert ohne Fördergelder als gemeinsames Projekt seiner Arcis-Film und der DuMont-Schauberg-Filmproduktion. Es ist eine Versuchsanordnung mit einem kleinen Figurenensemble in poetischen Schwarzweiß-Bildern, ruhig und heiter. Eine junge Frau ringt um Glück und ihre Rückkehr ins Berufsleben

<sup>1</sup> Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, Nr. 4, 1980, S. 22.



Versuchsanordnung: MANIAC (1962)

und verlässt schließlich ihren Ehemann. Das sind bereits jene „Zwischenzonen des Alltags“<sup>2</sup>, die Karsten Witte dreizehn Jahre später in *LENA RAIS* (1980) als zentrale Momente erkennt, in dem Rischert das „Frauenthema“ erneut inszeniert; ungleich gewalttätiger, schmerzhafter und physischer.

Zwei Filme, zwei Konstellationen, zwei Jahrzehnte, zwei Milieus, die im Kern keine Frauenfilme, sondern strukturelle verwandte Gesellschaftsdiagnosen sind: Die Männer herrschen mit den Instrumenten des Kapitalismus als Versorger, ihr Machtanspruch drückt sich in Besitz und Geld aus und verhandelt werden Fragen der Normalität. Beide Filme zeigen den Ausbruch der Ehefrauen, offen bleibt die Entwicklung nach der Trennung. In beiden Filmen entwickelt der Regisseur die Geschichten in kleinen Bögen aus Alltagssituationen heraus – gemeinsame Mahlzeiten etwa sind zentral. Dieses Element ist später in vielen Fernseharbeiten und Rischerts Erkundungen anderer Länder von elementarer Bedeutung: In seinen 15 Beiträgen der Fernsehreihe *à la carte*, die zwischen 1972 und 1984 entstanden, in *DIE WEINMACHER* (1989), *WIENER LUST* (1994), *ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG* (2002) oder den fünf Venedig-Filmen, die Rischert zwischen 1977 und 2009 realisierte.

**Ein Dokumentarfilmer?** Christian Rischert, 1936 in München geboren und heute in Murnau lebend, wurde vor allem als Dokumentarfilmregisseur wahrgenommen. In Rezensionen oder in den wenigen übergreifenden Texten zu Rischerts Werk werden meist dessen dokumentarische Arbeiten hervorgehoben: „In Rischerts Filmschaffen ist der Spielfilm die Ausnahme, die dokumentarische Annäherung an das, was das Leben ist, aber die Regel“, schrieb Martin Koerber aus Anlass einer Filmreihe zu Rischerts 80. Geburtstag im Filmmuseum München. Für Koerber ist Rischert ein „Meister der kleinen dokumentarischen Form.“<sup>3</sup> Zu lesen ist ferner

<sup>2</sup> Karsten Witte: Wasser ist stärker als Stein. Christian Rischerts *LENA RAIS*. In: *Die Zeit*, Nr. 21, 1980.

<sup>3</sup> Martin Koerber: Zum 80. Geburtstag von Christian Rischert. In: *Programmheft des Filmmuseums München*, Nr. 31, 2016, S. 51f. Auch als PDF online verfügbar unter <https://www.>

vom „einfühlsamen Dokumentarfilmer“<sup>4</sup>, von „subjektiven Dokumentarfilmen“<sup>5</sup>, von dokumentarischen Filmen „aus einer neutralen Darstellungsperspektive“, „aus einer auktorialen Darstellungsperspektive“, „aus einer subjektiven Darstellungsperspektive“; der Regisseur „musizierte und tanzte mit der Verschachtelung der Perspektiven.“<sup>6</sup> Doch Christian Rischert drehte keineswegs ausschließlich dokumentarische Filme, sondern ebenso auch Industrie-, Werbe-, Lehr-, Animations-, Essay- und Spielfilme, sowohl für das Kino wie auch für das Fernsehen. Allein die gesicherte Filmografie von 1961 bis 2009 umfasst 50 Titel.

In vielen seiner dokumentarischen Filme tritt Rischert persönlich auf, spricht den Kommentar fast immer selbst, oft in der ersten Person. Informationsvermittlung spielt zwar eine wichtige Rolle, doch werden die Bilder nicht von den Worten dominiert, wie beim „Voice-of-God“-Kommentar in Wochenschau, Fernsehreportage oder anderen expositorischen Dokumentarfilmformen.<sup>7</sup> Vielmehr ergänzt, hinterfragt, poetisiert die Textebene das visuell Gezeigte, „die Wörter komponieren die Bilder weiter“.<sup>8</sup> Damit rückt Rischert in die Nähe dessen, was im akademischen Diskurs, vor allem ab Anfang der 1990er Jahre, als Essayfilm bezeichnet wird – freilich ohne dass sich seine Arbeiten dort nur ein einziges Mal neben kanonisierten Essayfilmen wie Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Chris Marker, Alexander Kluge, Derek Jarman, Joris Ivens, Hartmut Bitomsky oder Jean-Marie Straub und Danièle Huillet wiederfinden.<sup>9</sup>

Bereits in frühen Arbeiten wie dem bereits erwähnten *MANIAC* wird virulent, wie wenig sinnvoll oder heuristisch ein gattungsteilender Zugang zum vielfältigen und offensichtlich multiperspektivischen Wirken dieses Regisseurs ist und wie sich dieses vielfältige Werk eines gattungstheoretischen Zugriffs letztlich entzieht. Sich dem Werk Rischerts über Gattungsbegriffe wie Spiel-, Essay- oder Dokumentarfilm zu nähern, mag zielführend sein, wenn der Ausschnitt eng genug gewählt ist oder einzelne Filme mit den Arbeiten anderer Filmemacher oder Genrekonventionen ins

[muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2016\\_PH31/PDFs/50\\_Christian\\_Rischert\\_PH31-16-09.pdf](http://muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2016_PH31/PDFs/50_Christian_Rischert_PH31-16-09.pdf) (letzter Zugriff: 6.1.2020).

<sup>4</sup> Wolfgang Ruf: Kochen als kulturelle Handlung. *DER TRÜFFELSUCHER – Ein Film von Christian Rischert*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.4.1974.

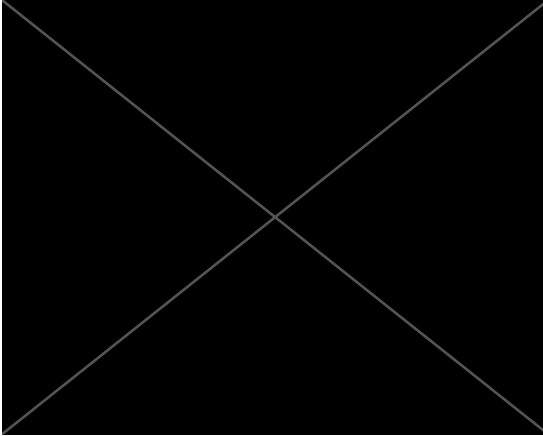
<sup>5</sup> Egon Netenjakob: Christian Rischert. In: *TV-Filmlexikon: Regisseure, Autoren, Dramaturgen. 1952–1992*. Frankfurt a.M. 1994, S. 315.

<sup>6</sup> Grob, Jochum: *Das Besondere im Alltäglichen*, S. 24.

<sup>7</sup> Vgl. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis 2001, S. 105f.

<sup>8</sup> Grob, Jochum: *Das Besondere im Alltäglichen*, S. 26.

<sup>9</sup> Vgl. bspw. Hanno Möbius (Hg.): *Versuch über den Essayfilm. Augenblick 10*. Marburg 1991; Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992; Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin 1998; Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*. Konstanz 1999; Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001.



Zu Besuch auf der Werft, Miriam Spoerri in Christian Rischerts Spielfilmdebüt *KOPFSTAND, MADAM!* (Foto: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

Verhältnis gesetzt werden sollen. Für eine Betrachtung des reichhaltigen Gesamtwerks greifen die Begriffe indes zu kurz. Sie versperren vielmehr Blicke auf die Themen und Fragen, Arbeitsweisen und Beobachtungen eines Regisseurs, der seit den 1960er Jahren integraler Bestandteil deutscher Film- und Fernsehgeschichte war. An seinem vielfältigen Werk lassen sich

schwelende Themen und Fragen beobachten, die der Chronologie der etablierten Filmgeschichtsschreibung vorgreifen.

**Arbeit und Gesellschaft.** Essenzen dieses vielfältigen Schaffens, seine Besonderheiten zwischen den Mediendispositiven Fernsehen und Kino und ihren spezifischen Produktionsbedingungen, mit und ohne Rücksicht auf Gattungstheorie, möchte diese Publikation über Rischerts Werk vorschlagen. Hervorgegangen ist sie aus einer gemeinsamen Veranstaltung der Reihen FilmDokument und Wiederentdeckt im Dezember 2018.<sup>10</sup> An die damals gewonnenen Erkenntnisse anschließend soll hier erstmals ein Überblick über Rischerts Gesamtwerk vorgelegt werden. Punktuell werden die Gattungszuschreibungen dabei als Leitbilder dienen, doch umso mehr soll es darum gehen, Themen, Arbeitsweisen und Haltungen aus unterschiedlichen Perspektiven herauszuarbeiten.

Eine zentrale Frage ist dabei, inwiefern die fiktionalen Arbeiten des Regisseurs auch mit Kategorien des Dokumentarischen zu beschreiben wären. „Bezeichnend für seine Arbeitsweise ist,“ so Martin Koerber, „dass die Realität unmittelbar in die Dreharbeiten eingriff.“<sup>11</sup> In *KOPFSTAND, MADAM!* lärmt ein Ausflugsboot durch die Stille der angelnden Ehemänner. In einer anderen Sequenz besucht „Madam“

<sup>10</sup> Selbstverständlich und in etablierter akademischer Manier sind die Filmreihen prinzipiell einer Trennung zwischen fiktionalem und nonfiktionalem deutschen Filmerbe verpflichtet – was mit der Veranstaltung zum Werk Rischerts in Frage gestellt und in Beziehung gesetzt werden sollte.

<sup>11</sup> Koerber: Zum 80. Geburtstag von Christian Rischert, S. 51f.

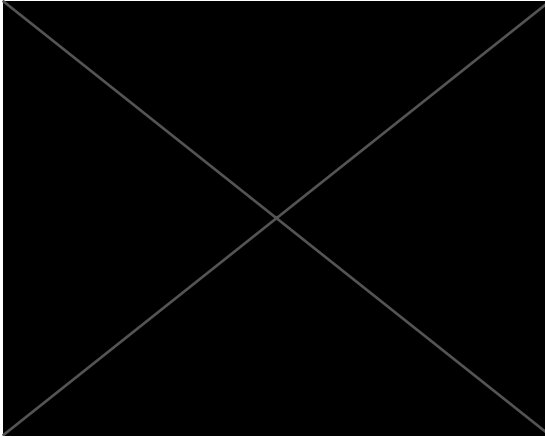
ihren Mann bei seiner Arbeit auf der Werft. Gefilmt wurde in Kiel, während der normalen Arbeitszeiten. Im Hintergrund sieht man den Alltag des Schiffsbaus, die Komparserie besteht nicht aus gecasteten Statisten, sondern aus Menschen, die ihrer Arbeit nachgehen und mitunter unverhohlen in die Kamera schauen.

Die ökonomischen Bedingungen und der gesellschaftliche Rahmen, in dem die Filme entstanden sind, haben sich mittelbar den Werken eingeschrieben. Es sind weniger die eigenen Produktionsbedingungen in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft zwischen den 1960er und 2000er Jahren als vielmehr ein besonderes Augenmerk auf Arbeitswelten, das Rischert häufig umtreibt, auf sich wandelnde Herstellungstechniken und Modernisierungsprozesse im fortschreitenden Kapitalismus, und wie all dies auf die Lebensumstände der betroffenen Menschen zurückwirkt. Oder bedingen sich Produktionsbedingungen und Themen wechselseitig? Politik, Ökonomie und Gesellschaft sind bei Rischert immer unmittelbar miteinander verknüpft: sei es in den Familien und Konflikten der Spielfilme, in den Arbeitsbedingungen der normannischen Fischer im Angesicht von Hochseeflotten, sei es beim Umzug des *Gazzettino*, der wichtigsten Tageszeitung Venedigs aus der Lagunenstadt in den Festlandsindustriemoloch Mestre oder bei der Beobachtung der Proben eines Symphonieorchesters in Weißrussland nach dem Ende der Sowjetunion.

**Gegenwart und Vergangenheit.** In *GESANG DER VÖGEL* wird unter widrigen Umständen eine Kunst zum Leben erweckt, die Rischert wiederum in Beziehung setzt mit den Gräueln, die deutsche Truppen während des Zweiten Weltkriegs in Weißrussland verübt haben. Es ist eine Form des Nebeneinanderstellens von Gegenwart und Vergangenheit die hier stattfindet, ähnlich dem Freilegen der parallel und gleichwertig existierenden historischen Schichten in den Filmen von Peter Nestler oder Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, ohne allerdings je deren konzeptuelle und ästhetische Radikalität zu erreichen. In den 1960er Jahren gehörten sie wie Rischert der Schwabinger Filmszene an.

Wenn man durch Deutschland fährt, wird man früher oder später auf Konzentrationslager stoßen, hatte der Dokumentarfilmemacher Peter Nestler einmal seinen Studenten an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin mit auf den Weg gegeben. Und hinzugefügt, dass man sich dem aussetzen muss, wenn man Filme machen möchte.<sup>12</sup> Für Rischert ist es die eigene Vergangenheit, mit der er immer wieder konfrontiert wird, wenn ihn seine Neugierde und Offenheit in fremde Länder oder Gegenden führen. Seine Freude am dort vorgefundenen heutigen Alltäglichen wird durch die Gegenüberstellung mit dem Gestern kontrastiert, zuweilen gesteigert und kippt bald wieder ins Nachdenkliche über aktuelle Lebensumstände, Arbeitsbedingungen und die Folgen der Moderne. In späten Werken wie *ITALIEN – LAND DER*

<sup>12</sup> Vgl. Frederik Lang: Der Blick von West nach Ost. Studentische Arbeiten aus dem Dokumentarfilmseminar von Peter Nestler im Herbst 1990. In: *Filmblatt*, Nr. 64/65, Frühjahr 2018, S. 96.



Die Gegenwart der Vergangenheit, Aushangfoto zum Kinostart von *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* (1976) (Deutsche Kinemathek)

reits in seinem frühen Kurzfilm *DER TRAUM* (1964) blickt der Regisseur auf die Geschichte eines Ortes zurück, indem er die Gegenwart zeigt: Ein Bundesliga-Fußballspiel im Nürnberger Stadion, gelegen auf dem Reichsparteitagsgelände, gefolgt von einer Siegesfeier in den Straßen Münchens, bei der die Helden empfangen werden. In *FRIEDLICHE ZEITEN* (1965) kippt ein Essen unter Freunden in einer arkadisch anmutenden Landschaft in Italien, als das Gespräch auf den Zweiten Weltkrieg kommt. In der Normandie spaziert Rischert ebenso über Bunkeranlagen wie seine Figuren in *KOPFSTAND, MADAM!* in Kiel. Beim Anblick eines Zollspeichers sinniert er in *DIE FEINSCHMECKER* (1979) über seine eigenen Plünderungserfahrungen bei Kriegsende, in *WENN ICH MICH FÜRCHTE* (1984) sucht sein von Horst Buchholz gespieltes Alter Ego auf Archivaufnahmen nach dem plündernden Jungen, der er einmal war; vergebens.

Oftmals ist eine melancholische Grundstimmung in Rischerts Filmen anzutreffen, gepaart mit einer Begeisterung über das Glück des Lebens beim Genuss von gutem Essen und Wein, ergreifender Musik, schönen Kunstwerken, erhabenen Bauten. Rischert ist ein Schöngest, der aber auch um die komplexen Zusammenhänge weiß, die diese Dinge erst hervorgebracht haben und zu welchem Preis – und der diese vorführt und benennt. Massenmedien, insbesondere Zeitschriften und Zeitungen in Wort und Bild, erscheinen dabei als Bestandteil der komplexen gesellschaftlichen Sinnproduktion, die Rischert beiläufig befragt, mit großer Ernsthaftigkeit ebenso wie ironisch kommentierend. Es sind Haltungen und Arbeitsweisen, die für nahezu alle Filme Rischerts gelten mögen, Themen und Fragen, die der Regisseur mit stiller Beharrlichkeit erkundete.

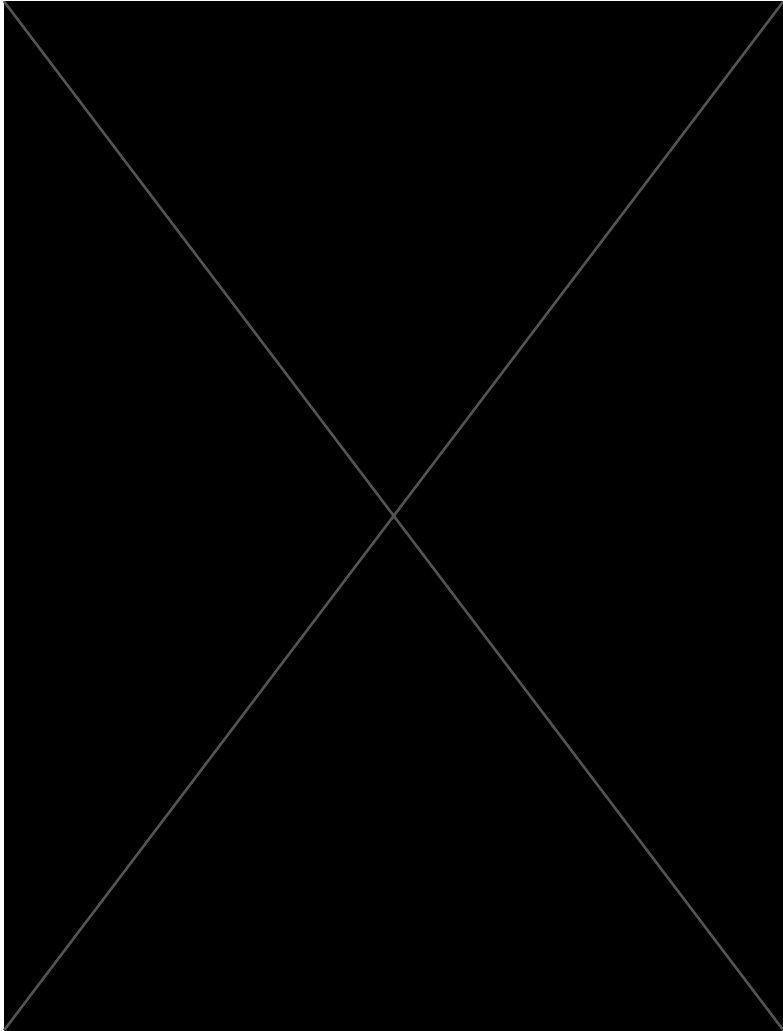
*VERHEISSUNG* (2002) und *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* (2009) bezieht Rischert mehr und mehr eigene Filme in die Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit mit ein, Erinnerungen sind nicht mehr nur persönliche Äußerung, sondern sie werden zu Bildern.

Die deutsche Vergangenheit durchzieht Rischerts Werk von Beginn an. Be-

## Filmografie

Seit 1959 zahlreiche Industrie-, Werbe- und Lehrfilme (auch als Produzent), deren Erfassung für eine vollständige Filmografie noch aussteht.

- |      |   |      |   |
|------|---|------|---|
| 1961 | PAMPHYLOS – DER MANN MIT DEM AUTOTICK   | 1977 | VENEDIG - DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS  |
| 1962 | MANIAC  | 1978 | <i>à la carte</i> : PARADIESGARTEN  |
| 1963 | PRÉLUDE Nr. 1<br>GESCHICHTE RUSSLANDS   | 1979 | <i>à la carte</i> : DAS RESTAURANT<br><i>à la carte</i> : DIE FEINSCHMECKER   |
| 1964 | DER TRAUM<br>DAS GOLDENE BETT   | 1980 | LENA RAIS<br>KARL BÖHM PROBT SCHUBERT   |
| 1965 | FRIEDLICHE ZEITEN<br>IT'S A WONDERFUL LIFE<br>PROMETHEUS (R: Vlado Kristl;<br>P: Christian Rischert)                      | 1981 | <i>à la carte</i> : OKTOBER IN ARBOIS<br><i>à la carte</i> : VIKTUALIENMARKT<br>EIN ORCHESTER   |
| 1966 | DER BRIEF (R: Vlado Kristl;<br>D: Christian Rischert)   | 1982 | <i>à la carte</i> : DAS KLEINE IMPERIUM DES GASTON LENÔTRE<br><i>à la carte</i> : REISE NACH CANCALE<br><i>à la carte</i> : BRIEF AUS DER EMILIA<br>HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH<br>(R: mit Wolfgang Quest, Axel Voigt) |
| 1967 | KOPFSTAND, MADAM!<br>PLATZ 219  | 1984 | <i>à la carte</i> : BERUF KELLNER<br><i>à la carte</i> : KÖCHE<br>WENN ICH MICH FÜRCHTE   |
| 1969 | ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA<br>DIE ANPASSUNG<br>DEUTSCHLAND 69 / DIE POLITIK DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND          | 1985 | INSELN HINTER DEM MEER  |
| 1970 | POLIZEIANWÄRTER   | 1986 | IM SCHATTEN VON VENEDIG<br>IM OZEAN DER SEHNSUCHT   |
| 1971 | MITTLERE REIFE<br>BERÜHRUNGEN   | 1989 | DIE WEINMACHER  |
| 1972 | EIN FILM – DREI EINSTELLUNGEN<br>(R: Mirko Hesky, B: Ulrich Maas,<br>Christian Rischert)<br><i>à la carte</i> : LA BOUFFE | 1994 | WIENER LUST   |
| 1973 | EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL<br><i>à la carte</i> : DER TRÜFFELSUCHER  | 1996 | LAGO DI GARDA - EINE AUSSICHT AUF DEN SEE<br>GESANG DER VÖGEL   |
| 1975 | <i>à la carte</i> : DAS FESTZELT<br><i>à la carte</i> : FISCHFÄNGER   | 1999 | LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES   |
| 1976 | DAS KLOSTER VON VEDANA<br>DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC<br><i>à la carte</i> : K. U. K. HOFZUCKERBÄCKER<br>DEMEL      | 2002 | ITALIEN - LAND DER VERHEISSUNG  |
|      |   | 2009 | IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND  |



Ein Ehepaar in der Krise, Herbert Fleischmann und Miriam Spoerri in *KOPFSTAND, MADAM!* (Foto: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

**Kay Hoffmann**

## **Ein Pionier des persönlichen Dokumentarfilms Die Produktionsbedingungen von Christian Rischerts Fernseharbeiten**

Wenn überhaupt, so wird Christian Rischert heute als Regisseur von Fernseh-dokumentarfilmen und -reihen erinnert, sowie für seinen ersten Kinospießfilm *KOPFSTAND, MADAM!* (1967). Als Rischert Anfang der 1970er Jahre damit begann, vor allem fürs Fernsehen zu arbeiten, konnte er bereits auf eine fast 15jährige Karriere in der Filmbranche zurückblicken. Um sein Filmschaffen einordnen zu können, sollte man deshalb zunächst einmal die Produktionsbedingungen dokumentarischer Formate in der Bundesrepublik nach 1945 betrachten.

Die westdeutsche dokumentarische Filmproduktion ab 1945 folgte zunächst den Konzepten, die sich in den Jahrzehnten zuvor entwickelt hatten. Es gab den als ‚Kulturfilm‘ bezeichneten Kurzfilm als Vorfilm im Kino, der im Gegensatz zur NS-Zeit aber nicht mehr staatlich unterstützt wurde. Dies führte Ende der 1940er Jahre zu einer existentiellen Krise von etwa 180 Kleinproduzenten, die sich darauf spezialisiert hatten. Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg gab es zudem zunächst das Problem der Lizenzierung der Produktionsfirmen durch die Alliierten.<sup>1</sup> Matthias Steinle kommt in einer stimmigen Analyse der Kulturfilmproduktion der 1950er Jahre zum Schluss, dass die Krise aber nicht nur durch die späte Lizenzierung bedingt war. „Wesentlich schwerer wog – erstens – eine gewisse ästhetisch-inhaltliche Unsicherheit der Filmemacher und – zweitens – die ökonomische Fragilität des Produktionskontextes. Diese beiden Motive sollten in Westdeutschland den dokumentarischen Film als ständiges Krisenszenario und -lamento begleiten.“<sup>2</sup>

**Katastrophale Qualität der Kulturfilme.** Der „Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952“ offenbarte die personellen und thematischen Kontinuitäten der Macher.<sup>3</sup> Im Vorwort verwies ein Vertreter der Kulturfilmpro-

<sup>1</sup> Im Detail vgl.: Kay Hoffmann: Ein wirklicher Neuanfang blieb aus. In: Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.): *Träume in Trümmern. Film – Produktion und Propaganda in Europa 1940–1950*. München 2009, S. 35–45.

<sup>2</sup> Matthias Steinle: „Als Fliegenfänger verkaufen?“ Zum westdeutschen Kultur- und Dokumentarfilm der fünfziger Jahre. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung III*. München 2009, S. 278.

<sup>3</sup> Deutsches Institut für Filmkunde (Hg.): *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945–1952*. Wiesbaden 1953.

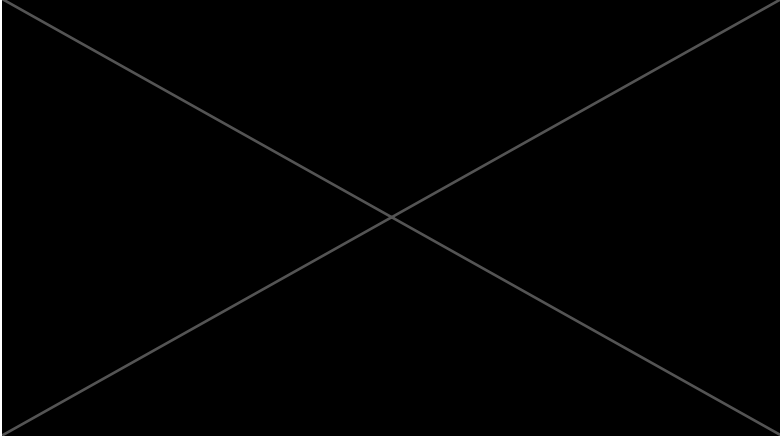
duzenten im Verband Deutscher Filmproduzenten auf den verschärften Existenzkampf dieses Genres hin. Wurden 1950 noch 341 Kultur- und Dokumentarfilme produziert, sank die Zahl kontinuierlich auf etwa 200 im Jahr 1953.<sup>4</sup> Viele Produzenten suchten sich neue Auftraggeber, ob dies nun Image- und Werbefilme für die Industrie waren, Lehr- und Unterrichtsfilme für das 1950 gegründete Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) in München oder Filme für staatliche Institutionen. Einige drehten Marshallplan-Filme für die Amerikaner. Als Ausgleich wurde eine Reduktion der Vergnügungssteuer angeboten, wenn ein Kurzfilm mit einem Prädikat der Filmbewertungsstelle (FBW) ausgezeichnet wurde, die im August 1951 gegründet worden war. Damit sollten einheitliche Voraussetzungen für die steuerliche Behandlung von Filmen bei öffentlichen Filmvorführungen und zur Förderung des guten Films geschaffen werden. Von der FBW mit Prädikaten ausgezeichnete Filme sollten zu einer Ermäßigung von 4% bis 5% auf die lokal erhobene Vergnügungssteuer sorgen.<sup>5</sup> Da diese Ermäßigung dann für die gesamte Vorstellung galt, sollten die Kinos motiviert werden, prädikatisierte Kurzfilme ins Programm zu nehmen. Davon profitierten die Produzenten in den wenigsten Fällen, da ihnen der Film oft zu niedrigen Pauschalbeträgen abgekauft wurde. Paul Janus vom Hamburger Verband deutscher Filmproduzenten wurde im Spiegel mit konkreten Zahlen zitiert: „Es gibt heute genug illiquide Kulturfilmproduzenten, die froh sind, wenn sie sich bare 8.000 bis 10.000, im besten Fall 15.000 Mark, an der Verleih-Kasse abholen können, statt auf eine oft langwierige Auswertung ihres Films zu warten. ‚Einen künstlerisch hochwertigen Film können sie für 15.000 Mark allerdings nicht herstellen‘, sagt Janus, ‚da können sie ihre Kamera höchstens mal rechts und mal links aus einem Elbdampfer heraushalten. Einen anständigen Kulturfilm kann man nicht unter 30.000 bis 50.000 Mark drehen. Die UFA brauchte in Friedenszeiten, als der Rohfilm wesentlich billiger war, 35.000 bis 60.000 Mark.“<sup>6</sup> Eine ernüchternde Bilanz zur Qualität und Originalität des deutschen Kulturfilms zog 1956 auch Kurt Joachim Fischer, der Leiter der Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche, wo aus 362 Einreichungen 200.000 DM Prämien an 25 westdeutsche Kulturfilmproduzenten vergeben wurden: „Wer das gesehen hat, wird nicht mehr vorwiegend von Geld reden, das auch notwendig ist. *Vor allem fehlt es bei uns an Wissen, an Können und Substanz.*“<sup>7</sup> Professor Hübinger, Ministerialdirektor und Abteilungsleiter für kulturelle Angelegenheiten im Bundesinnenministerium kam zu einem ähnlichen Ergebnis: „Für den Prämienausschuß der Bundesregierung ‚ist es oft

<sup>4</sup> Der neue Film (Hg.): *Die deutschen Filme 1946–1954*. (Veröffentlichung zur XV. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica). Wiesbaden o. J. (1954), S. 68.

<sup>5</sup> o.V.: Als Fliegenfänger verkaufen. In: *Der Spiegel*, 15.9.1954, S. 32.

<sup>6</sup> Ebd., S. 33.

<sup>7</sup> Johannes Jacobi: Keine guten Kulturfilme. In: *Die Zeit*, 24.5.1956. Auch online unter <https://zeit.de/1956/21/keine-guten-kulturfilme> (letzter Zugriff: 11.11.2019).

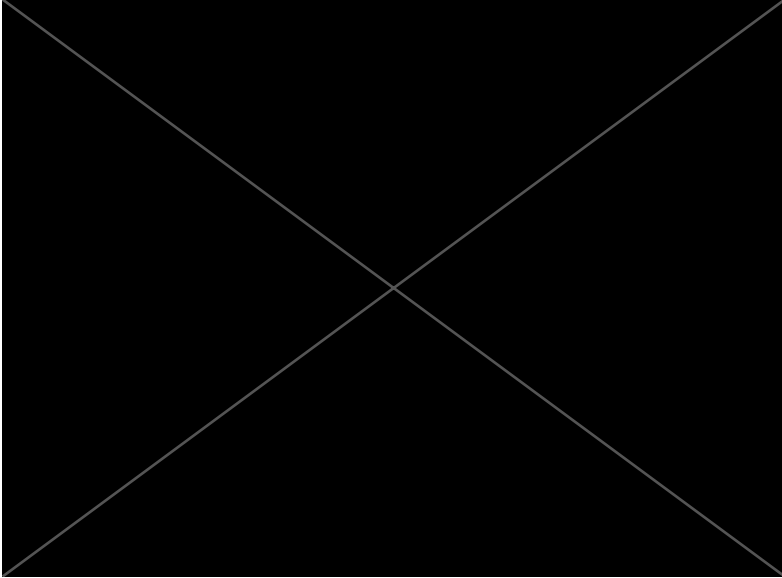


Verleihung des Filmpreises der Stadt Hof an Christian Rischert 1994: Festivalleiter Heinz Badewitz, Rischert und Oberbürgermeister Dieter Döhla (Foto: Internationale Hofer Filmtage)

qualvoll gewesen', die Filme, die eingereicht wurden, anzusehen."<sup>8</sup> Diese Prämien sowie der Bundesfilmpreis hatten eine große Bedeutung für die Filmemacher. Neben den dokumentarischen Kurzformaten, die das Angebot dominierten, gab es auch dokumentarische Langfilme im Kino. Im Schnitt kamen etwa zehn abendfüllende Dokumentarfilme pro Jahr ins bundesdeutsche Kino. Zum Teil waren es Reprisen von Filmen, die vor 1945 produziert worden waren. Sehr beliebt waren Expeditions- und Reisefilme, die mit ihrer Exotik auch ein Stück weit das Fernweh der Bundesbürger bedienten. Daneben gab es klassische Kulturfilmthemen wie Musik, Kunst oder Kirche. Kompilationsfilme zum Zweiten Weltkrieg und Nationalsozialismus erinnerten an die jüngste Vergangenheit aus eher unkritischer Perspektive. Eine Filmförderung von öffentlicher Seite gab es abgesehen von den schon erwähnten Prämien und der Vergabe des Deutschen Filmpreises durch das Bundesministerium des Inneren in den 1950er Jahren noch nicht. Eine solche Unterstützung sollte sich auf regionaler, nationaler und europäischer Ebene erst ab den 1980er Jahren entwickeln.

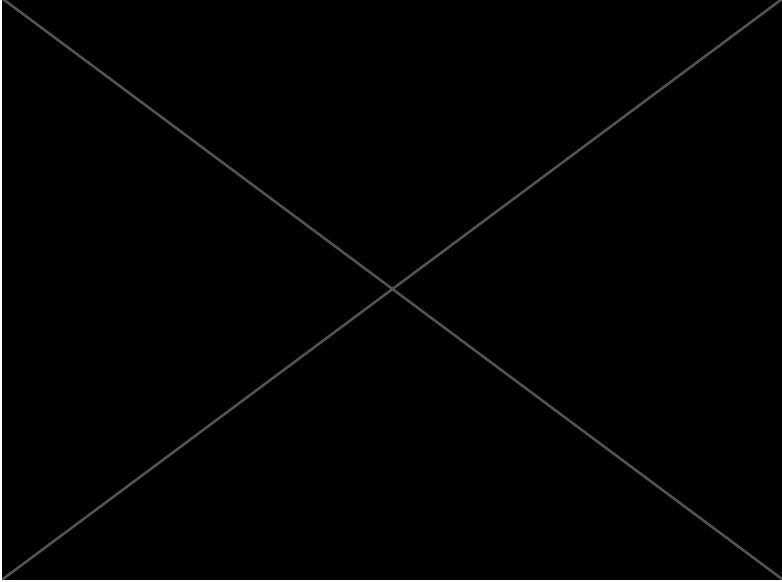
**Das Fernsehen als neue Freizeitgestaltung.** Anfang der 1950er Jahre startete das öffentlich-rechtliche Fernsehen zunächst mit einem Programm (ARD), das auf wenige Stunden tägliche Ausstrahlung beschränkt war. Neben selbst produzierten Programmen aus dem Studio wurden von Anfang an auch Filme und Wochenschauaufnahmen durch das Fernsehen übernommen. Das Problem waren fehlende Möglichkeiten der Speicherung elektronisch aufgenommener Bilder. Das Fern-

<sup>8</sup> Ebd.



Zwei Paare: Axel Regnier und Iris Gras im frühen Kurzfilm *It's A WONDERFUL LIFE* (1965) ...

sehbild wurde deswegen entweder live im Studio aufgenommen und gleich ausgestrahlt oder klassisch auf 16mm Film gedreht und nach dem Schnitt abgetastet. War das neue Medium zunächst teuer und wurde häufig in Gemeinschaftsräumen wie Kneipen gesehen, wuchs in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre seine Popularität. Das Fernsehen wurde zur Konkurrenz für die Lichtspielhäuser, die bisher zu den wichtigsten Freizeitvergnügungen gehörten. Durchschnittlich ging 1956 jeder Bundesbürger noch 15,6 mal im Jahr ins Kino (heute etwa 1,5 mal). Der massive Rückgang der Besucherzahlen lässt sich sicherlich zum einen auf die Popularisierung des Fernsehens als neues Prestigeobjekt erklären, zum anderen jedoch ebenso durch einen gesellschaftlichen Wandel. Mit dem Wirtschaftswunder wuchsen die Einkommen. Viele Familien konnten sich eine Neubauwohnung oder ein Eigenheim an der Peripherie der Städte erlauben. Der neue Fernsehschirm wurde zu einem festen Bestandteil der Wohnzimmer – wenn auch zunächst häufig noch in der Fernsehtruhe versteckt. Waren 1957 eine Million TV-Geräte angemeldet, verdreifachte sich ihre Zahl bis 1959; ein Jahr später stand der Fernsehschirm in jedem vierten Haushalt. Auch die Motorisierung mit Moped, Motorrad und Auto stieg an. Diese verschaffte der Bevölkerung größere Flexibilität und Mobilität. Man konnte sich Ausflüge und Urlaube leisten. Man musste sich nicht mehr auf die Reisen aus zweiter Hand in den Kulturfilmen beschränken, sondern konnte selbst auf Entdeckungsfahrt gehen, ob nun nach Österreich, die Schweiz,



... und Rischerts Ehefrau Franziska Bronnen mit Horst Buchholz im autobiografischen Spielfilm *WENN ICH MICH FÜRCHTE* (1984) (Foto: Deutsche Kinemathek)

Frankreich, Italien oder Spanien. Die Bundesdeutschen wurden zu Reiseweltmeistern. Auch diese gesellschaftlichen Veränderungen führten zu einer Krise des Kinos und zu einem Einbruch der Besucherzahlen.

Im Gegensatz dazu wuchs die Bedeutung der öffentlich-rechtlichen Sender. Nach einigen politischen Auseinandersetzungen und Probesendungen startete am 1. April 1963 offiziell das Zweite Deutsche Fernsehen mit der Ausstrahlung seines Programms. 1964/65 begannen die regionalen Sender des Ersten Programms (ARD) mit ihren 3. Programmen, die zunächst Schul- und Bildungsprogramme boten. Dadurch wuchs der Programmbedarf. Da die Filmwirtschaft sich der Zusammenarbeit eine Zeit lang verweigerte, wurde verstärkt auf Eigen- und Auftragsproduktionen gesetzt. Erst das Film-Fernsehabkommen 1973 sollte diesen Konkurrenzkampf offiziell beenden und zu einer stärkeren Zusammenarbeit zwischen Kino und Fernsehen führen. Zudem wandelte sich auch die Filmwirtschaft und die Bedeutung des Neuen deutschen Films gegenüber ‚Papas Kino‘ und der traditionellen Filmwirtschaft wuchs.

**Rischerts Auftragsproduktionen für das Bayerische Fernsehen.** Dies sind die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen Christian Rischert ab Ende der 1960er Jahre mit seinen zahlreichen dokumentarischen Filmen vor allem für den Bayerischen Rundfunk (BR) in München zu arbeiten begann, sowie

drei Kinospielefilme realisierte: *KOPFSTAND, MADAM!* (1967), *LENA RAIS* (1980) und *WENN ICH MICH FÜRCHTE* (1984). Regelmäßig war er Gast bei den von Heinz Badewitz geleiteten Hofer Filmtagen. Sein erster dort gezeigter Film war 1976 als Uraufführung *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC*. Bei den 16. Hofer Filmtagen 1982 wurde eine kleine Filmreihe mit acht Programmen der Reihe *à la carte* gezeigt. *INSELN HINTER DEM MEER* lief 1985 in Hof, 1989 folgten sechs der fünfzehn Folgen der Reihe *DIE WEINMACHER*, ebenso wie 1994 der lange Dokumentarfilm *WIENER LUST*, über die Lebenslust und Todessehnsucht der Wiener.

Geboren wurde Christian Rischert 1936 in München, in einer Generation, die praktisch im Luftschutzbunker aufwuchs, wie er selbst feststellte.<sup>9</sup> Er übernahm nach einer abgebrochenen Schlosser- und Kaufmannslehre und der Ausbildung als Grafiker die Leitung eines Trickfilmstudios. Schon mit 23 Jahren gründete er die eigene Produktionsfirma Arcis-Film, mit der er über 300 Lehr-, Industrie- und Werbefilme realisierte, ein Bereich, in dem man zu dieser Zeit Geld verdienen konnte. Auf dem Höhepunkt hatte er 15 Angestellte. Und es war die Basis seiner filmischen Arbeit; mit jedem Film lernte er dazu. Die Firma ermöglichte ihm, Kurzfilme zu drehen, die stilistisch neue Wege gingen und auf Festivals Anerkennung fanden, wie *MANIAC* (1962), *PRÉLUDE NR. 1* (1963), *DER TRAUM* (1964), *IT'S A WONDERFUL LIFE* (1965) oder *FRIEDLICHE ZEITEN* (1965). Rischert ist Autodidakt und besuchte nie eine Filmhochschule<sup>10</sup>, die es in den 1950er Jahren in der Bundesrepublik ohnehin nicht gab. Vielmehr arbeitete man sich in den Produktionsfirmen vom Kabelträger zum Assistenten und schließlich Regisseur hoch.

Warum sich Rischert Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre zu einer Neuorientierung und stärkeren Zusammenarbeit mit dem Fernsehen entschloss, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Auf [filmportal.de](http://filmportal.de) ist als erste Produktion seiner neuen Firma Christian Rischert Filmproduktion der 1971 entstandene

<sup>9</sup> Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, Nr. 4, 1980, S. 21.

<sup>10</sup> Nach dem Erfolg seines ersten Spielfilms *KOPFSTAND, MADAM!* wird Rischert im Studienjahr 1967/1968 Regie-Dozent an der 1966 gegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Im von Protesten geprägten Sommer 1968 tritt er gemeinsam mit seinen Kollegen Johannes Schaaf und Joachim von Mengershausen zurück, da „sie zwischen den Fronten einer ‚reaktionär-administrativen‘ Direktion und einer ‚romantisch-revolutionären‘ Studentenschaft nicht länger arbeiten könnten“ (Ulrich Gregor: Aus den Annalen der Dsiga-Wertow-Akademie. In: *Filmkritik* Nr. 8, 1968, S. 530). Der Verwaltungsdirektor der dffb Heinz Rathsack versuchte Rischert zu einer Weiterbeschäftigung zu überreden, dieser lehnt jedoch ab, da er gerade dabei sei, zwei große „Farb-Fernsehfilme“ zu drehen und schließt seinen Brief mit den prophetischen Worten: „Ich wünsche Ihnen aufrichtig viel Erfolg für die nächsten Monate, in denen sich für die dffb wohl viel entscheiden muss. Um ehrlich zu sein, ich beneide Sie nicht um diese ungeheure Arbeit.“ (Brief von Christian Rischert an Heinz Rathsack vom 13.8.1968; Deutsche Kinemathek Schriftgutarchiv: N 23196\_dffb Rischert, Christian). An den Aufnahmeprüfungen für den Jahrgang 1968/1969 im Mai hatte Rischert noch als Gutachter teilgenommen; vgl. DK: Dozentensitzungen 1967–1969 N 4476\_Sitzungsprotokolle\_Dozenten\_dffb.

63minütige TV-Film *BERÜHRUNGEN* aufgeführt, eine Mischung zwischen Dokumentar- und Spielfilm, unter Mitarbeit von Eva Matthes. Man kann vermuten, dass Rischert sich statt kommerziell orientierter Produktionen, bei denen man sich immer ein Stück weit mit seinen Auftraggebern auf den Stil und die Inhalte einigen musste, stärker in künstlerischer Richtung entwickeln wollte, motiviert von den Achtungserfolgen seiner Kurzfilme und seines ersten Kinospielefilms *KOPFSTAND, MADAM!* Hinzu kam sein Engagement im Verband neuer deutscher Spielfilmproduzenten, das ihn wohl bestärkte, stärker im künstlerischen Bereich zu arbeiten und eigene Ideen zu verwirklichen.

Auftragsproduktionen für den BR boten dabei zusätzlich eine gewisse Sicherheit. Sobald man sich mit einer Redakteurin oder einem Redakteur auf ein Thema geeinigt hatte, wurde ein Budget für eine Produktion kalkuliert und in der Regel komplett vom Sender finanziert. Rischert arbeitete regelmäßig mit dem Redakteur Dietrich von Watzdorf zusammen, der ihn auch verteidigte, wenn es Vorwürfe aus der Verwaltung gab, dass Rischerts Kalkulationen unrealistisch hoch seien. Beispielsweise bei seinem abendfüllenden Dokumentarfilm über Venedig, *INSELN HINTER DEM MEER* (1985), der schließlich mit einem Budget von über 600.000 DM kalkuliert war, darin enthalten ein Honorar für Buch und Regie von 70.000 DM.<sup>11</sup> Dies überstieg die Möglichkeiten im Sender. Von Watzdorf schrieb im Herbst 1984 deshalb persönlich einen Brief an den Intendanten des ORF, ob sich der österreichische Nachbarsender nicht an diesem Projekt beteiligen will. Hauptargument des Redakteurs war, dass die Filme von Christian Rischert bei Presse und Publikum immer sehr gut ankommen würden. Dies war erfolgreich und der ORF beteiligte sich an dem Film. Rischert stieg mit einem Eigenanteil von 100.000 DM ein und erhielt dafür die Rechte für die Kinoauswertung.<sup>12</sup> Solche langen Dokumentarfilme blieben für Rischert allerdings eher die Ausnahme. Vor *INSELN HINTER DEM MEER* hatte er den Film *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* (1977) für 400.000 DM realisiert, der im Kino gezeigt wurde.

**Gestaltete Dokumentarfilme mit persönlicher Note.** Wesentlich wichtiger waren die kurzen Formate mit einer Länge von etwa 45 Minuten, die Rischert als Serien zum Thema Essen, Wein und Reisen, vor allem nach Frankreich und Italien, anlegte. Mit seinen sehr persönlichen Filmen, in denen er selber vor der Kamera sehr präsent war und seine Zuschauerinnen und Zuschauer quasi mitnahm auf seine Reisen, um verschiedene Freunde und Experten zu treffen, entwickelte er einen eigenen dokumentarischen Stil. „Immer machte sich Rischert als das Subjekt kenntlich, das sich bisher unbekannte Landstriche und Lebensweisen durch die Kamera erschließt. Oft sehen wir ihn auf diesen Reisen als Forschenden und Handelnden im Bild, und stets werden wir im Ton mit seinen Erkenntnissen und

<sup>11</sup> BR, Historisches Archiv, FS 31896.

<sup>12</sup> Ebd.

Assoziationen bekannt gemacht.“<sup>13</sup> Dies war eine Herangehensweise, die damals eher ungewöhnlich war und Jahrzehnte, bevor Michael Moore diesen Stil nutzte und damit beim Publikum sehr erfolgreich war. Denn in den 1960er Jahren war der in den USA entwickelte Stil des Direct Cinema auch in Westdeutschland die übliche Herangehensweise im dokumentarischen Genre. Der Dokumentarfilmer sollte mit seiner Kamera beobachten, nicht eingreifen und möglichst unsichtbar sein („Fly on the wall“) und keineswegs bestimmte Ereignisse wiederholen lassen. Die Zuspitzung und Gestaltung des gedrehten Materials erfolgte auch dabei im Schnitt, um das Publikum emotional zu bewegen. Dieses eher puristische Konzept wurde in der Bundesrepublik von Klaus Wildenhahn (NDR) vertreten und Ende der 1970er Jahren in Frage gestellt. Legendär ist die Kreimeier-Wildenhahn-Debatte auf der Duisburger Filmwoche, ob man im Dokumentarfilm inszenieren darf. In den 1990er Jahren wurde diese Frage völlig obsolet, da sich vom puristischen Konzept von Wildenhahn sich nahezu komplett verabschiedet wurde und die künstlerische Gestaltung, die Dramaturgie und Narration an Bedeutung gewann.

Die frühen dokumentarischen Arbeiten von Rischert wie PLATZ 219 (1967), DEUTSCHLAND '69 oder DIE ANPASSUNG (1969) waren noch dem Konzept des Direct Cinema gefolgt, doch er entwickelte sich weiter. Wilhelm Roth schrieb in einem Porträt: „Rischert ist – auf subtile Weise – politisch geblieben, ein Regisseur aber, der Menschen beobachtet, Erlebnisse weitergibt, auch immer und ganz nachdrücklich von sich selbst erzählt, der seine Gefühle, Gedanken und Assoziationen mitteilt, ein Filmemacher also, der nicht belehrt. Politische – und ökologische – Erkenntnisse kommen bei ihm über die Sinne. Ein Augen- und Ohrenmensch.“<sup>14</sup> Diese Selbstreflexivität und sein elaborierter, zum Teil essayistischer Kommentar unterschied ihn von der klassischen Fernsehreportage. Man kann durchaus davon sprechen, dass Christian Rischert zur damaligen Zeit einen persönlichen Stil entwickelte. Zu seinem Konzept gehörte, den Dingen auf den Grund zu gehen und Wirklichkeit nicht einfach nur abzubilden: „Ich will ja nicht wissen, wie die Situation dort ist, wenn ich sie so abbilde, wie sie ist, sondern eigentlich will ich ja mehr wissen: was hinter der Situation noch ist, und da beginnt die künstlerische Leistung. Manche Leute werden jetzt schon aufschreien, wenn man beim Dokumentarfilm von künstlerischer Leistung spricht. Ich halte es für notwendig, auch beim Dokumentarfilm über diese Leistung nachzudenken. Über die Authentizität hinaus gibt es ja auch die Wahrheit oder Wahrhaftigkeit, und die stellt sich nicht dadurch ein, daß ich einfach was abbilde, so wie es ist, sondern dazu gehören

<sup>13</sup> Martin Koerber: Zum 80. Geburtstag von Christian Rischert. In: *Programmheft des Film-museums München*, Nr. 31, 2016, S. 51. Auch als PDF online verfügbar unter [https://www.muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2016\\_PH31/PDFs/50\\_Christian\\_Rischert\\_PH31-16-09.pdf](https://www.muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2016_PH31/PDFs/50_Christian_Rischert_PH31-16-09.pdf) (letzter Zugriff: 11.11.2019).

<sup>14</sup> Wilhelm Roth: Christian Rischert. Filmen in der I. Person Singular. In: Cornelia Bolesch (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*. München 1990, S. 197.

eben auch noch andere Kreuzungen und Schnittpunkte, Überlegungen, wie ich dieser Wahrheit näherkomme, wie ich tiefer eindringe in das, was wir Wirklichkeit nennen. Und das kann ich sicher nicht dadurch, daß ich einfach abbilde“.<sup>15</sup>

**Spezialisierung Reisen, Essen und Trinken.** Dieser Ansatz kommt besonders zum Ausdruck in Reihen wie *à la carte* oder DIE WEINMACHER. Hier lieferte Rischert über Jahre regelmäßig Folgen, die er als Auftragsproduktion für den BR realisierte; thematisch vergleichbar ist dies mit Filmen von Roman Brodmann für den Süddeutschen Rundfunk in den 1980er Jahren.<sup>16</sup> Zwischen 1972 und 1984 drehte Rischert fünfzehn Folgen für *à la carte*, die auch regelmäßig in verschiedenen Programmen der ARD wiederholt wurden. Die Budgets bewegten sich zwischen 67.000 DM (DAS FESTZELT, 1975)<sup>17</sup> und 125.000 DM (5 Filme 1979–82)<sup>18</sup>. Dabei gibt es kaum finanzielle Unterschiede zwischen Produktionen in München oder Bayern und im Ausland. Diese Serien sicherten ihm ein einträgliches Auskommen über die Jahre, da die Risiken der Produktion letztlich vom BR getragen wurden und er ein festes Honorar für Buch und Regie von mindestens 15.000 DM pro Folge bekam. Zum Start der Reihe schrieb er im Katalog der Hofer Filmtage 1982: „Von den bei uns in Deutschland so verachteten Dingen des täglichen Lebens wollte ich sprechen. Einen Film über die Lust am Essen wollte ich machen. Falls der Film beim Publikum ankommt, sagte der Redakteur, machen wir eine Reihe daraus. Dann machen wir den Zuschauern Lust auf die Lust ...“

Die Entscheidung, ob ich nach Italien oder Frankreich reisen sollte – denn wo anders als in einem dieser beiden Länder sollte man so einen Film drehen – fiel mir schwer. Die Jahreszeit gab den Ausschlag. Es war Spätherbst. Ich dachte an das Licht am Meer, an Herbststürme, Fischfang, eine warme Stube, in der ein saftiges Essen steht, an Bilder, die kalt und warm sind. Ich fuhr mit einem Freund, der ein großer Frankreichkenner ist, durch die Bretagne. Wir aßen gut und viel, erlebten herrliche Landschaften und Stimmungen, aber fanden kein Motiv, keine Menschen, die einen Film ergeben hätten.“<sup>19</sup> Die Recherche für die Reihe wurde vom BR mit 4.000 DM unterstützt, wie aus einem Brief des Redakteurs Dietrich von Watzdorf an ihn vom 13. November 1972 kurz vor Drehbeginn hervorgeht: „Der Film ist als Pilotfilm einer neuen Reihe gedacht, in der Eßgewohnheiten, Restaurants etc. anderer Landschaften vorgestellt werden.“<sup>20</sup> Nach verzweifelter

<sup>15</sup> Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. S. 22.

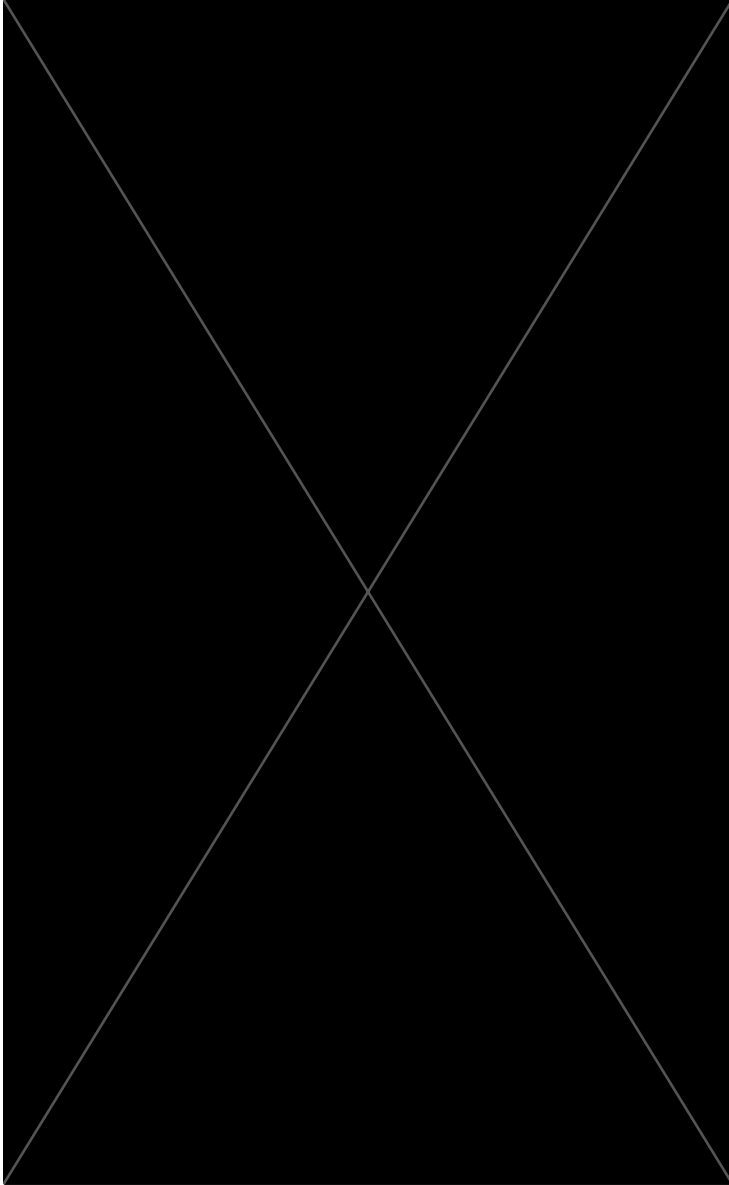
<sup>16</sup> Kay Hoffmann: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*. München 1996, S. 54f.

<sup>17</sup> BR, Historisches Archiv, FS 21050.

<sup>18</sup> Dabei handelt es sich um die Filme DAS RESTAURANT (1979), DIE FEINSCHMECKER (1979), VIKTUALIENMARKT (1981), DAS KLEINE IMPERIUM DES GASTON LENÔTRE (1982) und REISE NACH CANCALE (1982), die er für die Reihe *à la carte* realisierte.

<sup>19</sup> Christian Rischert: Christian Rischert. In: *Katalog der 16. Internationalen Hofer Filmtage 1982*, S. 101.

<sup>20</sup> BR, Historisches Archiv, FS 21053.



Erkundungen nach dem Selbstmord eines Freundes: Aushangfotos zu DER  
TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC (Fotos: Deutsche Kinemathek)

Suche fanden sie in der Normandie den kleinen Fischerort Port-en-Bessin und die Fischerfamilie Leblanc. Der Vater Jean fällt ihnen gleich im Hafen auf und sie lernen auch den Sohn Marc kennen, der sich gerade mit einem Fischerboot selbstständig gemacht hat. Doch die Zeit wurde zu knapp und dieser Film erst einmal nicht realisiert. Der Auftakt der Reihe wurde schließlich Ende 1972 LA BOUFFE über das Gelage von normannischen Bauern mit einem Grafen, die über Stunden zusammen schlemmen. Der Film wurde mit Vor- und Nacharbeit vom 24. November bis 18. Dezember 1972 mit einem Budget von 82.000 DM auf 16mm in Farbe gedreht.<sup>21</sup> Er war so erfolgreich, dass damit die Reihe *à la carte* gestartet wurde, für die Rischert bis 1984 weitere 14 Teile herstellte. Die Reihe DIE WEINMACHER drehte er 1987 bis 1989 dann schon mit Mitteln der porträtierten Winzer, was damals nicht unumstritten war; „Andere mögen in ihm den Pionier cleverer Finanzierung sehen“.<sup>22</sup> LA BOUFFE wurde in den Folgejahren immer wieder ausgestrahlt und für Aktionen eingesetzt. So gab es am 19. März 1981 einen Empfang im luxuriösen Hotel de Crillon in Paris durch die BR Rundfunkwerbung, bei der der Film vor rund sechzig Herren der werbetreibenden Wirtschaft gezeigt wurde und blendend ankam. Man bezeichnete den Kommentar als „philosophisch“. Die Förderungsgemeinschaft für französische Landwirtschaftserzeugnisse SOPEXA zeigte den Film im September 1981 als Auftakt zu einer Pressekonferenz über Agrarprodukte der Normandie in Frankfurt am Main vor rund 50 Journalisten.<sup>23</sup>

**Ein Spielfilmprojekt wird zum Drama.** Nach Port-en-Bessin kehrte Rischert zurück und lernte die Fischerfamilie Leblanc und vor allem den Sohn Marc besser kennen, obwohl er selbst kein Französisch sprach und auf eine Übersetzung angewiesen war: „Aber seltsamerweise ist trotz dieser Sprachbarriere eine sehr starke Beziehung zwischen Marc und mir entstanden, vielleicht weil ich mich sehr gut mit ihm identifizieren konnte, weil er ein sehr ungewöhnlicher Fischer war. Es ist mir sofort aufgefallen, daß er aus dem Rahmen fällt wegen seiner Sensibilität und Empfindsamkeit und auch Intelligenz, die ihn stark unterschieden hat von dem anderen Typus von Fischer, der dort zu finden war.“<sup>24</sup> Rischert entwickelte einen Spielfilm, in dem ein junger deutscher Journalist anlässlich des 30. Jubiläums der alliierten Invasion 1974 auf historische Spurensuche geht in der Normandie. Der Titel sollte *Fische aus der Normandie* lauten. Der Journalist lernt dabei einen jungen Fischer kennen, für dessen Rolle Marc Leblanc vorgesehen war. Die Küstenlandschaft sollte als Folie für die menschlichen Gefühle dienen, die bei den Figuren ausgelöst werden. Rischert wollte den Film zu weiten Teilen improvisieren lassen, er war durchgeplant und finanziert – wieder mit Un-

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Michael Seewald: Sie setzen nur auf die Familie. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.12.2002.

<sup>23</sup> BR, Historisches Archiv, FS 21053.

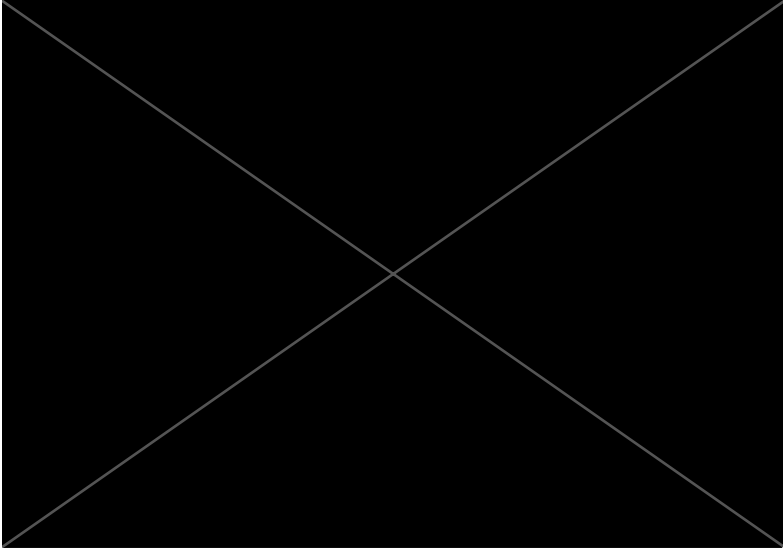
<sup>24</sup> Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen, S. 21.

terstützung des BR –, doch er wurde zu einem besonderen Drama. Am ersten Tag trafen sich das Team und Marc Leblanc am Hafen. „Wir haben uns in der Frühe verabredet, für acht Uhr im Hafen von Grandcamp. Ich fuhr mit dem Team hin, er hat uns am Hafen begrüßt, war in der Stimmung, wie ich ihn immer kannte, es fiel mir überhaupt nichts auf. Aber er sagte, er werde das Schiff nicht steuern, sondern sein zweiter Mann. Er käme dann mit dem Auto nach Port-en-Bessin, dort könnten wir uns dann treffen, er hätte noch etwas zu erledigen [...] Dann waren wir in Port-en-Bessin angekommen und warteten auf ihn, bis die Nachricht über Telefon kam, daß da was passiert sei, ein Unfall oder so. Ich bin dann mit dem Auto nach Grandcamp zurückgefahren, und da lag der Marc im Bett, bereits aufgebahrt. Die Polizei war schon dagewesen und der Arzt und der Pfarrer. Er hatte sich erschossen. Er war, als das Schiff draußen war, nach Hause gegangen, hatte sich ins Bett gelegt, sein Gewehr genommen, ans Herz angelegt und hat abgedrückt. Nach der Beerdigung sind wir abgereist, und ich wußte wirklich nicht, was ich weiter machen sollte.“<sup>25</sup> Das Spielfilmprojekt wird abgebrochen und der BR übernimmt die Hälfte der schon entstandenen Kosten in Höhe von knapp 7.000 DM.

**Dokumentarische Annäherung.** Sechs Monate nach diesem traumatischen Ereignis fährt Rischert zurück an die Küste der Normandie, um die Gründe dieses Selbstmords zu recherchieren. „Der französische Schauspieler Vania Villers begleitet den Regisseur auf den Spuren von Marcs Vergangenheit. Es ist eine Reise zurück in die Jugend von Marc. Aber auch die des Regisseurs selbst, die von den Ereignissen mitgeprägt wurde, die sich in dieser Landschaft vor 30 Jahren abspielten, dies schimmert bei den Recherchen durch. Die quälende Frage nach dem Warum von Marcs Freitod führt zur Rekonstruktion seines Lebens und der Umstände, unter denen er zu leben gezwungen war. Die Arbeit der Fischer auf dem Meer, ihr Denken und ihre Welt sind hier authentisch belegt. Marc, der Nebendarsteller in einem Film, der nicht gedreht wurde, ist zum Hauptdarsteller eines Films geworden, in dem er nicht auftreten konnte. Sein Porträt posthum, das der Film zeichnet, ist vor allem das Porträt einer Landschaft und seiner Menschen“.<sup>26</sup> Die dokumentarische Aufarbeitung mit fiktionalen Elementen im Kinodokumentarfilm *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* hatte bei den Hofer Filmtagen am 29. Oktober 1976 seine Uraufführung im City Kino und wurde gemischt aufgenommen. Rischert präsentiert letztlich keine Erklärung, was Leblanc in den Selbstmord trieb, sondern zeigt einige mögliche Gründe, wie wirtschaftliche Probleme des Fischers mit seinem eigenen Boot, Verslossenheit und Krankheit. Rischert stellte fest, dass der Film nach der Uraufführung in Hof von den Kritikern nicht einmal erwähnt wurde und ihm nur Volker Schlöndorff Mut gemacht habe. „Zwei Jahre später kam der Film dann doch in die Kinos und einer

<sup>25</sup> Ebd., S. 21.

<sup>26</sup> *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC*. In: *Katalog der 10. Internationalen Hofer Filmtage 1976*, S. 81.



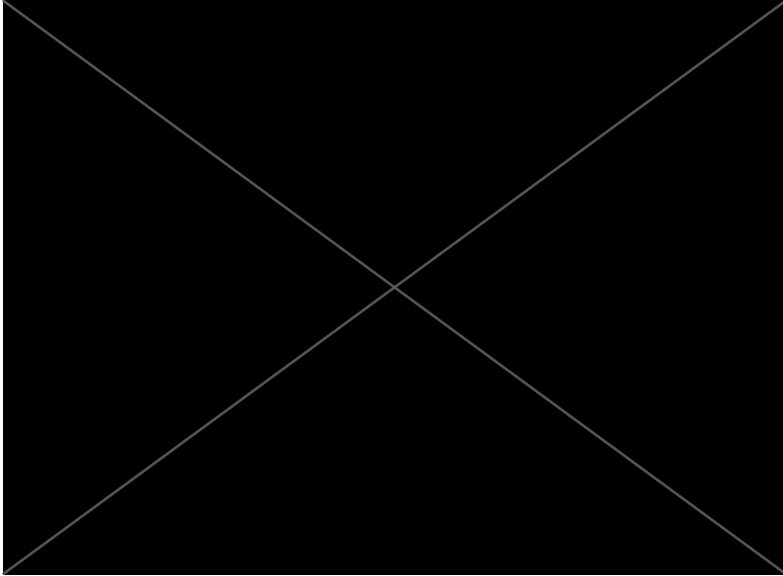
Dreharbeiten auf dem Dach des Dogenpalastes für *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* (1977), an der Kamera (Mitte) Michael Ballhaus

der Großkritiker schrieb: ‚Seit zwei Jahren ist dieser Dokumentarfilm fertig – einer der besten und aufregendsten, die in Deutschland nach dem Krieg hergestellt wurden‘.<sup>27</sup>

**Rückkehr nach Venedig.** Neben den verschiedenen Landschaften in Frankreich bleibt Rischert vor allem Italien und insbesondere Venedig treu, wo er in den 1970er und 1980er Jahren so viele Filme gedreht hatte. In den 1990er Jahren entstehen noch *LAGO DI GARDA – EINE AUSSICHT AUF DEN SEE* (1996) und *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* (1999), zu Weihnachten 2002 wird der Siebenteiler *ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG* im Sender Bayern 3 ausgestrahlt, an dessen Produktion maßgeblich Leo Kirchs Taurusfilm beteiligt war. Dies wird in einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als der Abschied des großen Dokumentarfilmers Christian Rischert vom Fernsehen bezeichnet.<sup>28</sup> Sein fester Ansprechpartner von Watzdorf war 1997/1998 in den Ruhestand gegangen. Für den BR dreht er 2009 auf Anregung von Thomas Jansing, Programmbereichsleiter ‚Bayern und Unterhaltung‘ allerdings doch noch seinen fünften Venedig-Film *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND*, der redaktionell von Petra Felber betreut wurde.

<sup>27</sup> Rischert: Rischert, S. 102.

<sup>28</sup> Seewald: Familie.



Der Maler und Fischer Carlo Memo in INSELN HINTER DEM MEER (1985)

Bei Rischerts erstem filmischen Venedig-Besuch 1977 waren der lange und auch im Kino gestartete Dokumentarfilm *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* entstanden, sowie die *à la carte*-Folge *PARADIESGARTEN* – bei beiden führte Michael Ballhaus die Kamera. Bei den Dreharbeiten lernte Rischert den Fischer und Maler Carlo Memo kennen, der später im Zentrum von *INSELN HINTER DEM MEER* (1985) und *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* stehen wird. Für *IM SCHATTEN VON Venedig* (1986) machte Rischert einen Abstecher in die Hafenstadt Chioggia, die ebenfalls an der Lagune von Venedig liegt, aber immer im Schatten der schöneren und reicheren „*Serenissima*“ stand.

*IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* ist ein Rückblick und ein Abgesang, auf eine Stadt, eine Freundschaft, aber auch ein Werk: „Als mich Carlo [Memo] kürzlich wissen ließ, dass er nach langen Verhandlungen mit der Commune von Venedig endlich ein Abkommen über seinen Nachlass vereinbaren konnte, erschrak ich. Diese Mitteilung rief mir die ungeliebte Tatsache ins Gedächtnis, dass auch ich inzwischen zum Nachlass-Kandidaten aufgestiegen war. Um diesen Schrecken abzuwehren und meiner Sterblichkeit zu trotzen, beschloss ich, mein in keiner Weise geregeltes Nachlass-Konvolut um einen weiteren Venedig-Film zu vermehren“, lässt Rischert seine Zuschauer gleich zu Beginn aus dem Off wissen. Rischert zeigt eine intime, geradezu spielfilmhafte Schilderung seiner Wiederbegegnung mit der Stadt Venedig und seinem Freund Carlo Memo: „Auf seinem

Spaziergang durch die Stadt trifft der Filmemacher noch einmal Venezianer, die ihn schon vor dreißig Jahren durch ihre Bescheidenheit, ihre noble Lebenshaltung und ihre Fähigkeit zum glücklichen Leben beeindruckt haben. Die Frage nach dem Glück steht in Christian Rischerts Filmen immer ‚zwischen den Zeilen‘. Hintergründig und witzig-pointiert sinniert er auch dieses Mal über das Leben und das Glück – gleich ob er Geschichten von Wagner in Venedig, von Dogen, berühmten venezianischen Malern und Schriftstellern, von Kreuzrittern und Grafen oder von Handwerkern erzählt.“<sup>29</sup>

Rischert zeigt das touristische Venedig in allen seinen Filmen, die Schauwerte, die die Fernsehzuschauer erwarten mögen, vor allem aber die Veränderungen des Touristischen im Laufe der Jahrzehnte. Er klammert dabei die hinter der glanzvollen Fassade des Stadtmarketings verborgene Alltagswirklichkeit vieler armer Bewohner nicht aus, deren unzureichende Wohnsituation oder deren Arbeitsbedingungen.<sup>30</sup> Nicht weniger bedeutend ist für ihn die durch Industrieabfälle verursachte Umweltverschmutzung, die bereits in *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* thematisiert wird und noch mehr in *INSELN HINTER DEM MEER*, und die neben der Überfischung zu einer Gefährdung dieser einmaligen Lagunenwelt und ihres beinahe paradiesischen Meerestier-Reichtums führt.

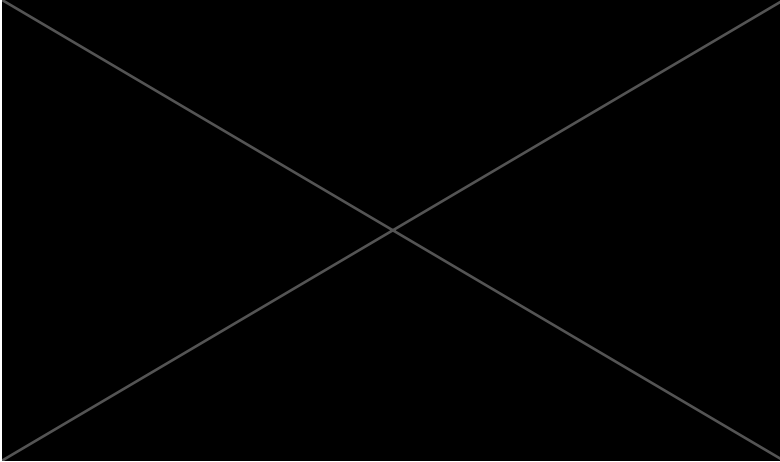
Zentrale Szenen aus früheren Filmen werden in *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* wieder aufgerufen, wie die letzte in Venedig hergestellte Ausgabe der Tageszeitung *Il Gazzettino* und der anschließende Umzug von Redaktion und Druckerei aus einem barocken Palazzo in einen Neubau in der Festlands- und Industriestadt Mestre in *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS*. Im neuen Gebäude darf Rischert schon damals nicht mehr filmen, die Mitarbeiter möchten aus Angst vor Entlassung nicht mit ihm sprechen;<sup>31</sup> in *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* reflektiert er beim Betrachten der früheren Aufnahmen über die Beschleunigung des Lebens durch den „blindwütigen Fortschrittskapitalismus“, wie es im Kommentar heißt.

Die Stadt Venedig ist für Rischert von einer solchen Bedeutung, da er sie als Spiegelbild unserer Welt sieht, „das Streben nach Glück, kombiniert mit Geschäftstüchtigkeit. Alles Unangenehme oder Gefährliche schiebt man ab auf die

<sup>29</sup> Werbebroschüre zum Film vom Bayerischen Rundfunk, 22.7.2009 (Redaktionsschluss), S. 4. Als PDF auf der Homepage des Internationalen Fünf Seen Festivals verfügbar unter [http://www.fsff.de/download/public/103/3\\_1l%20Diavolo3991.pdf](http://www.fsff.de/download/public/103/3_1l%20Diavolo3991.pdf) (letzter Zugriff: 11.11.2019).

<sup>30</sup> In der zeitgenössischen Rezeption des ersten Films wird diese Fokussierung allerdings kritisiert: „Für den Kenner ist dieser Film sehr enttäuschend und für denjenigen, der noch nicht da war, wohl eher irritierend.“ Carla Rhode: Schattenseiten einer Stadt. Christian Rischerts Film *VENEDIG*. In: *Der Tagesspiegel*, 11.5.1979.

<sup>31</sup> Diese im Kommentar gemachte Feststellung bringt er zusammen mit weiteren Arbeitskämpfen von Metallarbeitern und Gondolieri.



Carlo Memo und Christian Rischert beim Mittagessen im Ristorante Locanda Cipriani in *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* (2009)

Inseln. Venedig wird bestimmt von einer Dialektik von Schönheit und Vergänglichkeit, von Absterben und neuer Hoffnung.<sup>32</sup>

Bei seinem beeindruckenden Filmschaffen über Jahrzehnte hinweg überrascht, dass Christian Rischert selbst in Filmkreisen in Vergessenheit geraten ist. Obwohl einige seiner Spiel- und Dokumentarfilme im Kino gezeigt wurden, lag sein Schwerpunkt beim Fernsehen. Dies ist ein sehr vergängliches Medium und nur ganz Wenigen ist es gelungen, sich mit TV-Produktionen einen Ruf zu erwerben, der über ihre aktive Zeit hinausreicht. Obwohl er oft in seinen Filmen zu sehen und zu hören ist, war er nie ein großer Selbstvermarkter, der sich wichtiger als alles andere nahm. In der heutigen Medienwelt ist dies wohl notwendig, um in Erinnerung zu bleiben.

#### FRIEDLICHE ZEITEN

Bundesrepublik Deutschland 1965 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Maxim Wrotzlawski / Darsteller: Vlado Kristl, H. Wittler / Produktion: Arcis-Film Christian Rischert, München; GKS-Film Karl Schedereit, München, Backnang / Format: 35mm, s/w / Uraufführung: 16.2.1966, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen  
Archivkopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 35mm, 14 Minuten

#### DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC

Bundesrepublik Deutschland 1976 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Kurt Lorenz, Petrus Schloemp, Lothar Elias Stickelbrucks, Peter H. Krause / Ton: Peter Wagner, Josef

<sup>32</sup> Roth: Filmen in der 1. Person Singular, S. 197.

Listl / Schnitt: Gudrun Keyser / Regie-Assistenz: Fernand Jung, Wolfgang Panzer / Drehbuch-Mitarbeit: Manfred Grunert / Übersetzung: Philippe Pilliod / Synchronsprecher: Herbert Fleischmann / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Format: 16mm, Farbe / Uraufführung: 29.10.1976, Internationale Hofer Filmtage / Kinostart: 15.9.1978 / Fernsehausstrahlung: 17.II.1985, Bayerisches Fernsehen  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Blu-ray, 96 Minuten

#### **VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS**

Bundesrepublik Deutschland 1977 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Michael Ballhaus / Ton: Frank Jahn, Clemens Tütsch / Schnitt: Hella Schmid / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Uraufführung: 30.I2.1978, Neues Arri, München / Kinostart: 29.I2.1978 / Fernsehausstrahlung: 4.4.1980, ARD  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Digibeta, 100 Minuten

#### **INSELN HINTER DEM MEER**

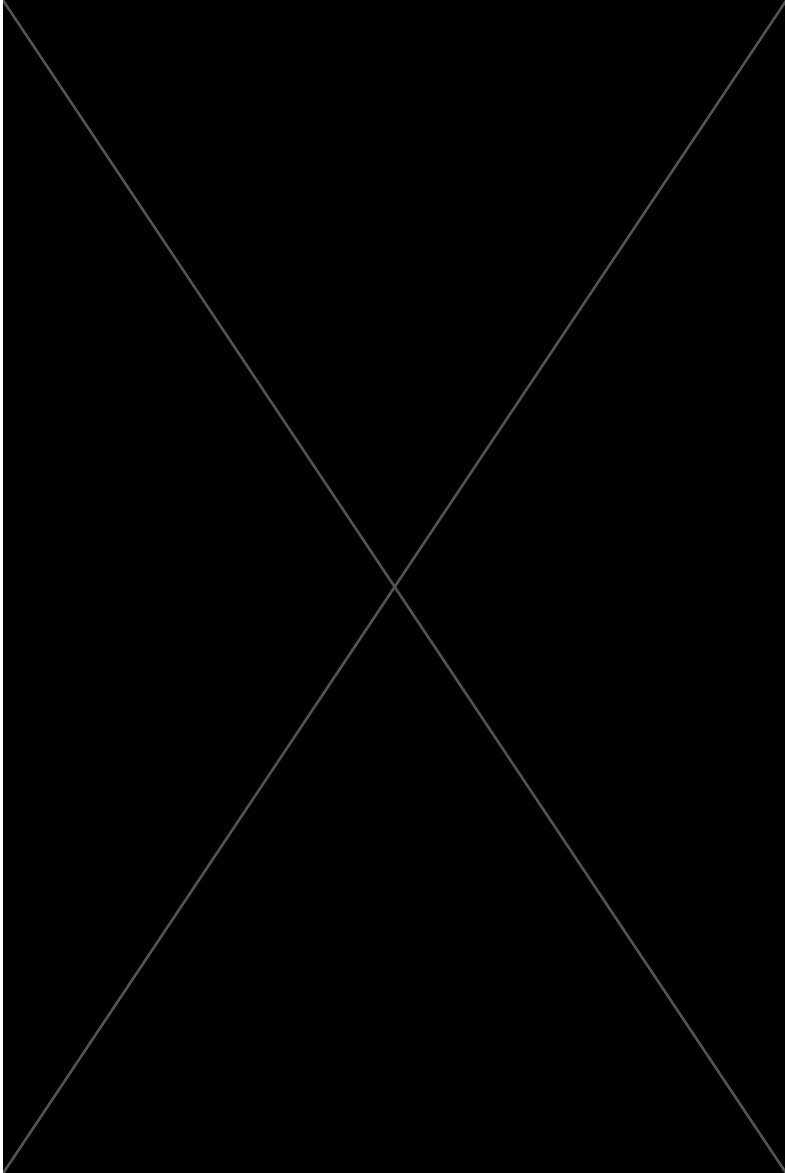
Bundesrepublik Deutschland, Österreich 1985 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: W.P. Hassenstein / Ton: Heinz Speckmeyer; Rainer Carben / Schnitt: Margret Sager / Musik: Igor Strawinsky / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München; Österreichischer Rundfunk, Wien / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Uraufführung: 23.-27.10.1985, Internationale Hofer Filmtage / Fernsehausstrahlung: 2.3.1986, Bayerisches Fernsehen  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Blu-ray, 98 Minuten

#### **ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG**

Deutschland 2002 / Regie, Buch, Herstellungsleitung: Christian Rischert / Kamera: Robert Neumüller / Ton: Max Vornehm, Anton Vetter / Schnitt: Gaby Kull-Neujahr / Musik: Pierre-Dominique Ponnelle / Musikeinspielung: Armenisches Philharmonisches Orchester / Dirigent: Pierre-Dominique Ponnelle / Produzent: Ernst Geyer / Produktion: Taurus Film, Ismaning; Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München; Westdeutscher Rundfunk, Köln / Redaktion: Elfriede Parg, Christian Hauser / Länge: 7 Teile, je 45 Minuten / Fernsehausstrahlung 25.I2.2002 bis 6.1.2003, Bayerisches Fernsehen

#### **IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND**

Deutschland 2009 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Ralph Zipperlen, Marion Pietz / Ton: Diego Piotto, Ralph Bienzeisler / Schnitt: Christian von Lüpke / Musik: Antonio Vivaldi / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Petra Felber / Fernsehausstrahlung: 5.9.2009, ARD  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Video datei, 90 Minuten



VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS (1977): Der Umzug des *Gazzettino* nach Mestre, Rischert auf dem Markusplatz und Ansichten einer vom Wasser geprägten Stadt

**Martin Koerber**

## **Aus der Werkstatt**

### **Anmerkungen zur Überlieferung der Filme von Christian Rischert**

Christian Rischert habe ich durch die Vermittlung von Wilhelm Roth kennen gelernt. Einerseits durch das Kapitel, das er Rischerts Filmarbeit in seinem Buch *Der Dokumentarfilm seit 1960* (1982) gewidmet hat und das Beobachtungen zu diesem außergewöhnlichen Filmemacher aufgriff und festigte, die ich schon im Kino bzw. im Fernsehen hatte machen dürfen. *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* (1976) war 1977 in West-Berlin eine Weile im Kino zu sehen gewesen, und *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* (1977), der auch im Kino gelaufen war, begegnete mir im Fernsehen, weil er so oft wiederholt wurde, dass auch ein nachtaktiver junger Mensch den Film in einer TV-Matinee erwischen konnte. Sehr eindrücklich hat sich mir der per Schiff zu bewältigende Abtransport der riesigen Druckmaschinen des *Gazzettino* aus der alten Stadt in ein neues Quartier nach Mestre eingepägt. Rischert hatte ihn mit der Kamera begleitet und zum Sinnbild für die De-Urbanisierung von Venedig gemacht. Schon 1977 hat er diese Entwicklung beklagt, wie auch in vielen weiteren Filmen später, die sich einzelnen Aspekten der venezianischen Lagune in ähnlich kritischer wie liebender Haltung widmeten. Rischert ist als Filmemacher „in der ersten Person“ am Anfang des Films auf dem Uhrenturm über dem Markusplatz zu sehen, eine Szene, in der jeder Glockenschlag schon den Untergang der Stadt einzuläuten scheint.

Wilhelm Roth war es auch, der in einer dffb-Vorführung, an der ich teilnehmen konnte, mit Rischert über *LENA RAIS* (1980) diskutierte und die Verbindung zu Rischerts erstem Spielfilm *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) herstellte, den ich damals noch nicht kannte. Beide Filme behandeln die Hindernisse, die Frauen beim Gestalten eines selbstbestimmten Lebens in den 1960er bzw. 1970er Jahren (und hier und da sicher auch heute noch) im Wege standen, wurden damals viel beachtet und gerieten dann irgendwann aus dem öffentlichen Gedächtnis.

Persönlich haben Christian Rischert und ich uns erst 2012 kennengelernt. Dies geschah durch die Vermittlung von Ralph Eue, mit dem die Deutsche Kinemathek bei der Vorbereitung der Retrospektive zum 50. Jubiläum des Oberhausener Manifests zusammenarbeitete. Rischert war 1962 zwar nicht in Oberhausen, um seine Unterschrift unter das Manifest zu setzen, er gehörte aber zu der Münchner Gruppe, die den Aufbruch der westdeutschen Filmemacher vorbereitet hatte, der sich in dem Schlachtruf „Der alte Film ist tot, wir glauben an den neuen“ manifestierte. Vor dem Hintergrund meiner Eindrücke von Rischerts Filmen, soweit sie mir bis dahin bekannt geworden waren, war mir daher Eues Hinweis, Rischert

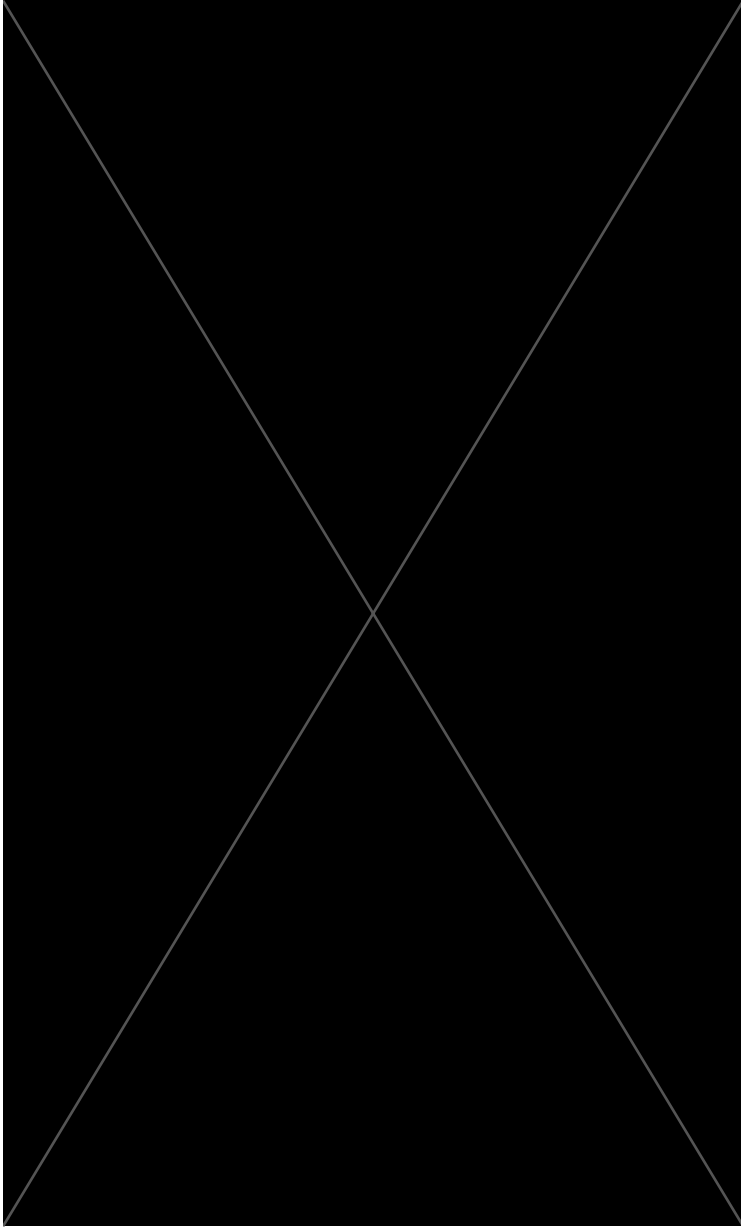
suche nach einer Heimstatt für seine Filmmaterialien, geradezu ein Auftrag, sich dieser Filme anzunehmen – passten sie doch bestens zum Sammlungsprofil der Deutschen Kinemathek, die sich von jeher als ein Ort für künstlerischen Dokumentarfilm versteht und beispielsweise die Vor- bzw. Nachlässe von Peter Nestler, Klaus Wildenhahn, Eberhard Fechner, Christoph Hübner und Gabriele Voss aufgenommen hat.

Wenige Treffen genügten, um den Weg in Rischerts Filmarchiv zu öffnen, das in zwei Kellerräumen in Schwabing aufgestapelt war und aussah, als sei es lange nicht betreten worden. Wenn man sich die schier endlose Filmografie von Rischert ansieht (die [filmportal.de](http://filmportal.de) nur sehr unvollständig abbildet, da längst nicht alle seine Arbeiten dort aufgenommen sind), versteht man schnell, dass dieser zwischen ca. 1960 und 2009 rastlos schaffende Filmemacher wenig Zeit für Rückblicke auf die eigene Arbeit oder gar ordnende Eingriffe in die sich überreich ansammelnden Filmbüchsen erübrigen konnte, sondern stets an den aktuellen Projekten dranbleiben und dabei die übernächsten schon in den Blick nehmen wollte. Nun jedoch war der letzte Film gemacht, und ich konnte mit Rischerts Erlaubnis einige Tage im Schwabinger Untergrund verbringen, um die archivwürdigen Elemente seiner Filme (Originalnegative, Mischbänder, Sende- oder Kinokopien, soweit vorhanden) von den Schnittabfällen und Arbeitsmaterialien zu trennen, die aufzuheben nicht lohnt. Einer der Kellerräume war sehr staubig – das Fenster stand offen, Straßenschmutz und Taubenkot hatten sich geradezu wie eine Schutzschicht über viele Büchsen gelegt, deren Etiketten oft nicht mehr lesbar oder ganz abgefallen waren. Der optische Eindruck war zunächst niederschmetternd, in den Büchsen war das Material aber meist in brauchbarem Zustand – das offene Fenster hatte für gute Durchlüftung und meist kühle Temperaturen gesorgt. Im zweiten Kellerraum hatte das Fenster dichtgehalten, und die dort gelagerten Materialien sahen auf den ersten Blick besser aus. Sie waren aber überwiegend so stark vom Essigsyndrom befallen, dass sie nicht mehr zu gebrauchen waren – luftdichte Verpackung schafft ein Mikroklima, in dem sich Filmmaterialien bei gemüthlicher Wärme alsbald zersetzen. Am Ende meiner Sortierarbeiten konnte Christian Rischert mit einem Telefonanruf eine letzte Solidaritätsaktion der ihm lange verbundenen Arri-Mitarbeiter organisieren (das Kopierwerk lag in der Nachbarschaft) – in zwei gut gefüllten Lieferwagen holten sie das Material zu sich und verpackten es, um es nach Berlin auf den Weg zu bringen.

Die Sicherung und Verfügbarmachung der Filme durch Aktivierung der gut erhaltenen Kopien bzw. deren Digitalisierung zeigt inzwischen einige Ergebnisse, stellt jedoch auch noch Aufgaben für viele Jahre angesichts der traurigen Wahrheit, dass sich ein Filmarchiv nicht sofort und ausschließlich einem einzigen Gesamtwerk widmen kann, sondern die Beschäftigung damit in den Strom der täglich zu bewältigenden Arbeit in einem vertretbaren Maß einzuordnen hat. Immerhin konnten wir erste Resultate zu der vom Münchner Filmmuseum zu Rischerts 80. Geburtstag im Dezember 2016 ausgerichteten Retrospektive vorzeigen und haben seitdem nicht nachgelassen, in jedem Jahr einige Filme aus dem

„Rischert-Regal“ in Arbeit zu nehmen. Mit Stand vom September 2019 stehen alle drei Spielfilme von Christian Rischert zur Verfügung: *KOPFSTAND*, *MADAM!* und *LENA RAIS* als DCP, der stark autobiografische Film *WENN ICH MICH FÜRCHTE* (1984) in einer gut erhaltenen 35mm-Kopie. Da die Fernsehfilme Rischerts auch beim Bayerischen Rundfunk digitalisiert werden (allerdings meist von erhaltenen Sendekopien und nicht von den hier und da verschollenen Originalnegativen), haben wir uns zunächst auf die originär als Kinofilme produzierten Kurzfilme konzentriert, die in den 1960er Jahren Rischerts Ruf als Filmemacher begründeten und seinen Anspruch auf Teilnahme am Aufbruch des neuen deutschen Films sichtbar machten. Verfügbar sind *PAMPHYLOS – DER MANN MIT DEM AUTOTICK* (1961), fast ein Lehrfilm über die Herstellung von Zeichentrickfilmen und somit ein Rückblick auf Rischerts Anfänge im Filmgeschäft als Animationspezialist für Werbefilme; *MANIAC* (1962), ein experimenteller Aufschrei gegen den Wahnsinn der nuklearen Abschreckung; *DER TRAUM* (1964), eine gespenstische Reminiszenz auf die Massenbegeisterung der Nürnberger Reichsparteitage, gedreht in dem neuen Fußballstadion am Rande des von Albert Speer gestalteten Geländes. Der ebenfalls wieder zugängliche *It's A Wonderful Life* (1965) bietet dagegen die verspielt-ironische Betrachtung einer sich anbahnenden Beziehung zwischen einem älteren Maserati-Fahrer und einem jungen Mädchen, die beide in Klischeebildern davon befangen sind, wie das Glück eigentlich auszusehen hat.

In den kommenden Jahren werden die Ausgrabungen weitergehen – zu erwarten sind noch einige Kurzfilme sowie möglicherweise eine Auswahl aus den hunderterten von Werbefilmen, die Rischert Anfang der 1960er Jahre gestaltete. Viele davon werden wir wohl nicht mehr auffinden, einige Dutzend – vermutlich ein „best of“ als Referenz für weitere Auftraggeber – sind aber aus dem besagten Keller zum Vorschein gekommen und harren der Evaluierung. Ebenfalls wünschenswert wäre die Wiederentdeckung und Digitalisierung einiger seiner politisch aufmüpfigen Fernsehdokumentationen wie *DIE ANPASSUNG* (1969), *POLIZEIANWÄRTER* (1970) und *EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL* (1973) oder beobachtender Arbeiten wie *PLATZ 219* (1967) und *MITTLERE REIFE* (1971), in denen der Alltag von „einfachen Leuten“ zu uns spricht. Alle diese Filme sind aufregende Zeugnisse einer Zeit, als die Allgegenwart von Kameras noch nicht so selbstverständlich war wie heute, und ehrliche Blicke in die gesellschaftliche Realität des Landes daher um so kostbarer sind, wenn sie denn überliefert werden.



Dasein 1967, Miriam Spoerri und Heinz Bennent (Fotos: Deutsche Kinemathek)

**Stefanie Mathilde Frank**

## **„Frauenfilme“, die keine sind KOPFSTAND, MADAM! (1967) und LENA RAIS (1980)**

Mit dem 1965 entstandenen Kurzfilm *It's A Wonderful Life* greift Rischert seinem Langspielfilmdebüt *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) voraus. Im Zentrum der 15-minütigen filmischen Reflexion der westdeutschen Gegenwart und Gesellschaft steht die Geschichte von einer jungen Frau und einem deutlich älteren Mann, wie sie auch bei der ersten Begegnung enttäuscht feststellen muss. Sie lernen sich am Telefon kennen und vereinbaren ein Rendezvous, den Vorbereitungen wohnt der Film bei. Es ist eine böse-subtile Arbeit über Geschlechterbeziehungen und Handlungen, die sozial geprägte Rollen vorführt. Dabei erfährt der Zuschauer weit mehr über die Sehnsüchte der Protagonistin, die Figur des Mannes dagegen bleibt, wie die Frau ihn ersann: „undurchschaubar“; einerseits. Andererseits ist sehr genau zu sehen, wovon er träumt: Zeitschriftenbilder zeigen leichtbekleidete Frauen, Brüste, Küsse. Die auf das Rendezvous vermutlich folgende Ehe steht im Mittelpunkt der abendfüllenden fiktionalen Arbeiten Rischerts.

Am 2. März 1967 feierte *KOPFSTAND, MADAM!*, Christian Rischerts Spielfilmdebüt als Regisseur und Produzent in Köln Premiere. „Madam“ nennt der Liebhaber neckend und ehrfurchtsvoll Karin, Ehefrau eines Ingenieurs und Mutter eines Mädchens, die mit der Affäre und dem Wunsch nach der Rückkehr ins Berufsleben gegen Mann und Rolle rebelliert. Die Kritik ist gespalten bis verhalten. Dabei kommt kaum eine Rezension ohne Bezug zu Henrik Ibsens Schauspiel *Nora* (1879) aus, einem der bedeutenden dramatischen Beiträge zum Thema Emanzipation im 19. Jahrhundert, der in vielen Fällen kein Kompliment ist: „Eine um neunzig Jahre verspätete Nora dröselt sie am Wirtschaftswunderstrumpf, der inzwischen eh schon voller Laufmaschen ist“, ätzte etwa Brigitte Jeremias in der *FAZ* über Film und Thema.<sup>1</sup>

Dreizehn Jahre später wird die Hauptfigur in Rischerts zweiten Langspielfilm *LENA RAIS* (1980), wiederum eine Ehefrau und Mutter dreier Kinder, gegen den Mann und dessen Vorstellung von Familienglück in zahlreichen Handlungen aufbegehren, von denen eine Liaison nur noch eine unter vielen ist. Wolf Donner resümierte seine Kritik in *Der Spiegel*: „LENA RAIS ist eine Rarität im neuen deutschen Kino, ein überzeugender Frauenfilm, von Männern gemacht.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Brigitte Jeremias: Im Netz der Wohlstandslangeweile. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.7.1967, vgl. auch Wilfried Wiegand: Das große Unbehagen der kleinen Frau. In: *Die Welt*, 11.3.1967. Bezug zu *Nora*, vgl. D. F.: Christian und Christian – NORA. In: *Telegraf*, 17.3.1967; o.V.: Die Nora an sich. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.3.1967.

<sup>2</sup> Wolf Donner: Szenen einer Ehe. In: *Der Spiegel*, Nr. 22, 26.5.1980, S. 217.

Doch was genau ist ein „Frauenfilm“? Geht es dem Regisseur und seinen Mitwirkenden nicht vielleicht um mehr? Die lobenden Rezensenten rekurren durch- aus auf das Debüt als „unzeitgemäßer Frauenfilm“,<sup>3</sup> doch scheint die Differenz zwischen den beiden auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Filmen abseits des Themas groß. „Das, WAS die Filme zu sagen haben, ist Rischert schon wichtig. Aber noch wichtiger ist ihm, WIE die Filme es sagen“,<sup>4</sup> notierten Norbert Grob und Norbert Jochum in „Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen“. Wie also ist die Dialektik von Form und Inhalt im Vergleich der beiden „Frauenfilme“?<sup>5</sup>

„Geändert haben sich im Laufe der Jahre vor allem die Frauen“, konstatierte Volker Baer im *Tagesspiegel*.<sup>6</sup> Dass zwischen beiden Spielfilmen eine grundlegende Veränderung im westdeutschen Familienrecht liegt, stützt die Behauptung auf den ersten Blick: Waren seit 1958 Mann und Frau formal gleichberechtigt, so war die Erwerbstätigkeit der Frau daran geknüpft, dass sie „mit ihren Pflichten in Ehe und Familie vereinbar ist.“<sup>7</sup> Im Juni 1976 trat die Reform des Ehe- und Familienrechts in Kraft; die „Hausfrauenehe“ wich der „gleichberechtigte[n] Funktions- teilung in Haushalt und Beruf nach freier Gestaltung der Ehepartner“.<sup>8</sup>

**Madams Hausfrauenehe.** Der Auftakt von *KOPFSTAND, MADAM!* führt in die Irre und zugleich mitten in die Welt von Karin, gespielt von Miriam Spoerri: Zwischen Ruinen balanciert ein junger Mann am Strand auf einem wackelnden Geländer. Frauenhände und zaghafte Warnungen bieten dem Balancierenden Hilfe an; ein Kuss und sie versucht es ebenfalls – an der Hand des Mannes, der sie sich kurz darauf über die Schulter legt, während sie lacht. Doch es ist nicht Karins Ehe- mann, wie sich nach der Szene zeigen wird, sondern ihr Liebhaber Ulrich (Heinz Bennent), mit dem sie im Anschluss glücklich und in zärtlicher Umarmung die Strandpromenade entlangspaziert, während die Kamera am Ende der zweiminütigen Eröffnung rasch zurückfährt.

<sup>3</sup> Helmut Schmitz: Neuer Film in Frankfurt. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.5.1980.

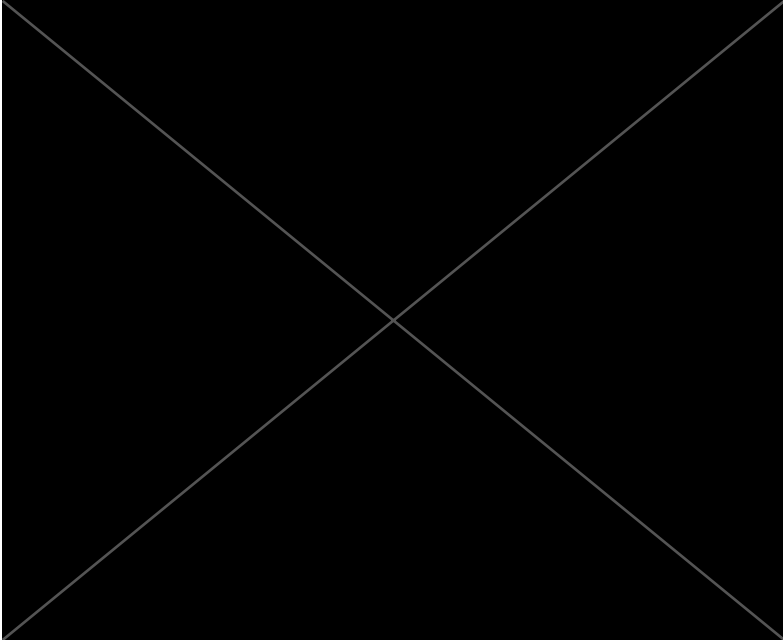
<sup>4</sup> Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, Nr. 4, 1980, S. 20–28, hier S. 22.

<sup>5</sup> Abseits der journalistischen Zuschreibungen in den Rezensionen zu LENA RAIS wird als „Frauenfilm“ in der deutschen Filmgeschichte eine nicht näher definierte Reihe von Filmen gefasst, die im Zuge der zweiten Frauenbewegung in den 1970er Jahren entstanden sind und weibliche Sichtweisen und Emanzipationsprozesse in den Mittelpunkt stellen. Wichtige Regisseurinnen waren etwa Margarethe von Trotta und Helma Sanders-Brahms. Durch die späte Datierung verwundert es nicht, dass *KOPFSTAND, MADAM!* in der Literatur kaum auftaucht; vgl. u.a. Gudrun Lukasz-Aden, Christel Strobel: *Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen*. München 1985.

<sup>6</sup> Volker Baer: Ausbruch aus einer Ehe. In: *Der Tagesspiegel*, 13.6.1980.

<sup>7</sup> Hans Georg Lehmann: *Deutschland-Chronik 1945 bis 1995*. Bonn 1995, S. 143.

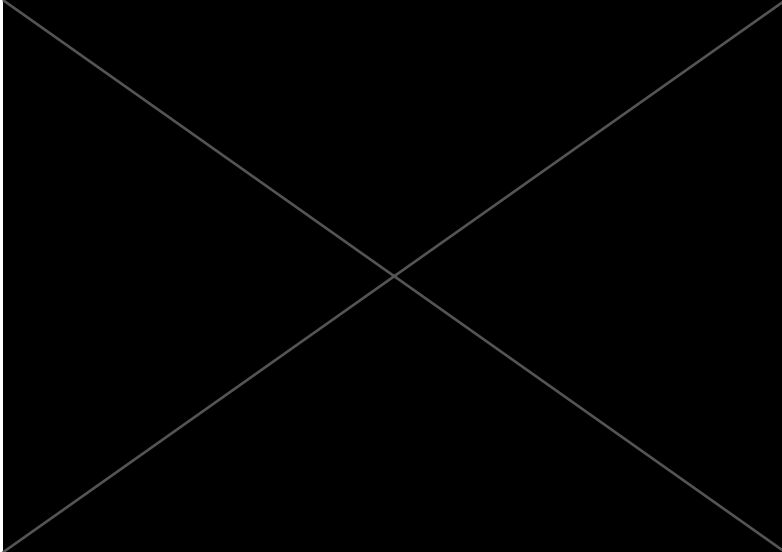
<sup>8</sup> Ebd., S. 293.



Gesten der Ehe 1967, Herbert Fleischmann und Miriam Spoerri (Foto: Deutsche Kinemathek)

Ihrem Ehemann, dessen Position die Kamera von Fritz Schwennicke einnimmt, lächelt sie – nicht weniger offen und glücklich – nach dem Schnitt zu. Robert (Herbert Fleischmann) schaut ihr begehrlieh nach, während er sich im Bademantel das Gesicht mit Rasierschaum einreibt, hustend und im Handeln von einer liebevollen Geste seiner Frau unterstützt, die ihm den Schaum hinter dem Ohr wegtupft. Das Glück offenbart sogleich Risse. Er fragt misstrauisch, warum sie sich so schick mache. Sie antwortet, es ginge ihr gut. „Du machst was kaputt“, erwidert Robert und sie bittet ihn, später zur Arbeit zu gehen, damit sie sich erklären könne. „Nein, ich finde es richtiger, wenn wenigstens einer von uns vernünftig bleibt“, antwortet prompt Robert und erinnert sie kühl daran, dass „jede andere Frau froh“ wäre, „wenn sie ein Leben wie deins führen könnte“. Im Hintergrund der Szene tönt eine Radiostimme „einatmen – ausatmen“.

Sein „Baby“ wird nicht vernünftig sein. Statt sich allein um Haushalt und Töchterlein Bettina zu kümmern, trifft „Es“ den Liebhaber in einem Gartencafé. Dieser mimt einen Blinden und erkundigt sich mit dem Einsetzen von Pianoklängen aus dem Off nach Mann und Kind. „Robert hat seinen langersehnten Job im Planungsbüro der Werft bekommen. [...] Darüber hinaus versucht er Bettina davon zu überzeugen, dass Mutter und Hausfrau sein für die wahre Frau oberstes Ziel



Männerarbeit, Herbert Fleischmann und Lutz Berko (Foto: DFF – Deutsches Film-  
institut & Filmmuseum)

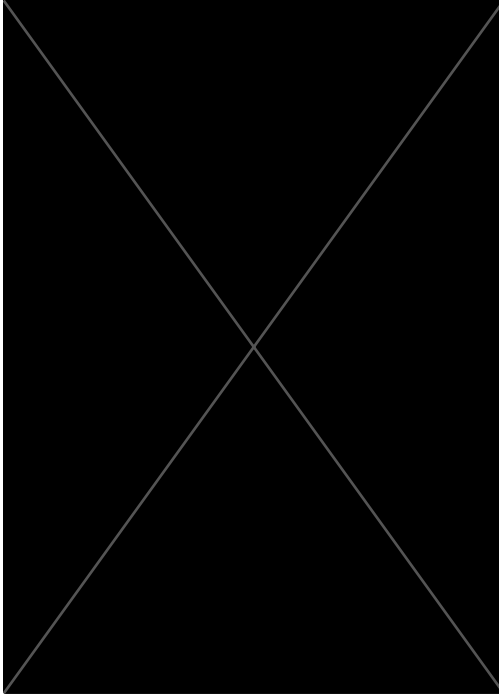
ist.“ Es entspinnt sich ein neckendes Geplänkel. In wenigen Schnitten nähert und entfernt sich die Kamera von den beiden; nie weiter als in eine Halbnahe. Ulrich fordert sie auf zu beschreiben, was sie sieht: „An kleinen Tischen sitzen Frauen, löffeln den Schlagrahm ihrer Ehemänner und genießen das Glück der Unterwerfung. Neben mir sitzt ein Mann. Er ist blind. Er erwartet von mir kein Mitleid.“ Der Liebhaber macht ihr eine poetisch verklausulierte Liebeserklärung. Seine Hand nähert sich ihrem Gesicht. Sie vergewissert sich möglicher Zuschauer und lässt sich berühren. Er kritisiert den prüfenden Blick. „Ist es dir egal, was die anderen über dich denken und reden?“, fragt Karin. „Schließlich ja, ich wüsste niemanden, der für mich redet und für mich denkt“, gibt er zurück. Mit dem Ratschlag bricht Karin ins Familienwochenende auf.

Karin fährt den Wagen, das Einparken am Wochenendhaus übernimmt aber der Gatte. „Wir kaufen uns selber ein Auto, Bettina, gell?“, spricht sie zur Tochter, die sofort zum Angeln verschwindet. Ihr Mann lacht sie aus. Mit Heinz und Bärbel, einem befreundeten Paar, verbringen sie dort den Tag. Die Männer reparieren das Auto und brechen ebenfalls zum Angeln auf. Die Frauen schlagen die Zeit am Strand tot. Sie reden über ihre Ehen, die Pille und Karin liest Ratschläge aus der Zeitung vor. „Frau Vera antwortet“ hier einem besorgten Mann: „Nicht diskutieren, sondern handeln, lieber Herr J. Ihre Gattin ist nicht ausgefüllt genug. Sie weiß mit sich allein wahrscheinlich zu wenig anzufangen [...] Vielleicht versuchen sie es noch einmal mit Nachwuchs. Ein oder zwei Babys würden ihre Frau

dermaßen beanspruchen, dass sie abends müde ins Bett sinkt. Sicher würde sie dann auch weniger Zeit und Lust für Besuche haben, die ihr Familienleben nur stören.“ Den Frauen wird geraten: „Seien Sie nie kühl zu dem Mann ihres Herzens. Versuchen Sie auch niemals seine Witzigkeit übertreffen zu wollen. Beherrschen Sie sich, selbst wenn Sie sich dabei die Zunge abbeißen müssen.“ Derweil fährt ein junger Fischer vorbei, dem die beiden begehrtlich hinterherschauen. Später tanzen sie auf dem Steg. Unterdessen sitzen die Männer im Boot, sprechen ein wenig, pinkeln ins Wasser, befestigen den Köderfisch am Haken. Der Tag endet mit dem gemeinsamen Essen des erfolgreichen Fangs. Die Paare lächeln, sprechen aber kaum. Als der Freund mit einem Messer hantiert, fragt Robert spöttisch: „Brauchst du was zum Stechen?“ Alle vier brechen über den Pennälerwitz in Gelächter aus. Was folgt, ist Schweigen. Robert und Karin sitzen nah beieinander, werfen sich Blicke zu.

Die grundlegenden Merkmale des Films sind damit etabliert: Rischert inszeniert in langen, ruhigen Szenen das Leben seiner Hauptfigur vom Glück mit dem Liebhaber über die Morgenroutine mit dem Ehemann bis zum Wochenendausflug. Die Kamera beobachtet, fokussiert die Protagonisten. Es sprechen vor allem die Frauen und der Liebhaber, der Karin – obgleich sehr charmant – letztlich belehrt. Viel passiert nicht, die Langeweile Karins wird übersetzt in Bilder des Alltags. Wiederholungen und Variationen an Orten wie Wohnung und Wochenendhaus, ergänzt um Ausflüge mit dem Liebhaber, Treffen in seiner Wohnung, einen Besuch Karins auf der Werft, eine scheiternde Aussprache zwischen dem Ehepaar im Restaurant und schließlich Aufnahmen Karins mit ihrer Tochter allein, als sie auf einer Barke zufällig Ulrich wiedertrifft. Das Personal bleibt identisch; ein Aufbegehren in *loops*, die wahlweise durch Orte oder Gesprächspartner bestimmt werden. Ein Widerstand, dessen Ursache nicht in Einsamkeit, sondern im scheiternden Dialog inszeniert wird. Dabei erscheint „Madam“ keineswegs als verdrossen, sie lächelt und liebt, spottet sanft, bittet und ist dabei klar in der Verteidigung ihrer Ansprüche gegenüber Robert, zärtlich in ihren Gesten und fragend in den Gesprächen mit Ulrich zugleich.

**Inszenierung eines Alltags.** In die Bilder des Alltags bricht immer wieder unvermittelt und laut die außerfilmische „Wirklichkeit“ ein, wenn etwa ein Ausflugsschiff das Männergespräch im Boot stört. Die steinernen Überreste des Zweiten Weltkrieges in den ersten Szenen des Balancierenden hingegen verorten die Handelnden beiläufig in deutscher Geschichte; etwa Dreißigjährige, also in den 1930er Jahren Geborene, in einem wohlsituierten Erwachsenenleben. Persönliche Geschichten der Figuren indes fehlen gänzlich. Selbst die Namen werden nur en passant preisgegeben. Die Hauptfigur ist zunächst nur „Madam“, der Ehemann nutzt ausschließlich verniedlichende Kosenamen, erst Heinz nennt sie Karin. Die Ehemänner dagegen werden mit Namen eingeführt. Der Hintergrund der Figuren ist auf die Auskunft über Ehejahre und Arbeit (Ingenieur auf einer Werft, Hausfrau und vorher Dolmetscherin) reduziert. Die Kritik des Films hebt entsprechend oft auf Modelltypen ab; positiv oder



Gesten der Ehe 1980, Tilo Prückner und Krista Stadler in LENA RAIS (Foto: Deutsche Kinemathek)

der Bundesrepublik der 1960er Jahre, die durch die Tochter auch mit Blick auf eine aufwachsende Generation verhandelt werden. Dabei ergibt sich eine Diskrepanz: Während im Spiel freundliche Zärtlichkeit das Miteinander der Figuren prägt, verhandeln die Dialoge explizit Definitionen des Weiblichen bzw. gewünschten weiblichen Verhaltens, wie die zitierten Passagen aus der Exposition des Films zeigen: Hausfrau- und Mutter-Dasein als Ziel der „wahren Frau“, die im Film weitergeführt werden. Am Frühstückstisch köpft Karin ein Ei und Robert goutiert und kritisiert das in einem Atemzug. „Ladys klopfen und zupfen“, räumt sie ironisch ein, um ihn danach zu eröffnen, sie möchte wieder arbeiten. Es folgt umfassendes Unverständnis von seiner Seite. Ob sie vielleicht Geld brauche, ein weiteres Kind wolle? Karin verneint und kann zugleich keine Begründung für ihr Wünschen formulieren.

<sup>9</sup> Volker Baer: Report einer Ehekrise. In: *Der Tagesspiegel*, 17.3.1967.

<sup>10</sup> Raimund Le Viseur: Die Ehefrau. In: *Abend*, 16.3.1967.

<sup>11</sup> o.V.: Die Nora an sich.

negativ: Während Volker Baer mit Karin „präzise einen Typ unserer Tage fixiert“ sieht,<sup>9</sup> fragt Raimund Le Viseur, „Modell-Typen aus dem Leben in der Bundesrepublik – taugen sie wirklich?“ Er verneint, denn so „mangelt es an Einzelheiten, an Beweismaterial“.<sup>10</sup> Es sei ein Film „von großer Allgemeingültigkeit“, der „in seiner Analyse der Bedingungen und Motive kaum tiefer dringt als jene Briefkastenratgeberinnen oder Ehereporteurere“, diagnostizierte der Rezensent in der *Süddeutschen Zeitung*.<sup>11</sup>

So leicht und heiter Bilder, Schauspiel und Ton erscheinen, so grundsätzlich und explizit ist der Konflikt um Geschlechterrollen in

**Konzepte „der Frau“.** Die Vorstellung „der Frau“ ist in einem hierarchischen Geschlechterverhältnis gedacht, das von Unterordnung und finanzieller Abhängigkeit bestimmt ist. Karin muss Robert fragen, ob sie arbeiten darf. Diese Welt bleibt den Männern vorbehalten. Es sind darüber hinaus keine individuellen Überzeugungen der Ehemänner, sondern vielmehr gesellschaftliche Vorstellungen, wie nicht nur die zitierten Ratschläge in den Zeitungen mitteilen: Als Karin nach einer weiteren gescheiterten Aussprache mit ihrem Mann nicht mehr bereit ist, sich für die Affäre zu entschuldigen und den weisen Worten des Liebhabers zu lauschen, beginnt der Gekränkte sie herabzusetzen. Nun provoziert auch er mit der Vorstellung der „richtigen Frau“, die „immer die nehmende“ sei. Zwei solcher Sätze lässt sie ihn noch sprechen, „und Ende“. Der vorgeblich aufgeklärte Liebhaber, der sie Revolutionsliedern lauschen ließ, entpuppt sich als kaum weniger patriarchal. Der Regisseur beschreibt die Wendung im Interview als „nützlich, denn sie erfährt, wie sich Männer verhalten, wenn sie fürchten, ihre Macht zu verlieren oder teilen zu müssen.“<sup>12</sup> Ihr Ehemann setzt diese Rhetorik lediglich fort. Seine Argumentation mündet in unverhohlenen abwertenden Verdikt, das hilflos und deutlich zugleich ist: „Drittens, wenn eine Frau ihre natürlichen Grenzen nicht respektiert, wenn sie ausbricht aus ihrem Bereich, dann gerät sie in die Welt der Männer. Da sie aber kein Mann ist, verliert sie im Augenblick all das, was sie um jeden Preis hätte schützen sollen, was sie überhaupt interessant macht: ihre Weiblichkeit. Wenn eine Frau ihre Weiblichkeit riskiert, wirkt sie peinlich. Wer peinlich wirkt, verliert rasch seine Freunde, wird vielleicht am Rande und irgendjemanden mitverbraucht. Der verliert jedenfalls die Chance auf Glück überhaupt, der kann abtreten. Niemand wird ihn vermissen.“

Karin eröffnet ihm daraufhin, ihn zu verlassen. Nun fragt Robert das erste Mal, was er tun und ob er sich verändern solle. Doch in der Logik der beobachteten und inszenierten Verhältnisse, in der ein Mann geben und erwarten darf, dass die Frau zu empfangen hat, fragt er final: „Was hätte ich davon? Dich?“ So geht es in **KOPFSTAND, MADAM!** letztlich keineswegs nur um Frauen, sondern vielmehr um eine patriarchale Ordnung, um eine Gesellschaftsdiagnose im Jahr 1967, bei der die Protagonistin bestehende Machtverhältnisse erkennt und in Frage stellt und sich die Ohnmacht der Männer in Erniedrigungen entlädt. Im Interview nach der Premiere führt das gar zu der Frage: „Man sagt, Sie stünden dem Kommunismus nahe?“ „Wenn Sie progressives Denken für kommunistisch halten, wäre ich einer“, gibt der Regisseur diplomatisch und deutlich zurück.

Dabei realisierte Rischert sein Spielfilmdebüt gänzlich ohne Fördergelder als Produzent, Regisseur und Mit-Drehbuchautor in einer Person. Laut Presse sollen die Produktionskosten 450.000 DM betragen haben.<sup>13</sup> Der Verleger Alfred Neven DuMont und der Autor Christian Geisler, der zuvor die Drehbücher für Egon Monks

<sup>12</sup> Vgl. Kai Niemeyer: Eine antirevolutionäre Zeit. Sein erster Spielfilm **KOPFSTAND, MADAM!** läuft heute in München an. In: *Abendzeitung*, 14.3.1967.

<sup>13</sup> Vgl., ebd. sowie Le Viseur: Die Ehefrau.

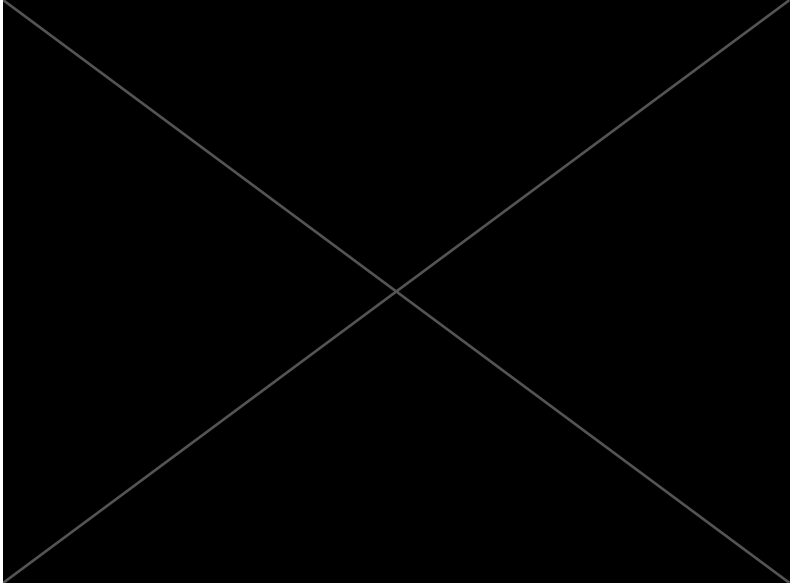
Fernseharbeiten WILHELMSBURGER FREITAG (1962) und SCHLACHTVIEH (1963) geschrieben hatte, schrieben mit. Mit Miriam Spoerri und Herbert Fleischmann wird das Ehepaar keineswegs von Debütanten gespielt.<sup>14</sup>

**Eherebellion.** Dreizehn Jahre später inszeniert Rischert LENA RAIS (1980), erneut als Regisseur und Produzent, nun aber in Coproduktion mit dem ZDF und der Multimedia Gesellschaft für audiovisuelle Information. Der Film läuft als westdeutscher Beitrag in Venedig. Krista Stadler als Lena Rais und Nikolaus Paryla als Rohlf werden mit dem Filmband in Gold für die „beste darstellerische Leistung“ in Haupt- bzw. Nebenrolle ausgezeichnet. Die Kritik ist beinahe durchweg euphorisch. Am Tag nach der Premiere attestierte etwa Thomas Petz in der *Süddeutschen Zeitung* LENA RAIS im Vergleich mit dem Golden-Globe- und Oscar-Gewinner des gleichen Filmjahres: „Gemessen an dem amerikanischen Softwerk KRAMER GEGEN KRAMER ist LENA RAIS ein Kraftwerk.“ Rischerts Film sei „frech, wenig schüchtern im Umgang mit seinen Mitteln und sehr direkt, ohne lang ideologische Schleifen zu binden: ein Frauenfilm von einem Mann. Immerhin.“<sup>15</sup>

Beim Nebeneinanderstellen der ersten Szenen von Rischerts Spielfilmen fallen ausschließlich Unterschiede ins Auge: Das Schwarz-Weiß ist nun Eastmancolor gewichen. Noch während der Vorspann läuft, liegt Lena Rais im Halbdunkel rauchend im Bett. Im Gegenschnitt döst hell erleuchtet Albert Rais (Tilo Prückner) mit verschränkten Armen sitzend auf der Couch. Er blickt auf, der Kameraschwenk folgt seinem Blick: Lena steht im Wohnzimmer. Als sie zum Tisch tritt, umfasst er sie begehrllich, zieht sie zu sich, öffnet ihren Bademantel, begrapscht sie vom Oberschenkel bis zum Kopf. Die Kamera verharrt in der Halbnahen. Sie wehrt ihn ab, er beschwichtigt lächelnd: „Woran du schon wieder denkst.“ Als er sie in den Arm nimmt, beginnt Lena leise und monoton zu sprechen: „Du, Albert, da ist etwas zwischen uns. Auch bei den Kindern – sie sind uns fremd. So geht’s nicht.“ Er öffnet unterdessen seinen Gürtel, fordert sie auf weiterzureden, während seine Hände begehrllich ihren Körper erkunden, er legt sich auf sie, sie wehrt sich: „Reden wollt’ ich, einmal wollt’ ich reden.“ Albert erhebt sich, Lena auch. Es folgt eine gekränkte Tirade des Mannes: „Da gibt’s Andere, die nehmen die Frau her, die fragen nicht lange, da wird nicht gefackelt.“ Derweil streifen die Protagonisten zwischen Flurtür und Zimmerpalme wie Eingespernte umher. Als Lena sich eine Zigarette nehmen will, entreißt er ihr die Packung und schlägt sie ins Gesicht. Sie flieht aus dem Zimmer, kehrt angezogen zurück, holt ihren Mantel, den er ihr entreißt. Jetzt schlägt Lena zurück und er lässt sie gehen, nicht ohne

<sup>14</sup> Die in Rumänien geborene und in Zürich als Schauspielerin ausgebildete Spoerri hatte in FABRIK DER OFFIZIERE (1960, R: Frank Wisbar) ihr Filmdebüt und Fleischmann war ebenfalls in einem Wisbar-Film erstmals auf deutschen Kinoleinwänden zu sehen: als Gabriel in BARBARA (1961). Zu BARBARA, vgl. Lukas Foerster: Die Konstruktion einer Sünderin. Frank Wisbars BARBARA – WILD WIE DAS MEER (1961) In: *Filmblatt*, Nr. 67/68, Frühjahr 2019, S. 51–59.

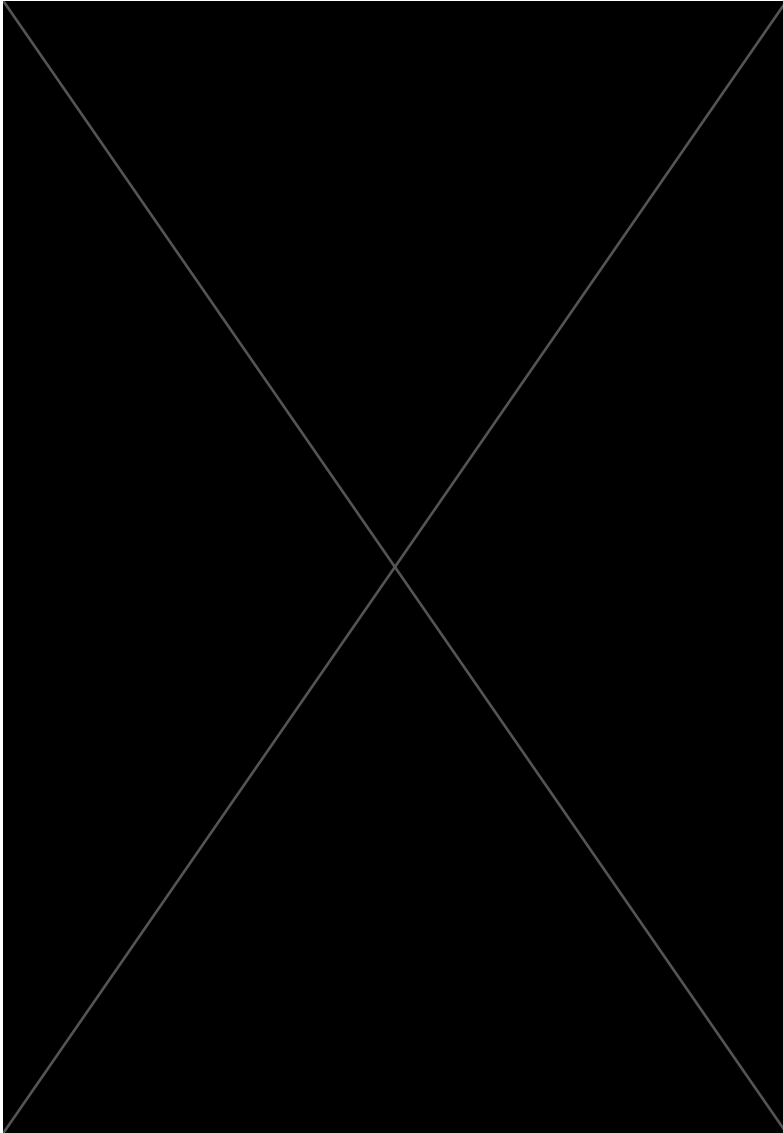
<sup>15</sup> Thomas Petz: Mehr leben, mehr Leben. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.1980.



Ausflug als Ausbruch, Kai Fischer und Krista Stadler (Foto: Deutsche Kinemathek)

die Bemerkung, dass die Kinder dableiben. Lena geht – ins Badezimmer. Der erste Schnitt nach der quälend langen Einstellung führt zu einer Nahaufnahme, Lena verriegelt die Tür, Albert rüttelt an der Klinke. Sie trinkt Wasser, er schimpft und droht.

Am nächsten Morgen sitzt der Vater mit den Kindern am Frühstückstisch. Er hetzt und belehrt die Tochter Silvia, mit dem Messer jedes Wort unterstreichend: „Wer schon morgens verkommen ist, der ist abends ein Dreck.“ Doch Silvia verteidigt die Mutter, die nur „einmal im Morgenrock“, während der „Vati“ schließlich doch „immer im Unterhemd“ sei. Er wirft die Tochter raus und schickt den Sohn Zigaretten holen, gibt ihm noch Geld für die Schwester mit und auch das dritte Kind bekommt auf Nachfrage eine Münze und verlässt den Tisch. Als er Lena eine Zigarette anbietet, verweigert sie diese, er sammelt die Münzen ins Portemonnaie zurück, bedient sich selbst und beginnt zu rauchen. Im Anschluss sitzt Lena Briefe sortierend zwischen Frauen. Als sie nach dem Fach für „Wanne-Eichel“ fragt, frotzelt die Kollegin, dass sie für „warme Eichel“ ihren „Alten“ fragen solle. Hier bricht niemand in Lachen aus. Als Lena aus der Nachtschicht kommt, wartet ihre Freundin Hella (Kai Fischer) im schicken Sportwagen; sie brechen nach einem kurzen Gespräch gemeinsam in die Nacht auf. Schon am Beginn von LENA RAIS findet sich keine Heiterkeit, keine Zärtlichkeit mehr zwischen Mann und Frau, keine weiten Wohnräume, in denen sich die Figuren souverän bewegen können – stattdessen Enge, Aggressionen, die in Gewalt münden, und arbeitende Frauen. War



Optimismus im Leiden (Foto: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

**KOPFSTAND, MADAM!** eine konzentrierte Versuchsanordnung mit reduziertem, bürgerlichem Personal, ist dieses nun erweitert, die Ausstattung detaillierter, das Milieu proletarisch mit kleinbürgerlichem Wohlstand: Albert ist Maurerpolier, Lena sortiert in Nachtschichten für die Post. Der Handlungsort ist das Münchener Olympia-Dorf und seine Umgebung. Auch Worte und Gesten sind eindeutiger. Während Lena reden möchte, will Albert Sex. Die älteste Tochter verteidigt die Mutter und greift den Vater an, dessen Reaktion im Verteilen von Geld an die Kinder besteht, eine hilflose Rückversicherung ihrer Liebe und seiner Position. Lena weist diese zurück, als sie die angebotene Zigarette ablehnt, um sich dann selbst zu bedienen. Geld und Macht werden nicht verbal verhandelt, sondern gezeigt. Die Kamera streift umher, folgt den Protagonisten, fängt ein und übersetzt die Enge und Trostlosigkeit von Lenas Welt in Bilder. Denn Lena spricht allenfalls erratisch und beginnt erst im Laufe des Filmes ihre Haltung deutlicher zu artikulieren.

**Stationen der Rebellion: Aktion und Reaktion.** Der Film dokumentiert zunächst Lenas Aufstand gegen diese Welt. Sie sucht einen Elektroladen auf, in dem sie Instrumente ausprobiert: eine elektrische Orgel (3.650 DM), ein Schlagzeug (1.012 DM), um schließlich eine Mundharmonika in der Hand zu halten, nachdem der Verkäufer ihr bezüglich einer Ratenzahlung geraten hat, mit dem Gatten wiederzukommen. Lena besucht die liebeskranke, betrunkene Freundin, versorgt deren drei Kinder und bricht erneut in die Nacht auf, ohne dass Albert weiß, wo sie ist. „Alles wird jetzt anders. Jetzt wird gelebt“, verkündet sie Hella, als die beiden ohne Sprit liegenbleiben und nach der Plünderung des Kofferraums von Hellas Exfreund Südfrüchte essen und Chianti trinken. Der hinzukommende Polizist macht Lena schöne Augen.

Albert vermutet Betrug und holt Lena von der Arbeit ab. In einer bedrückenden wie rührenden Szene fährt er mit ihr im Dunkeln auf eine Wiese am Rande einer Reihenhaussiedlung. Hektisch und aufgeregt entwirft er den Traum vom eigenen Haus: „In fünf Jahren, da ist es soweit [...]. Da leben wir.“ „Schrott bin ich in fünf Jahren“, wirft Lena ein, woraufhin Albert sie auffordert endlich „vernünftig“ zu sein – eine Aufforderung, die auch „Madam“ immer wieder hören durfte. Der Unterschied ist die nachgeschobene Drohung, „kaputt mach ich dich“. Doch Lena lässt sich nicht einschüchtern. Sie dekoriert die Wohnung mit Blumen, die Albert in seiner Eifersucht zerstört. Sie holt einen Hund aus dem Tierheim, näht sich ein Kleid mit tiefem Ausschnitt. Der verzweifelte Ehemann ruft die Familienfürsorgerin: „Da wird der Haushalt vernachlässigt!“ Die Kinder lästern über die Angst des Vaters vor dem Hund. Das Ehepaar trifft zwei befreundete Paare in einer Kneipe. Die Männer spielen Skat, zwei Frauen tanzen liebevoll miteinander, Lena versucht allein, Billard zu spielen. Nach einem Tanz mit Albert eskaliert der Abend: Eifersüchtig und verständnislos sind die Frauen und Männer gegenüber einer Lena, die Avancen ablehnt und nicht bereit ist, ihr tief dekolletiertes Kleid zu erklären: „Glaubt doch, was ihr wollt.“ Eine Freundin stichelt: „So jung bist du doch auch nicht mehr, oder?“

Kontrastierend passt sie der Polizist, den sie vom nächtlichen Ausflug mit Hella kennt, in Schlips und Hemd nach dem Einkauf ab. Den Komplimenten in der Öffentlichkeit folgt der Übergriff in seiner Wohnung, wo er besitzergreifend ihre Zigarette ausdrückt und während sie ihn sanft berührt, zülig und grob entkleidet und gierig ihren Körper betastet. Die Enttäuschung über den Liebhaber, die „Madam“ erstarken und erkennen ließ, macht Lena krank. Der Arzt rät, einen Neurologen aufzusuchen und auch in dieser Szene werden die Irrtümer und Ursachen von Lenas Leiden vorgeführt: Albert scheint beinahe erleichtert, als der Arzt Multiple Sklerose oder einen Tumor vermutet und räumt reumütig ein, dass Belastendes geschah: „Ich hab’ zu hoch gespielt und verloren.“ Als der Arzt geht, schlägt Albert vor, seine Mutter zu holen; Lena dreht sich weg, ihre Hand zittert. Er nimmt einige Scheine aus dem Portemonnaie und gibt sie ihr mit den Worten: „Das wird, Schatz, gell!“ Beinahe genüsslich wird er den Kindern die Entfernung eines Hirntumors erklären: „14 Tage Krankenhaus und fertig, dann ist unsere Mutti wieder da.“ Doch da ist kein Tumor, wie Lena Albert nächtlich erklärt. Dieser hat derweil die Oma („hat ihre gute Rente, kostet uns ja nix“) schon geordert und Lenas Ausbruch wird nichts daran ändern. „Das bin ich für dich“, mahnt sie auf die Heizung und deren Rillen zeigend. Alberts Empörung steht ihrer in nichts nach. Anders als die ihrige endet sie stets in Drohungen. Trotz Lenas Gesundheitschreibung kommt die Oma, die dem Sohn finanziell mehr unter die Arme greift, als dass sie Lena hilft, die nach der Arbeit den Gatten und seine Mutter friedlich schnarchend im Ehebett findet; ein lustiges und dabei verstörendes Bild des Muttersöhnchens, das die Herrschaft beansprucht. Geld ist sein Instrument, mit dem er zugleich offensichtlich nicht umgehen kann. Besitzansprüche an ihren Körper, die bei Zurückweisung in Drohungen und Gewalt münden und durch absurde Vorwürfe mit Verweis auf ungeschriebene Normen verhandelt werden, stehen zur Disposition. „Muss ich pervers sein?“, fragt Albert nicht nur einmal. Die Dominanz des Mannes ist – wie in KOPFSTAND, MADAM! – an seine Rolle als Ernährer und den Führungsanspruch geknüpft.

„**Beredete Sprachlosigkeit**“.<sup>16</sup> Einer gescheiterten Eheberatung, in der Lena mit einem blauen Auge sitzt, folgt eine Gruppentherapie, die sie aufgrund eines unsensiblen Gesprächsleiters fluchtartig verlässt und die ihr indes einen neuen Freund beschert; den alkoholkranken Schriftsteller Rohlf (Nikolaus Paryla). Zugleich ist die vom Therapeuten angemahnte Aufforderung, ihren Umgang mit der Ehe zu beschreiben und sich zu verändern, das erste Mal, dass Lena ihre Position ausführlich erklärt. „Will ich zu viel?“, fragte sie und ergänzt, „und die Zärtlichkeit und ein Gefühl, dass ich weiß, dass ich menschlich bin, oder so. Ist das alles gelebt?“ Lena wird Albert verlassen und zu Hella ziehen. Als der Gatte dort mit Freunden und Polizei im Schlepptau auftaucht und sein angebliches „Recht“ auf Lena einfordert, wird sie antworten, aggressiv und deutlich. Dominierten bei den

<sup>16</sup> Günther Kriewitz: Beredete Sprachlosigkeit. In: *Stuttgarter Zeitung*, 23.5.1980.

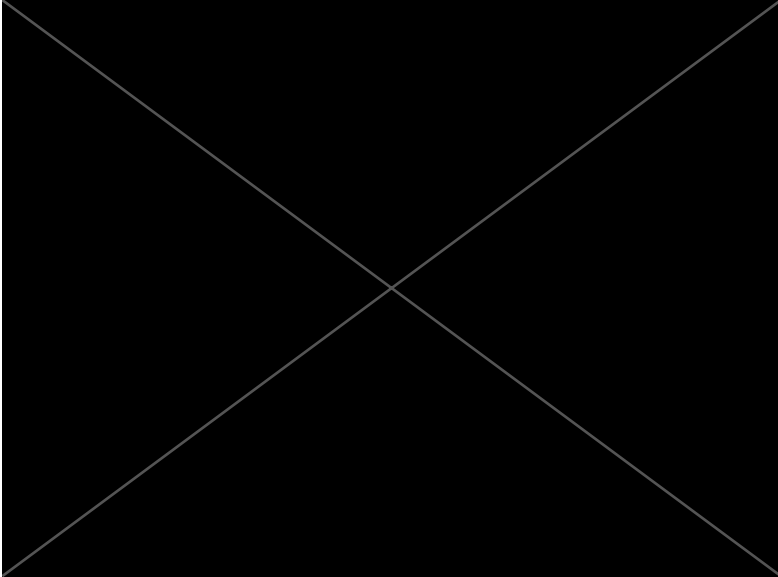
Streitigkeiten des Ehepaares stets Alberts rhetorische Fragen, Rechtfertigungen und Tiraden, ändert sich das offensichtlich mit ihrem Entschluss. Lena erscheint zunächst mit Blick auf Alberts unerträgliche Worte klüger, eine klar formulierte Position indes sucht auch sie.

Die schweigende Protagonistin taugt so kaum als Identifikationsfigur, Albert ohnehin nicht, obgleich auch er, wenn er nicht mit Lena streitet, fürsorgliche Momente hat, etwa wenn er mit den Kindern das Gesellschaftsspiel *Mensch ärgere dich nicht!* spielt. Karsten Witte konstatierte in seiner Kritik sehr genau, dass die Schauspieler „auch um den Preis, massiv unsympathisch zu wirken, nie ins naturalistische Rührstück ab[gleiten]“<sup>17</sup>

**Inszenierungen von weiblichen Wegen.** Das Ringen um die Artikulation ihrer Haltung haben die beiden Protagonistinnen Karin und Lena gemeinsam; ebenso wie die Aufkündigung der Ehe, die am Ende beider Filme steht und das dennoch offenbleibt. Mag Karin auch heiterer erscheinen, beide Frauenfiguren verweigern sich einer Psychologisierung. Sie agieren und leiden im jeweiligen Jetzt an den Ansprüchen der Männer. Sie haben keine Geschichte, die das erklären mag. Die Botschaft beider Filme ist eine politische, eine kritische Gesellschaftsbeobachtung, die patriarchales Machtgebahren vorführt und entlarvt. Verändert hat sich indes nicht primär die Frau, sondern nur, dass sie nicht mehr biologistisch auf die Mutterrolle reduziert werden kann. Umso deutlicher wird so ihre Reduzierung auf die Bedürfnisse des Ehemannes. Rischert inszeniert umso eindringlicher diese soziale Abwertung und Definition der Frau als Sexobjekt, die eher einer Heizung gleicht (wie Lena zeigt), einem „Putzlappen“ (wie Lena selbst in der Gruppentherapie sagt) oder einer Köchin. Der Wunsch nach Zärtlichkeit, für den Lena einsteht, nach „Menschsein“ inmitten sozialer Definitionen und Drohungen, war „Madams“ Problem nicht. Lenas Überlegenheit gegenüber Albert liegt letztlich in ihrer leisen und lauter werdenden Rebellion gegen diese Unterordnung. Das Drama der Befreiung entfaltet Rischert nicht durch Einfühlung, die das beherrschte Spiel Stadlers und die Figurenanlage verweigern, sondern vielmehr durch das genaue Beobachten und das Vorführen von Alltagsgesten, Wünschen und Eskalationen, erzählt in kleinen Bögen „die erst in der Repetition, in Engführung und Ellipsen sich verdichten“, „ein seltenes Beispiel für ein physisches Kino“, wie Witte schreibt.<sup>18</sup> Dennoch ist LENA RAIS ein schmerzhafter, aber kein pessimistisch-depressiver Film, im Gegenteil: Mit der Figur des alkoholkranken Schriftstellers erscheint am Ende ein Begleiter Lenas – auch beschädigt, aber freundlich, hilfsbereit und wortgewandt, der bei der letzten Begegnung mit ihr die Offenheit des Endes zwischen Komödie und Drama reflektiert und damit als Inszenierung verortet. Auch das Aufbegehren selbst, das die Machtgesten der Männer provoziert und reflektiert und schließlich der finale Entschluss, diese Ehe zu beenden,

<sup>17</sup> Karsten Witte: Wasser ist stärker als Stein. In: *Die Zeit*, Nr. 21, 1980.

<sup>18</sup> Ebd.



Der neue Freund Rohlf's (Nikolaus Paryla) (Foto: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

sind Zeichen für mögliche Änderungen, die in beiden Filmen durch eigensinnige Töchter auf gewandelte Rollenbilder in der Zukunft deuten. Die filmische Arbeitsweise des allmählichen Freilegens vom Alltag einer Ehe und Haltungen der Protagonisten bis zu diesem Entschluss prägt ebenfalls beide Filme. Sie sind im Kern vielmehr exemplarische Gesellschaftsbeobachtungen als „nur Frauenfilme“. Mit den Begriffen der marxistischen Theoretiker rückt Rischert einen „Nebenwiderspruch“ ins Zentrum seiner Spielfilme: „Die Frauenfrage ist also für uns nur eine Seite der allgemeinen sozialen Frage [...]“<sup>19</sup> konstatierte August Bebel 1878. Rischert treibt – anders als den Marxisten – keine Utopie einer besseren Gesellschaft um. Er inszeniert vielmehr eine spielerische und schonungslose Bestandsaufnahme patriarchaler Strukturen, deren Ursachen und Logik offensichtlich im Kapitalismus und in Vorstellungen tradierter bürgerlicher Geschlechterhierarchien verankert sind. Beschwerlich ist der Weg beider Frauen in der Bundesrepublik der 1960er und 1970er Jahre, von sehr unterschiedlichen, aber von strukturell identischen Kränkungen und Zumutungen flankiert. Die Leichtigkeit ist in LENA RAIS Wehrhaftigkeit gewichen, doch wo soll inszenierte Unbeschwertheit auch beheimatet sein, wenn die filmisch verhandelten Machtverhältnisse in dreizehn Jahren unverändert blieben?

<sup>19</sup> August Bebel: *Die Frau und der Sozialismus*. Berlin (Ost) 1959, S. 35.

#### **IT'S A WONDERFUL LIFE**

Bundesrepublik Deutschland 1965 / Regie, Buch: Christian Rischert / Script: Wolfgang Ebert / Kamera: Wolfgang Fischer / Darsteller: Iris Gras (Gloria), Axel Regnier (Martin) / Sprecher: Carl-Heinz Schroth / Produktion: Arcis-Film Ch. W. Rischert, München / Format: 35mm, s/w / Länge: 406 Meter, 15 Minuten / Uraufführung: 12.10.1965, Internationale Filmwoche Mannheim / Fernsehausstrahlung: 12.8.1966, ZDF

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 15 Minuten

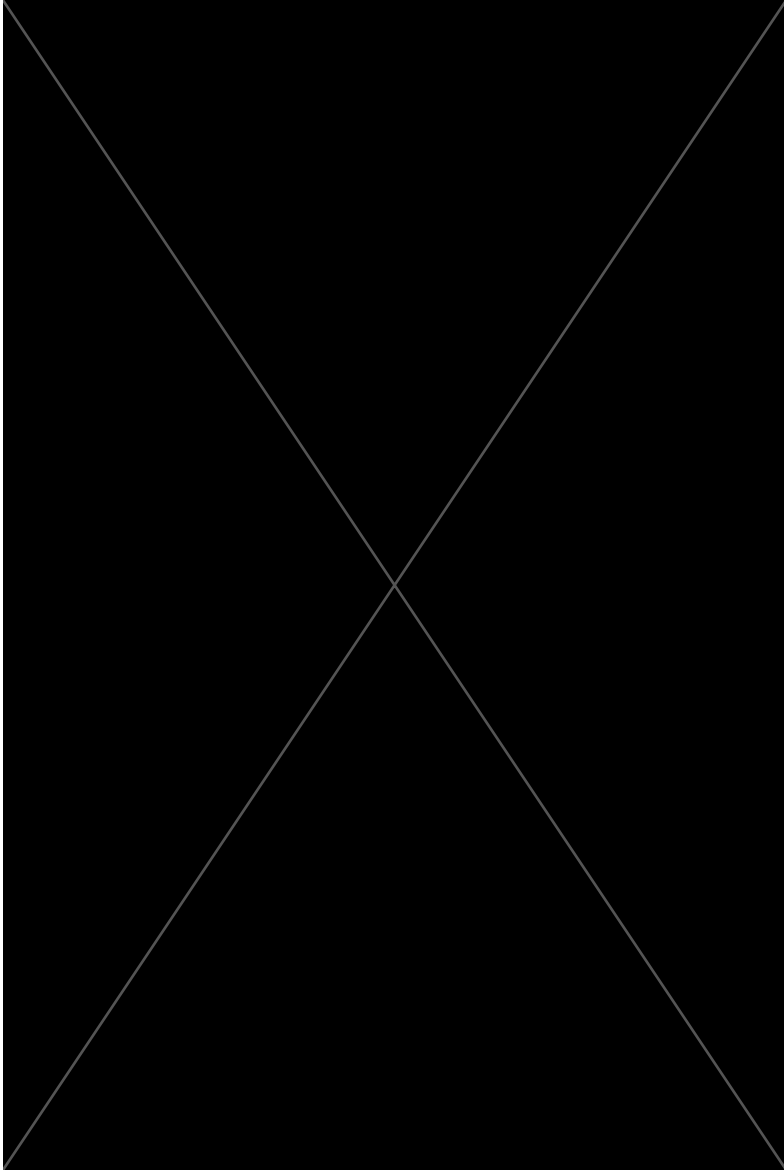
#### **KOPFSTAND, MADAM!**

Bundesrepublik Deutschland 1967 / Regie: Christian Rischert / Kamera: Fritz Schwennicke / Maske: Ursula Mrucka / Schnitt: Jo Spiegelfeld, Dagmar Sowa / Ton: Herbert Prasch, Dieter Rempt / Musik: Manfred Niehaus, Otto Weiss, Carlos Diernhammer / Darsteller: Miriam Spoerri (Karin), Herbert Fleischmann (Robert), Heinz Bennent (Ulrich), Esther Spoerri (Tochter Bettina), Helga Toelle (Bärbel), Lutz Berko (Heinz) / Produktion: Arcis-Film Christian W. Rischert, München; DuMont-Schauberg Filmproduktion, München / Erstverleih: Cinema Service International Filmverleih, München / FSK: 31.I.1967, Nr. 36678, ab 18 Jahre, feiertagsfrei / Format: 35mm, s/w / Länge: 2233 Meter, 82 Minuten / Uraufführung: 2.3.1967, Bambi, Köln Kopien: Bundesarchiv, 35mm, 2222 Meter, 81 Minuten; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 81 Minuten & 35mm, 2214 Meter, 81 Minuten

#### **LENA RAIS**

Bundesrepublik Deutschland 1980 / Regie: Christian Rischert / Drehbuch: Manfred Grunert / Kamera: Gérard Vandenberg / Ausstattung: Hans Gailling / Maske: Gerlinde Kunz / Kostüme: Elfriede Kurz / Schnitt: Annette Dorn / Ton: Yves Zlotnika, Karl-Heinz Frank / Musik: Eberhard Schoener / Darsteller: Krista Stadler (Lena Rais), Tilo Prückner (Albert Rais), Nikolaus Paryla (Rohlf), Kai Fischer (Hella), Manfred Lehmann (1. Polizist), Rolf Schimpf (2. Polizist), Werner Asam (Bauunternehmer Weber), Tanja Schanzara (Alberts Mutter), Dan van Husen (Harry), Bernd Helfrich (Hanusch), Caroline Grützmacher (Tochter Rais), Micha Prückner (1. Sohn Rais), Thomas Dürst (2. Sohn Rais) / Produktion: Multimedia Gesellschaft für audiovisuelle Information mbH, Hamburg / Erstverleih: Filmverlag der Autoren, München / Format: 35mm (gedreht auf 16mm), Farbe (Eastmancolor) / FSK: 1.4.1980, Nr. 51448, ab 16 Jahre, feiertagsfrei / Uraufführung: 16.5.1980, Gamma, Frankfurt am Main

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 121 Minuten



PLATZ 219 (1967): Roswitha Hellwege am Morgen, bei der Arbeit, am Abend (1–4);  
ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA (1969): Francisco Franco eröffnet ein Krankenhaus in Madrid

**Fabian Tietke**

## **Standortbestimmung**

### **Christian Rischerts frühe Dokumentarfilme**

Morgens um 6 Uhr: Während sich eine junge Frau vorm Badezimmerspiegel die Haare richtet, kratzt ihr Mann in der Küche im Unterhemd frisch gemahlene Kaffee aus der Mühle in die Filtertüte. Das Radio informiert unterdessen, dass der US-Vizepräsident Hubert Humphrey am selben Tag von Bonn nach Rom weiterreist. Tochter Bianca steht am Waschbecken. Als die Nachrichten beim Vietnamkrieg ankommen, ist die Frau beim Make-Up angelangt und trägt Wimperntusche auf. Eine dreiviertel Stunde später schiebt sie ihre Zeitkarte in die Stechuhr der Fabrik.

Wenige Monate nach der Premiere seines ersten Spielfilms *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) wird am 3. Dezember 1967 Christian Rischerts erster für das Fernsehen produzierter Dokumentarfilm ausgestrahlt: *PLATZ 219* (1967), realisiert zusammen mit Christian Geissler, einem der Co-Autoren des Drehbuchs zu *KOPFSTAND, MADAM!* Der Film folgt eine dreiviertel Stunde lang dem Alltag von „Roswitha Hellwege, 24 Jahre alt, Friseurin aus Flensburg, jetzt Arbeiterin im Meßgerätebau“ und ihrer Kleinfamilie. Eine Sprecherstimme fasst zunächst aus dem Off die Lebensverhältnisse, das Einkommen und die Ausgaben des Ehepaares Hellwege in Zahlen zusammen, anschließend berichtet die junge Frau zu Bildern von ihrem Arbeitsplatz, dem ihres Mannes und ihrer Tochter im Kindergarten von ihrer Lebenswirklichkeit. *PLATZ 219* ist ein präzises Porträt des jungen Paares.

Acht Filme entstanden zwischen Rischerts Spielfilmdebüt 1967 und der Verstetigung seiner dokumentarischen Produktion für den Bayerischen Rundfunk mit der Dokumentarfilmreihe *à la carte* ab 1972, sieben davon dokumentarisch. Rischert war zu diesem Zeitpunkt ein erfahrener Regisseur, der unzählige Industrie- und Werbefilme mit seiner Produktionsfirma Arcis-Film realisiert hatte, anschließend drehte er eine Reihe von Experimentalfilmen, zwischendurch immer wieder Lehrfilme. Rischerts Arbeit im Laufe dieser Entwicklung als Regisseur und Produzent pendelt zwischen formaler Fortentwicklung und der Notwendigkeit mit den Filmen Geld zu verdienen. Schon 1967 ist das Fernsehen sein hauptsächliches Medium, dokumentarische Arbeiten machen das Gros seiner Produktion aus. Von den sieben dokumentarischen Filmen ließen sich bisher vier lokalisieren; neben *PLATZ 219* sind dies: *ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA* (1969), *MITTLERE REIFE. AUSKUNFT ÜBER EINE MÄDCHENKLASSE* (1971) und *EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL* (1973). Drei weitere sind bislang

nur in der Literatur nachweisbar: POLIZEIANWÄRTER (1970),<sup>1</sup> BERÜHRUNGEN. AUF DER SUCHE NACH GEBORGENHEIT (1971) sowie der nicht gesendete BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND (an anderen Stellen auch DEUTSCHLAND 69). Neben den Dokumentarfilmen entstand der Fernsehspiel film DIE ANPASSUNG (1969), der in die Spielhandlung dokumentarische Elemente einfügt. ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA wiederum nimmt gespielte Sequenzen in einen Dokumentarfilm auf. Diese Filme sind Standortbestimmungen und formale Selbstfindung zugleich. Von den späten 1960er Jahren bis in die 1970er Jahre entwickelt Rischert einen Stil, der seine Filme über Jahre hinaus prägen sollte und ihn zu einem der produktivsten unabhängigen Dokumentarfilmer in der Bundesrepublik machte.

**Wunschblockade am Arbeitsplatz.** In den Selbstzeugnissen des jungen Paares in PLATZ 219 klingen wiederholt Wünsche an, die die beiden aufgrund ihrer finanziellen Situation und den Arbeitsbedingungen nicht verwirklichen können. Während der Großteil des Films wertungsfrei beobachtet, entwickelt der Kommentar gegen Ende eine kritische Perspektive: „Wer im Stande ist, genau zu sagen, was er sich wünscht, der hat auch die Chance, seinen Wunsch zu verwirklichen und wer fähig ist, genau zu beschreiben, was ihn niederdrückt, der wird auch darauf kommen, wie man den Druck abschafft. Wer stumm ist, wem es die Sprache vorschlägt, dem geht es schlecht, dem ist etwas passiert. Aber ist denn etwas passiert? Ist jemand unterdrückt worden? Gehen die Tage, die wir hier sehen, nicht ganz freundlich und vernünftig von statten?“ Rischert und Geissler entwickeln hier aus der Alltagsbeobachtung eine gesellschaftliche Analyse.<sup>2</sup> Überdies erläutert der Off-Kommentar, dass das Paar den Filmemachern vom Personalchef eines „hiesigen großen Industrieunternehmens“ empfohlen worden war. Die beiden seien „in Ordnung“: „Hellwege hat in diesem Zusammenhang mal zu mir gesagt, für die da oben sind wir beiden [...] wahrscheinlich so was wie Musterstücke.“ Der Off-Kommentar, der nach den Aussagen über die materiellen Lebensumstände der Hellweges zunächst hinter die Selbstbeschreibungen zurückgetreten war, wandelt sich in den letzten Minuten zur Deutungsinstanz. In dessen Außen-sicht wird das Leben des jungen Paares in eine Kritik an der Lebenswirklichkeit in der Bundesrepublik der 1960er Jahre eingeordnet. Dass Kommentar, Bilder und Selbstaussagen letztlich nicht vollends auseinanderklaffen, liegt nur darin,

<sup>1</sup> Dieser Film taucht nur in der Filmographie eines Artikels zu Rischerts dokumentarischem Werk auf. Vgl. Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, Nr. 4, 1980, S. 22.

<sup>2</sup> Geissler, geboren 1928 in Hamburg, war von 1965 bis 1968 einer der Herausgeber der marxistischen Literaturzeitschrift *Kürbiskern* und kurzzeitig Mitglied der illegalen KPD. Ab 1962 Fernseharbeiten, zuerst als Drehbuchautor bei Egon Monks Verfilmung von Geisslers Roman *Anfrage*. Von 1972 bis 1974 Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Vgl. die von Sabine Peters verfasste Arbeitsbiografie von Christian Geissler auf der Webseite der Christian Geissler Gesellschaft: <http://christian-geissler.net/arbeitsbiografie-von-christian-geissler/> (letzter Zugriff: 8.1.2020).

dass der Film ganz am Schluss auf Roswitha Hellweges Wunsch zurückkommt, einmal Zeit allein zu verbringen, ohne Mann und Kind am Strand in der Sonne. Vergleicht man den Film mit ähnlichen filmischen Versuchen, arbeitende Frauen zu porträtieren, fällt auf, wie früh der Film entstanden ist. Sowohl Gitta Nickels *SIE* (DDR 1970) als auch Helma Sander-Brahms *ANGELIKA URBAN, VERKÄUFERIN, VERLOBT* (1970) entstanden drei Jahre nach dem Film von Rischert und Geissler. Anders als dieser thematisieren diese beiden Filme jedoch explizit Fragen der Gleichberechtigung. In *PLATZ 219* lässt sich zwar der Wunsch der Protagonistin, Zeit ohne Mann und Kind, als kritischer Hinweis auf die Doppelbelastung als Arbeiterin, Hausfrau und Mutter deuten, allzu deutlich wird der Film in dieser Hinsicht jedoch nicht. Im Vergleich mit Fritz Illings *SIE HEIRATETEN IN GRETNÄ GREEN* (1964), dem Porträt eines jungen Paares, das die ersten Jahre seines Ehelebens unter anderem vom Zeitungszustellen lebt, sticht die zugespitzte politische Kommentierung des Films von Rischert und Geissler ins Auge. In der Reihe dieser Filme ließe sich *PLATZ 219* als Wendepunkt deuten: Ein Jahr vor „1968“ porträtiert der Film das Leben eines jungen Arbeiterpaars und politisiert die Deutung dieses Lebens im Gesamtbild der Gesellschaft. Im Mittelpunkt steht die Lebenswirklichkeit der Frau, ohne dass dezidiert feministisch argumentiert würde, wie dies die späteren Filme tun.<sup>3</sup>

**Versuche der Verstetigung.** 1969 entstehen kurz hintereinander zwei weitere Dokumentarfilme, diesmal abendfüllende. Der eine, der bislang nur in der Literatur überlieferte *BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND*, wurde nach Fertigstellung vom Sender abgelehnt;<sup>4</sup> der andere, der filmische Briefwechsel *ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA* (1969), den Rischert gemeinsam mit seiner Frau Franziska Bronnen drehte, wurde vom Bayerischen Rundfunk am 23. März 1969 ausgestrahlt.

Er besteht aus drei filmischen „Postkarten“, kurzen Filmen, die sich Rischert und Bronnen zusenden. Rischert dreht Aufnahmen eines Aufenthalts im sommerlichen Spanien in der Spätzeit der Diktatur Francos, Bronnen Szenen ihres Lebens zur gleichen Zeit in Deutschland. Der Kamerablick schweift zu Beginn durch das Zimmer von Rischerts Unterkunft in Barcelona. Es folgen einige Setaufnahmen von Lucien Clergues Dreharbeiten zu *MANITAS DE PLATA, PRÍNCIPE DE CAMARGUE* (F 1971), die Rischert lakonisch kommentiert: „Der, der aussieht wie ein Regisseur, ist der Regisseur.“ Im Kameraton pfeift der Wind, wie bei Urlaubsaufnahmen ist den Bildern das Materialhafte eingeschrieben. Dann: die Autofahrt von Barcelona nach Madrid. Leere Straßen, von Bäumen gesäumt,

<sup>3</sup> Ein interessantes Gegenbild zu feministischen Hoffnungen der frühen 1970er Jahre findet sich in *WIR HEIRATEN JA DOCH* (1972) von Hajo Dudda, Christian Geissler und Lothar Janssen über junge Frauen, die ihre Lebenssituation darauf ausrichten, später einmal einen gut situierten Mann zu heiraten.

<sup>4</sup> Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern 1982, S. 192.

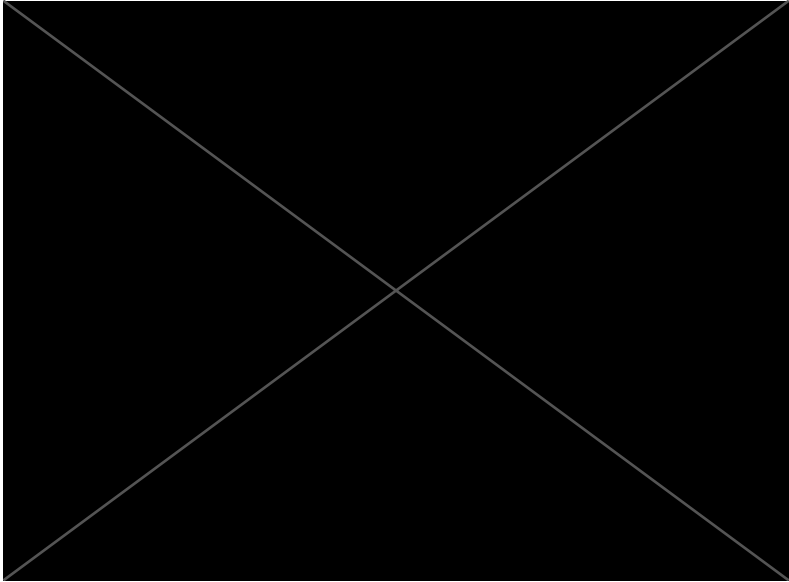
einzelne Ortschaften, dazwischen verwischte Landschaften, eine Bierreklame. Die Aufnahmen sind teils von der Sonne überstrahlt, wiederholt wechselt die Richtung, in der die Landschaft an der Scheibe vorüberzieht. Rischert liest ein Zitat aus einem Spanienreiseführer für deutsche Touristen vor, über die Freiheit Verkehrsvorschriften zu ignorieren. Durch die Exotisierung Südeuropas lernt der westdeutsche Tourist en passant neue Perspektiven kennen.

Geschickt greift Rischert den Massentourismus auf, den Spanien seit Beginn der 1960er Jahre als Einnahmequelle förderte;<sup>5</sup> anschließend erklärt er die Funktion der Arbeiterräte, den *comisiones obreras*, von denen ein spanischer Student berichtet hatte, für die deutschen Zuschauer. Er endet mit dem Satz: „Die *comisiones obreras* sind vom Regime verboten, sie werden verfolgt.“ Vom Ferienidyll zur Repression einer Diktatur in nur einem Satz.

In der Antwort auf diese erste filmische Postkarte sehen wir Franziska Bronnen beim Aufstehen, Frühstück und Anziehen zu. In einer Illustrierten blättert sie durch einen Artikel, in dem Franco verkündet: „Prinz Juan Carlos wird mein Nachfolger“. Während in Rischerts Film einladende sommerlicher Landschaften und Repression aufeinanderprallen, collagiert Bronnen in ihrem Film bundesrepublikanischen Alltag, spanische Selbstinzenierung als Urlaubsziel mit faschistischem Pomp, der bald in royale Hände übergehen soll, Stierkampfildern und einem spanischen Schlagersänger. Beides beleuchtet dasselbe Phänomen aus zwei Perspektiven.

Nach dem ersten Briefwechsel ist klar: Die spielerische Form ist mehr als nur Spielerei. Rischerts zweite und längste Postkarte collagiert verschiedene Medien und Versatzstücke zu einer Bestandsaufnahme der spanischen Gegenwart unter Franco. Ein Lied des katalanischen Sängers Raimon, gewidmet Che Guevara, erscheint in übersetzten Texteinblendungen, dann ist die Tonbandaufnahme eines Auftritts vor Studierenden in Madrid zu hören. Es folgt die Eröffnung eines Hospitals durch Franco. Da Rischert die Herstellung von Filmaufnahmen verboten worden war, drehte er aus der Hand, ohne durch den Sucher zu schauen. Die Angst, entdeckt zu werden, ist erkennbar, nur selten wagt er den Blick in Gesichter. Man wartet auf die Ankunft Francos. Eine Gruppe Männer geht aus dem Krankenhaus in die nahegelegene Kapelle zum Beten. Schnitt, Schwarzbild, Ernst Busch singt „Halt stand, rotes Madrid!“ Während des Lieds beginnt Rischert damit, vor der Kamera Postkarten aus Madrid durchzublätern. Mittendrin bricht das Lied ab. Wenig ist Rischert so suspekt wie Pathos, das Lied dauert gerade lange genug, um die Erinnerung an den faschistischen Pomp der Krankenhauseröffnung vergessen zu lassen. Dann verliest ein spanischer Nachrichtensprecher die Glückwünsche des westdeutschen Präsidenten Heinrich Lübke zum Jahrestag des faschistischen Putsches von 1936.

<sup>5</sup> Vgl. Patricia Hertel: Ferien in der Diktatur. Tourismus und Politik in Westeuropa, 1945–1975. In: *Themenportal Europäische Geschichte*, 2017, <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1700> (letzter Zugriff: 8.1.2020).



Faschistischer Monumentalismus und spanische Landbevölkerung in ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA

Sein Gesicht hinter der Hand verborgen, berichtet der Sohn eines republikanischen Zwangsarbeiters, wie sein Vater gezwungen wurde das *Valle de los caídos*, ein monumentales Denkmal des spanischen Faschismus an sich selbst, mitzuerichten. Es folgt eine verdichtete Sequenz, die ein weiteres Lied aus dem Konzert Raimons in Madrid, „Das Lied von der Angst“, mit Aufnahmen des gigantischen Kreuzes aus dem *Valle de los caídos* und der spanischen Landbevölkerung verwebt.

Rischerts zweite Postkarte schließt mit einer filmischen Reflexion: eine pittoreske Dorfstraße, auf der sich ein Eselkarren nähert: „Stell Dir jetzt eine schöne poetische Musik vor, dazu ein bisschen Lorca, die Bilder werden immer ungemain ästhetisch wirken. Man möchte fast sagen, je ärmer die Menschen, desto schöner das Motiv.“ Bilder von Landarbeit, Männer beladen einen Esel. Rischert fragt: „Kannst Du Dich an den Film AUGENBLICK DER WAHRHEIT von Rosi erinnern? Dem war auch alles so schön geraten.“<sup>6</sup> Franziska Bronnens Antwort zeigt die Berlinale 1968, die Auszeichnung von Johannes Schaafs TÄTOWIERUNG (1967) mit dem Filmband in Gold, Partys unter Beobachtung durch gigantische Fernsehkameras, Wurstberge, Stills aus Godards WEEK-END (F/I 1967), bierselige Pickelhauben und anschließend einen erkälteten Johannes Schaaf im Bett

<sup>6</sup> Gemeint ist: IL MOMENTO DELLA VERITÀ (I/E 1965, R: Francesco Rosi).

daheim in München.<sup>7</sup> Bronnens Antwort greift die Lakonie von Rischerts Film auf. Beide misstrauen dem Pomp der Inszenierung, misstrauen ihrer Fähigkeit, den Pomp nicht zu reproduzieren, sondern zu unterlaufen. Es überwiegen die Kontraste: hier die Antizipation von Repression beim verdeckten Dreh mit der Kamera, dort die Preisverleihung, die Party, die Erkältung. Die Pickelhauben, Symbol preußisch-deutschen Militarismus zu Beginn des Jahrhunderts, sind zur Spießertadition geworden, während das Leid unter Faschismus und Zwangsarbeit in Spanien gegenwärtig ist. Bei der Arbeit im Land hat der Dokumentarfilmer selbst erfahren, wie notwendig Klandestinität in einer Diktatur sein kann.

Der letzte Filmgruß aus Spanien wechselt den Tonfall: Rischert sitzt in blauem Hemd und weißer Hose auf der Terrasse eines Strandrestaurants. Ein Kellner serviert. Ein genießerischer Schwenk präsentiert die Meeresfruchtpracht auf dem Tisch. Der Dokumentarist ist Tourist mit filmischem Auftrag. Es folgt das Porträt eines jungen Stierkämpfers, für den dies die Möglichkeit des sozialen Aufstieg ist, dann Aufnahmen aus Vallecas, einem 1950 in Madrid eingemeindeten Dorf, in dem 150.000 Menschen in ärmlichen Verhältnissen leben. Die Bewohner haben sich selbst organisiert, um für eine Verbesserung der Lebensverhältnisse zu kämpfen. Ein Priester unterstützt sie. Die letzte Antwort ist ein Hörfilm: Ein Ausschnitt aus der Tonspur eines US-Genrefilms.

In Rischerts dokumentarischem Werk ist dieser Film ein Wendepunkt. In den medialen Collagen und im Briefwechsel findet Rischert zu einer Form, die ihm erlaubt, seinen Gegenstand kritisch zu beleuchten ohne in brachiale Deutungen durch einen Off-Kommentar zu verfallen wie noch bei PLATZ 219. ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA ist eine vielschichtige, kritische Annäherung an ein Land mit einer komplexen Geschichte und an die Vermarktung eines Images im Ausland durch eine faschistische Diktatur. Rischert nähert sich Spanien und den Unterdrückten mit Neugier und dem Willen zuzuhören, ohne das Gehörte in vorbestehende Erklärungsmuster einzufügen.

Schon in seinem Kurzfilm DER TRAUM (1964) hatte er damit experimentiert, Ton und Bildebene erst in der Montage zusammenzubringen. ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA ist eine deutlich komplexere Montageleistung. Rischert und Bronnen fügen unterschiedlichste Materialien zusammen. Mal wirken die Filmbilder roh und dokumentieren eher im Sinne eines Fotoalbums, mal halten sie wie in dem Porträt des Stierkämpfers komplexe Situationen fest oder sie geben ein Gefühl von Enge wie in den Innenaufnahmen in Valleca. Erstmals ist Rischert selbst im Bild des Films zu sehen, steht vor Plakaten Raimons, isst Muscheln. In ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA hat der Dokumentarfilmregisseur Christian Rischert zu seiner Arbeitsweise gefunden.

<sup>7</sup> Auf der Berlinale 1968 scheiterte ein Versuch von Christian Rischert, Johannes Schaaf, Alexander Kluge und anderen mit protestierenden Studierenden der Deutschen Film- und Fernsehakademie ins Gespräch zu kommen. Eier flogen. Vgl. Wolfgang Jacobsen: *50 Jahre Internationale Filmfestspiele Berlin*. Berlin 2000, S. 155.

**„Das Darzustellende durch die Darstellung formulieren.“**<sup>8</sup> Zwei „Freundinnen“ (so der Zwischentitel vor dieser Sequenz) sitzen sich auf einem Bett gegenüber. Über ihnen ist ein Wandregal angebracht, darauf einige Puppen, rechts ein Radio. Sie unterhalten sich darüber, „wie [eine der beiden es] dem holden Knaben am schonendsten beibringe, dass seine liebe Freundin nicht mehr gedenkt, die Freundschaft fortzusetzen.“ Die Unterhaltung der beiden ist von außen nicht ohne Weiteres zu verstehen. Wiederholt fragt Rischerts Stimme aus dem Off nach. Das Gespräch driftet von der Beziehung der einen, zur Freundschaft der beiden, die eher eine Vorbildbeziehung ist, keine Freundschaft unter Gleichen. Das Gespräch wird zunehmend angespannt, die Zugewandtheit weicht aus der Sprache.

MITTLERE REIFE. AUSKUNFT ÜBER EINE MÄDCHENKLASSE (1971) besteht vollständig aus Gesprächen mit Schülerinnen, die kurz davor sind die Mittlere Reife zu erwerben. Der Film ist eine unabhängige Produktion Rischerts, finanziert mithilfe einer Bundesfilmförderung in Höhe von 80.000 DM.<sup>9</sup> Ausgewertet wurde der Film im Schmalfilmverleih von Atlas Film.<sup>10</sup> Eine Fernsehausstrahlung scheint nicht erfolgt zu sein. Der Film markiert den Übergang zu Filmen, in denen sich Rischert nicht nur – wie in ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA – im Bild zeigt, sondern das Gespräch durch Nachfragen führt. Gegenüber Norbert Grob und Norbert Jochum erklärt Rischert 1980: „Oder bei den beiden Mädchen, die mir aufgefallen waren, weil sie so intime Freundinnen waren. Da haben wir dann versucht, das Gespräch zu entwickeln, und lagen immer auf der Lauer, der Kameramann und ich, wo die sich jetzt hinsetzen werden, und was wird unsere Position sein. Dann ging das innerhalb von ein paar Minuten, die setzten sich dann aufs Bett, aber so, wie sie wollten. Und dann konnte der Kameramann sie nicht beide ins Bild bringen: So war die Kamera gezwungen, der Situation zu folgen, und daraus ergab sich die formale Lösung, daß immer von rechts nach links und von links nach rechts geschwenkt wurde. Das ganze Gespräch besteht aus einem unentwegten Schwenk von der einen zur anderen. Das war eine unheimlich formale Verdichtung der inhaltlichen Situation.“<sup>11</sup> Der Film zeugt von Rischerts Talent, spontan auf die Situationen zu reagieren und sie für den Film nutzbar

<sup>8</sup> Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen, S. 25.

<sup>9</sup> Deutscher Bundestag, 8. Wahlperiode, Drucksache 8/265, vom 5.4.1977. „Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Wohlrabe, Dr. Riedl (München), Pfeifer, Dr. Schwarz-Schilling, Dr. Waigel, Dr. Stavenhagen, Reddemann und Genossen“, S. 8. Als PDF online verfügbar unter <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/08/002/0800265.pdf> (letzter Zugriff: 8.1.2020).

<sup>10</sup> Vgl. Atlas Schmalfilm (Hg.): *Gesamtkatalog für das Kino zum Selbermachen*. Duisburg o.J. [ca. 1974], S. 56. Vgl. auch den Eintrag in der Dokumentarfilmgeschichte-OnlineDatenbank: <http://www.db.dokumentarfilmgeschichte.de/detail.php?typ=film&id=20115> (letzter Zugriff: 8.1.2020).

<sup>11</sup> Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen, S. 25.

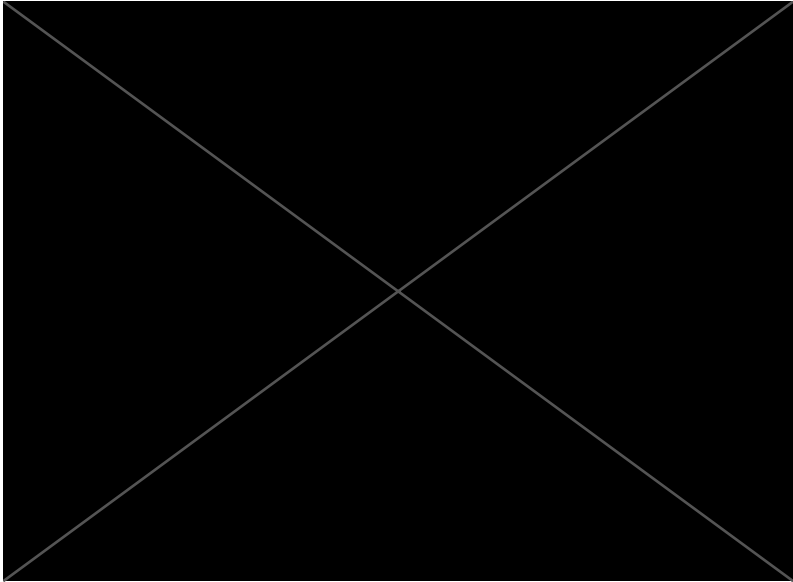
zu machen. Er zeugt überdies von den Fähigkeiten der Gesprächsführung. Indem er im Gespräch mit den beiden Freundinnen mäeutisch nachfragt, hilft er einerseits dem Publikum zu verstehen, andererseits befördert er aber auch eine Klärung der Situation.

Im zweiten Abschnitt „Undines Selbstmordversuch“ verhält sich Rischert ganz anders. Er fragt faktenbezogen nach: „Ich habe erfahren, dass sie Tabletten geschluckt haben. Wann und warum?“ Von da an sprechen Undine und eine Klassenkameradin miteinander, die links neben ihr sitzt. Die beiden jungen Frauen berichten ausführlich von beengten Wohnungen und dem bisweilen schwierigen Verhältnis zu ihren Eltern. Diese Offenheit kennzeichnet auch die weiteren Gespräche mit Undines Eltern und ein weiteres der jungen Frauen auf der Schultoilette in denen es um Sexualität und Partnerwahl geht. Rischerts zurückhaltende, empathische Gesprächsführung bringt die Menschen zum Reden und während des Redens klärt sich Unausgesprochenes. Grob und Jochum beobachten treffend zu dem Gespräch mit Undines Eltern: „Während der Vater noch darüber redet, daß er einen achtzehn Meter langen Schrank bauen werde, bei welcher Arbeit ihm seine Kinder helfen werden, da sei er ganz sicher, und er sei auch sicher, daß das was werde, da braucht man nur zuzusehen, wie alle reden und sich ansehen, um zu wissen, daß alle wissen: daraus wird nichts. Wo alle noch reden von der Möglichkeit, da zeigt die Kamera schon die Wirklichkeit.“<sup>12</sup> MITTLERE REIFE fügt Rischerts Werkzeugkasten als Dokumentarfilmer die Gesprächsführung hinzu, die sich im Laufe seines Schaffens als eine seiner Stärken erweist; gerade auch dann, wenn er schweigt und das Gespräch laufen lässt. Parallel zur Arbeit an MITTLERE REIFE erprobt Rischert bei der Arbeit an BERÜHRUNGEN. AUF DER SUCHE NACH GEBORGENHEIT (1971) hybride Formen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm.<sup>13</sup>

**In Bildern sprechen.** Ein Morgen in der Hamburger Justizvollzugsanstalt Fuhlsbüttel: Der Schichtführer der JVA-Beamten prüft die Anwesenheit seiner Mitarbeiter. Während einer von ihnen die schweren dunklen Holztüren der Zellen öffnet und die Häftlinge heraustreten, erklärt Christian Rischerts Stimme aus dem Off: „500 Häftlinge [...] sind in diesem Gefängnis eingeschlossen. 90 Aufsichtsbeamte bewachen sie. Die Gefangenen und ihre Aufseher befinden sich in einer Zwangslage. Die Gefangenen wollen heraus, die Bewacher müssen dies verhindern. Diese Zwangslage bringt beide Seiten oft an die Grenzen ihrer Fassung. Die Gefangenen natürlich mehr als ihre Bewacher.“ Rischerts 1973 für den Südfunk Stuttgart produzierter Film EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL zeigt

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Der aufschlussreichste Text zu BERÜHRUNGEN ist ein Interview, das Barbara Bronnen mit Rischert führte. Vgl. Glücksucher in Betonklötzen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.11.1971. Barbara Bronnen ist die Schwester von Rischerts Ehefrau Franziska Bronnen.



EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL: Diskussion unter Häftlingen und die Begehung der „schweren Beruhigungszelle“

Szenen aus dem Alltag.<sup>14</sup> Der Film entsteht zu einem Zeitpunkt, als die Debatte über eine Reform des Strafvollzugs in der Bundesrepublik Deutschland in vollem Gange ist.<sup>15</sup>

Einige der Vollzugsbeamten wollen aus Angst vor Nachteilen für ihre Karriere nicht vor der Kamera sprechen. Einer, der Auskunft gibt, redet sich auf die Frage nach Veränderungen im Strafvollzug in Rage, früher habe es klare Regelungen gegeben, diese fehlten heute. Ein Kameranachschwenk zeigt, dass er nicht allein im Zimmer ist. Die beiden Kollegen ihm gegenüber stimmen zu. Man beklagt rauchend die zu geringen Hausstrafen bei Vergehen der Gefangenen. Die Liberalisierung,

<sup>14</sup> Während der Film in den Credits nur den Titel EINZELHAFT trägt, ist er im Archiv des SWR als EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL erfasst. Die JVA Fuhlsbüttel wurde 1879 gegründet und in den folgenden Jahrzehnten erweitert. Gegen Ende der Weimarer Republik sollte die Haftanstalt geschlossen werden, stattdessen wurden Anfang 1933 Gegner des Naziregimes von der Staatspolizei in Fuhlsbüttel gefangengehalten, ab September 1933 wurde ein Teil der JVA zum Konzentrationslager Fuhlsbüttel (KoLaFu).

<sup>15</sup> 1972 erklärte das Bundesverfassungsgericht die Einschränkung von Grundrechten von Gefangenen für verfassungswidrig. Grundlage des Strafvollzugs war bis dahin eine Rechtsverordnung zum Strafvollzug, die Franz Gürtner 1934 als Reichsjustizminister erlassen hatte. 1976 wurde schließlich mit dem Strafvollzugsgesetz erstmals eine gesetzliche Grundlage für den Strafvollzug in der Bundesrepublik geschaffen.

die im Gange sei, bereite „sehr große Schwierigkeiten“. Wiederholt wird im Verlauf des Films deutlich, wie unterschiedlich die Vollzugsbeamten agieren. Ein Gespräch zwischen einem Gefangenen und seinem Bewacher direkt im Anschluss findet sehr entspannt statt, man sucht nach konstruktiven Lösungen.

In einer Diskussion mit einer Gruppe von Gefangenen in Anwesenheit des Anstaltsleiters kommen konkrete Probleme zur Sprache, vor allem das Fehlen von persönlichem Kontakt und körperlicher Nähe. Im Gespräch der Gefangenen wird die Praxis des Strafvollzugs und die entstehenden Konflikte in beeindruckender Bandbreite reflektiert, bis hin zu Fragen der Wiedereingliederung in die Gesellschaft nach der Haftentlassung. Die zentrale Kritik ist eine „Erziehung zur Unselbstständigkeit“ in der Gefangenschaft. Diese Diskussion bringt im Kontrast zu einer eindringlichen Begehung der „schweren Beruhigungszelle“, in der die Gefangenen fixiert werden, das Dilemma des Strafvollzugs auf den Punkt. Zugleich wird die Kritik an der Praxis eines radikalen Eingriffs in Grundrechte von Gefangenen ohne gesetzliche Grundlage, die bis 1972 üblich war, in ihrer ganzen Unfassbarkeit sichtbar. Rischerts Kunst besteht darin, zwei ausführliche Schilderungen gegenüberzustellen: die reflektierte Positionierung der Gefangenen und die Erläuterung der „schweren Beruhigungszelle“, die er dem stockend auskunftsfreudigen Vollzugsbeamten durch Nachfragen entlockt.

EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL gingen andere Filme zur Realität in bundesrepublikanischen Gefängnissen voraus. Eine der ausführlichsten Darstellungen ist die dreiteilige NDR-Produktion EIN JAHR KNAST (1971) von Christian Geissler, Hajo Dudda und Lothar Janssen. Die Diskussion über die Gestaltung des Strafvollzugs spielt auch in VOR 4 JAHREN – VOR 2 JAHREN (1977) von Wolfgang Höpfner und Norbert Weyer eine zentrale Rolle, entstanden in dem Jahr, in dem die Reform des Strafvollzugs wirksam wurde.

**Anverwandlungen.** In den sechs Jahren, die zwischen PLATZ 219 (1967) und EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL (1973) liegen, hat sich Christian Rischert über die Arbeit an den beschriebenen Filmen ein komplexes Instrumentarium als Dokumentarfilmer erarbeitet. Dieses erlaubt ihm auch in Auftragsproduktionen dezidiert eigene Akzente zu setzen und sich die Filme anzuverwandeln. Rischert hat zusammen mit dem Kameramann Kurt Lorenz, mit dem er wiederholt zusammengearbeitet hat, Vertrauen in die Fähigkeiten von Bildern entwickelt.<sup>16</sup> Sie sind, wie bei allen guten Dokumentarfilmen, nicht bloße Illustration des Gesagten, sondern haben einen Eigenwert. Das beobachten auch Norbert Grob und Norbert Jochum: „Unter allen diesen Nachschublieferanten [für das Fernsehen] gibt es aber auch Leute die wollen, daß man, wenn man das Fernsehen anschaltet aus

<sup>16</sup> Vgl. Lorenz' Schilderung seines Werdegangs im Gespräch mit Hans Albrecht Luszkat, das unter dem Titel „Kurt Lorenz – Wie wird man Kameramann?“ auf Luszkat's Webseite, *Kinomuseum München*, veröffentlicht wurde: <http://www.luszkat.de/cms/index.php/kinomuseum-muenchen/kurt-lorenz-wie-wird-man-kameramann> (letzter Zugriff: 8.1.2020).

Verzweiflung, überrascht wird, weil man Bilder sieht. Und daß diese Bilder etwas zeigen, was man nicht sehen kann, wenn man aus dem Fenster sieht.“<sup>17</sup>

Neben dem Vertrauen in die Bilder hat sich Rischert eine Gesprächsführung erarbeitet, die mit großer Empathie Raum zum Reden öffnet, bei der er jedoch – im Zimmer der beiden Freundinnen in *MITTLERE REIFE* ebenso wie in der Beruhigungszelle in *Fuhlsbüttel* – mit stiller Beharrlichkeit zur Verbalisierung von Ungesagtem anregt. All diese Fähigkeiten sollten ihm schon ein Jahr später, zu Beginn der Arbeit an *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* (1976) nützlich werden.

#### **PLATZ 219**

Bundesrepublik Deutschland 1967 / Regie: Christian Rischert, Christian Geissler / Mitarbeit: Dietmar Giedat, Dagmar Sowa / Sprecher: Christian Geissler / Produktion: Arcis-Film Ch. W. Rischert, München, für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, München / Format: 16mm, s/w / Fernsehausstrahlung: 3.12.1967, Bayern 3

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 44 Minuten

#### **ICH WAR BEIM CAUDILLO, FRANZISKA**

Bundesrepublik Deutschland 1969 / Regie: Christian Rischert, Franziska Bronnen / Produktion: Arcis-Film Ch. W. Rischert, München, für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, München / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 23.3.1969, Bayern 3

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei

#### **BERÜHRUNGEN. AUF DER SUCHE NACH GEBORGENHEIT**

Bundesrepublik Deutschland 1971 / Regie: Christian Rischert / Kamera: Kurt Lorenz / Darstellerinnen: Eva Mattes, Sonja Lindorf / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, München / Format: 16mm, 63 Minuten / Fernsehausstrahlung: 28.II.1971, Bayern 3

#### **MITTLERE REIFE. AUSKUNFT ÜBER EINE MÄDCHENKLASSE**

Bundesrepublik Deutschland 1971 / Regie: Christian Rischert / Kamera: Kurt Lorenz / Ton: Klaus Eckelt, Francis Quinton / Schnitt: Inge Sauer / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München / Erstverleih: Atlas Schmalfilm, Duisburg / Format: 16mm, s/w / Länge: 79 Minuten / Fernsehausstrahlung: 12.4.1971, Bayern 3

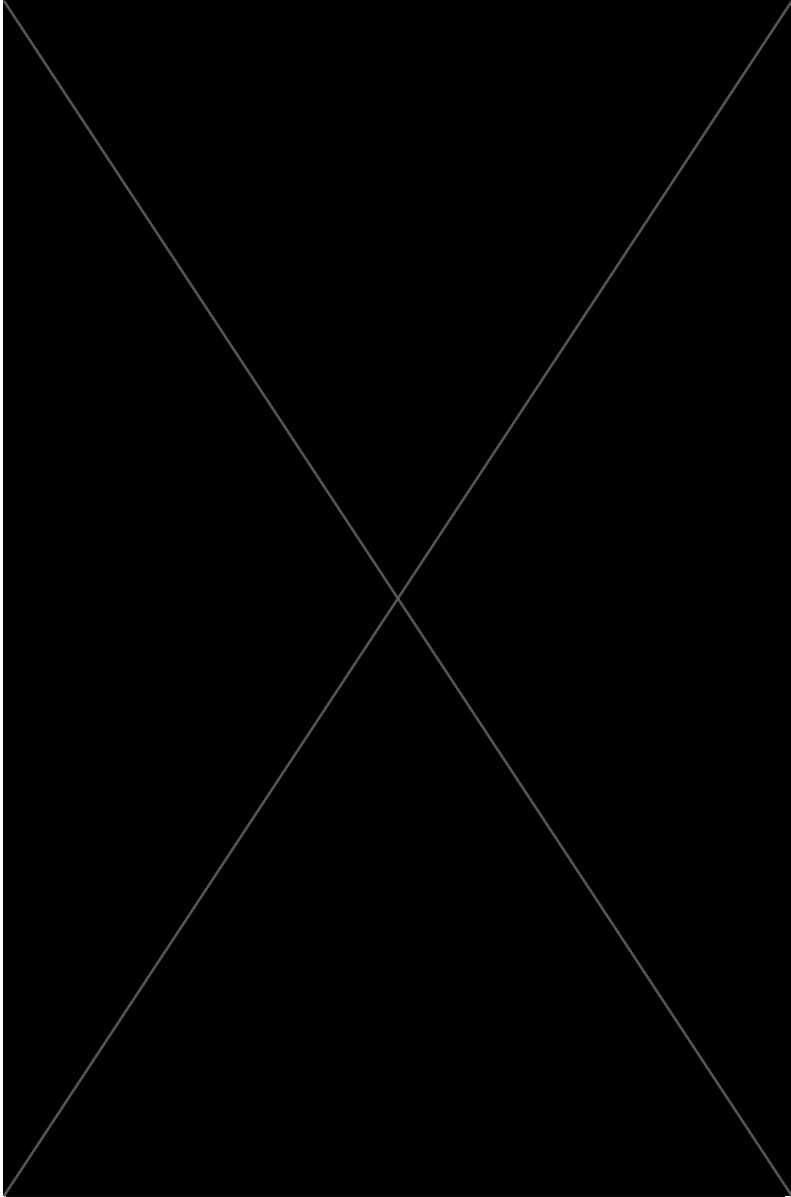
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei

#### **EINZELHAFT (IN FUHLSBÜTTTEL)**

Bundesrepublik Deutschland 1973 / Regie: Christian Rischert / Buch: Christian Rischert, Klaus Antes / Kamera: Kurt Lorenz, Hannes Fürbringer / Ton: Francis Quinton / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Südfunk, Stuttgart / Redaktion: Dieter Ertel / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 3.4.1973, Südwest 3

Kopie: Südwestrundfunk, SD-Videodatei, 43 Minuten

<sup>17</sup> Grob, Jochum: *Das Besondere im Alltäglichen*, S. 23.



*Der Augenzeuge* Nr. 48/1964: Christian Rischert im Interview bei der Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche in Leipzig (Progress / DEFA Stiftung)

**Frederik Lang**

## **Zwischen zwei Fundstücken:**

### **Der Augenzeuge, Christian Rischerts Kurzfilm DER TRAUM (1964) und Konrad Wolf**

Leipzig 1964: Bei der Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche gibt der „Regisseur Waldemar Rischert aus München“ der DDR-Wochenschau *Der Augenzeuge* eine Wortspende: „Ja ich glaube sogar, dass Leipzig noch eine viel wichtigere Kontaktstelle ist als Mannheim, weil wir sehr viel mehr Filmschaffende aus der DDR hier treffen können, und darüber hinaus möchte ich gerne, dass sich die Kontakte noch auf anderer Ebene fortsetzen lassen. Ich halte es einfach für wichtig, damit Vorurteile auf beiden Seiten abgebaut werden können.“<sup>1</sup>

Bei dem interviewten Regisseur handelt es sich natürlich um Christian (Waldemar) Rischert. Nachdem zwei Jahre zuvor sein Kurzfilm *MANIAC* (1962) bei der Internationalen Filmwoche Mannheim lief, wurde nun beim Leipziger Festival sein Kurzfilm *DER TRAUM* (1964) uraufgeführt. Rischerts Film wird in der Wochenschau nicht einmal erwähnt, auch nicht in der für diesen Beitrag gesichteten ostdeutschen Presse, anders als der ebenfalls aus der Bundesrepublik stammende und von der Jury<sup>2</sup> mit der Goldenen Taube ausgezeichnete lange Dokumentarfilm *BAGNOLO – DORF ZWISCHEN SCHWARZ UND ROT* von Bruno Jori.

Rischerts Film war Teil des westdeutschen Kurzfilmprogramms, das wie schon im Vorjahr vom Verband Deutscher Filmproduzenten zusammengestellt worden war.<sup>3</sup> Ulrich Gregor bezeichnete die Auswahl in seiner Besprechung als „relativ homogen“, das Programm „kam aber nicht recht über die Grenzen eines verspielten, hin und wieder um Zeitkritik zaghaft sich bemühenden Feuilletonismus hinaus. Am bemerkenswertesten: Ch. W. Rischerts Fußballphantasie *DER TRAUM*, der beängstigende Phänomene des Massensports in einen merkwürdigen metaphysischen Rahmen stellt, und Haro Senfts *AUTO AUTO*, eine satirische Zivilisationsstudie mit einer angedeuteten Spielhandlung, die man sich nur noch mehr entwickelt wünschte. Mit *DIE RUHE IST DES BÜRGERS ERSTE PFLICHT* stellte sich eine neue Begabung im Zeichentrickfilm vor: Curt Linda. Bekanntlich hat die westdeutsche

<sup>1</sup> *Der Augenzeuge* Nr. 48/1964. Einsehbar unter <https://progress.film/record/5458> (letzter Zugriff: 13.11.2019).

<sup>2</sup> Die Jury bestand u.a. aus Andrew Thorndike, Ivor Montagu, Herluf Bidstrup, Alexander Skuridi, Walter Heynowski, Gerhard Scheumann und Joris Ivens.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Andreas Kötzing: *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972*. Göttingen 2013, S. 205ff.

Kurzfilmproduktion gerade auf dem Gebiet des Zeichentrickfilms bisher noch am erfreulichsten abgeschnitten.“<sup>4</sup>

In diesem Teil des Programms war außerdem LEIDER MUSSTE ICH SCHIESSEN von Hans-Jörg Weyhmüller und Klaus Müller-Lae zu sehen, eine „effektvolle und präzise gestaltete Polemik über das ‚Halbstarkeproblem‘“<sup>5</sup>, sowie VIELLEICHT WAREN SIE AUCH DABEI von Herbert Victor, „Streiflichter von den Olympischen Spielen in Innsbruck durch die ironische Linse gesehen“<sup>6</sup>, wie es im offiziellen Protokoll des Festivals heißt. Auch dort wird in Bezug auf Rischerts Film nur von einem „absurden Traum über das Phänomen Fußball“ gesprochen, ebenso in weiteren westdeutschen Rezensionen. Peter H. Schröder schreibt in der *Welt*, es sei ein „im Kommentar etwas schwülstiger, aber sonst sehr gelungener Film gegen die Fußballhysterie“<sup>7</sup>. Der spätere Filmemacher Rudolf Thome urteilt in der *Süddeutschen Zeitung*: „DER TRAUM von W. Rischert beschreibt auf etwas vertrackte Art das Fußballspiel 1860 München gegen den 1. FC Nürnberg. Man spürt, daß der Autor das Fußballspielen nicht mag. Durch den poetisierten Kommentar aber von Kuno Raeber wird der Film vollends unmöglich.“<sup>8</sup>

Bemerkenswert an all diesen Beobachtungen ist, wie wenig Ort, Geschehen und Kommentar offenbar reflektiert wurden. Denn einige Aufnahmen der „beängstigenden Phänomene“ und „Hysterie“ entstanden in Nürnberg auf dem vormaligen Reichsparteitagsgelände. Zunächst zeigt Rischert ein leeres Stadion, in einzelne, grafisch anmutende Aufnahmen zerlegt. Auf der Anzeigentafel ist zu erkennen, dass es das Heimstadion von 1860 München ist. Der etwas mäandernde, von Robert Graf gesprochene Kommentar zieht Parallelen zum Römischen Reich, wird dann aber mehrdeutiger: „Wir alle schauten und suchten das, was hier einmal gewesen war. Ich weiß nicht, vor wie langer Zeit das hier gewesen war. Hinter dieser Mauer. So wie die Raubtiere und die Fechter in den Arenen in Arles, in Nîmes und im Kolosseum in Rom gewesen waren. Damals kamen sie jede Woche.“ Zu Trommelwirbel wechselt das

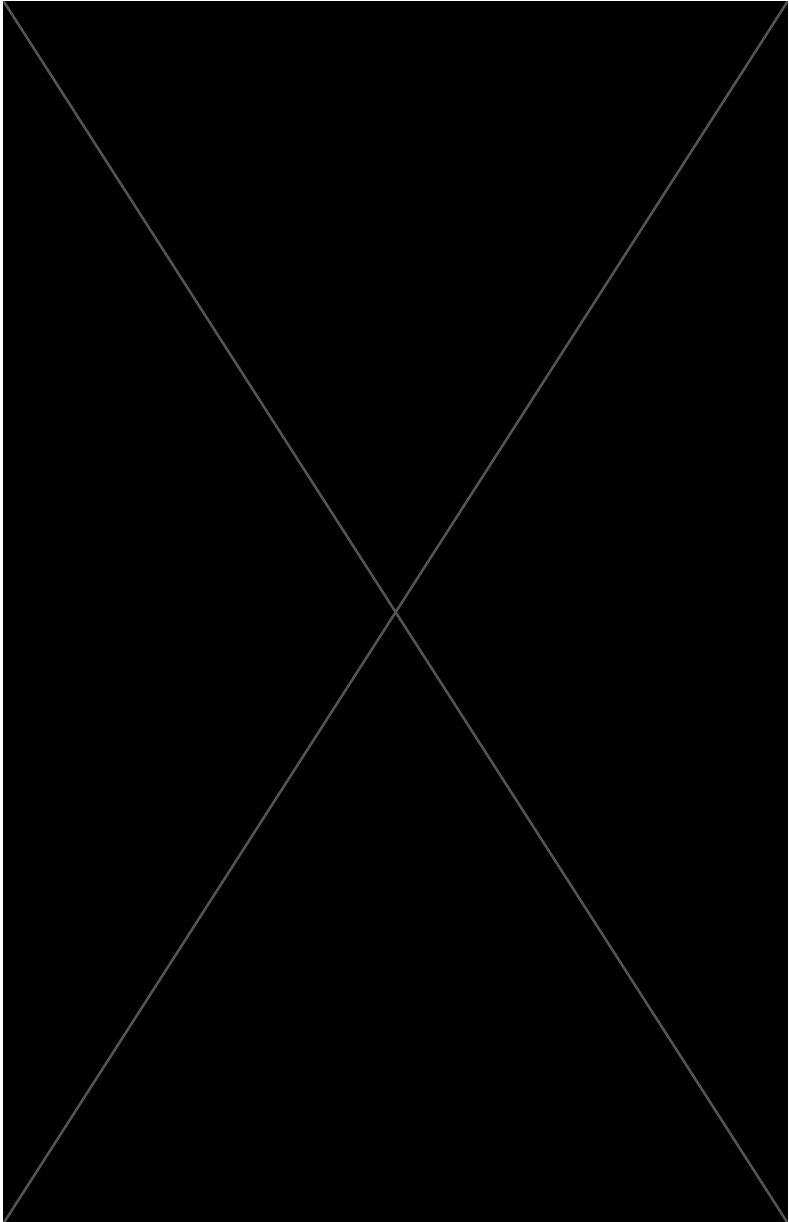
<sup>4</sup> Vgl. Ulrich Gregor: Mit und ohne Parteilichkeit. Bericht von der Leipziger Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche. In: *Die Zeit*, Nr. 48, 27.11.1964.

<sup>5</sup> Deutscher Kultur- und Dokumentarfilm-Katalog 1964, S. 168. Zitiert nach dem Eintrag zum Film in der Dokumentarfilmgeschichte-OnlineDatenbank: <http://www.db.dokumentarfilmgeschichte.de/detail.php?typ=film&id=14961> (letzter Zugriff: 13.11.2019).

<sup>6</sup> Protokoll Leipzig, 1964, S. 59. Zitiert nach dem Eintrag zum Film in der Dokumentarfilmgeschichte-OnlineDatenbank: <http://www.db.dokumentarfilmgeschichte.de/detail.php?typ=film&id=14962> (letzter Zugriff: 13.11.2019).

<sup>7</sup> Peter H. Schröder in *Die Welt*, 2.12.1964. Zitiert nach dem Pressespiegel der Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche Leipzig 1964, eingesehen in der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Die Titel der einzelnen Beiträge sind dort nicht aufgeführt. In seiner später in der Zeitschrift *film* erschienenen Festivalbesprechung präziserte Schröder immerhin: DER TRAUM „litt lediglich an dem leicht metaphysisch verkleideten Kommentar Kuno Raebers, bestach jedoch durch seine kühne Sachlichkeit und Haltung.“ Ders.: Leipzig: Dokumentarfilm zwischen Ost und West. In: *film*, Nr. 1, 1965, S. 44.

<sup>8</sup> Rudolf Thome in *Süddeutsche Zeitung*, 29.11.1964. Zitiert nach Pressespiegel.



Fußball und Volksgemeinschaft: DER TRAUM (1964)

Bild von einer rohen Betonmauer auf einen Mann in einer Menschengruppe im nun voll besetzten Stadion, der eine schlaff hängende Fahne hält. In deren Mitte befindet sich ein heller Kreis, mit dunklen Balken oder einem Symbol in der Mitte. Auf den ersten Blick kann man ein Hakenkreuz assoziieren, erst einige Sekunden später, als die Fahne sich ein wenig weiter öffnet, steht dort eindeutig 1. FCN – 1. Fußballclub Nürnberg. „Sie warteten auf ihre Helden“, fährt der Kommentar fort, „gutmütige und starke und tüchtige Helden. Und lasen, während sie warteten in ihren Zeitungen, von anderen Helden.“ Auf den Umschnitt folgen nacheinander mehrere Einstellungen von *Bild*-Zeitung lesenden Männern auf der Tribüne. Auf der Titelseite steht: „SS-Führer flog mit Freundin in die Schweiz.“<sup>9</sup> Der Kommentar bemerkt lakonisch: „Aber das hatten sie schon vergessen, zum Glück hatten sie es vergessen.“ Ein weiterer Leser hält das *8-Uhr-Blatt* in der Hand, mit dem Titel: „Nach 20 Jahren: Aktion der SS. Alten Kameraden aus der Zelle geholt.“

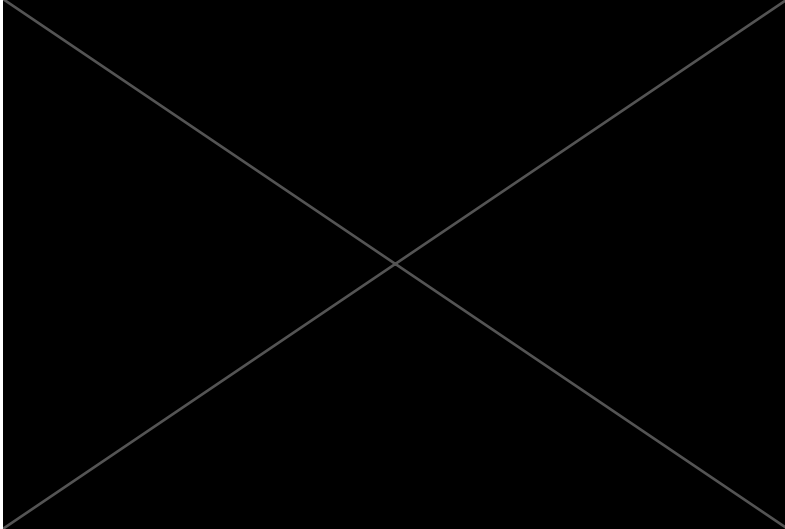
In der Folge zeigt der Film das gefüllte Stadion, jubelnde Menschen und ihr euphorisches Geschrei, Fotografien des Spiels, einzelne Zuschauer, darunter auch uniformierte. Man kommt kaum umhin, sich zu fragen, wer knapp 30 Jahre zuvor schon an diesem Ort seinen Helden gehuldigt hat, wie viel von der Vergangenheit in diesen Bildern der Gegenwart steckt, wie viel „Volksgemeinschaft“ im Samstagnachmittagsvergnügen eines Fußballspiels weiterlebt. „Sie waren alle eins mit dem Spieler“, konstatiert der Kommentar, „waren alle der Spieler“ (und das Wort Spieler lässt sich durch das Wort Führer ersetzen).

Das Spiel ist zu Ende, „sie gingen nach Hause. Sie hatten sich wieder einmal groß gesehen und waren alle Helden gewesen. Sie waren eins geworden mit ihren Helden. Sie gingen nach Hause um ihren Rausch auszuschlafen, denn ein Rausch war es, wie kein anderer, ein Taumel.“ Im Hintergrund der Aufnahmen von den aus dem Stadion strömenden Zuschauern, sieht man deutlich die Tribünenanlage des Zeppelinfeldes auf dem Reichsparteitagsgelände; anschließend Wohnhäuser: „Die Apotheose, die Siegesfeier folgte erst nachher, wenn alle wieder in ihren Häusern saßen und auf ihren Siegeskränzen ausruhten. Auf den Siegeskränzen, die sie errungen hatten, die ihre Helden für sie errungen hatten wurde der Triumph vorbereitet.“

In München werden nun die Helden empfangen, die der siegreichen Mannschaft des Fußballvereins 1860 München.<sup>10</sup> Menschenmassen säumen die Straßen, brin-

<sup>9</sup> Vgl. [nicht identifizierter Verfasser]: SS-Führer flog mit Freundin in die Schweiz. In: *Bild*, 25.4.1964. Es geht dabei um die Flucht des verurteilten Kriegsverbrechers Joachim Hans-Walter Zech-Nenntwich am 21.4.1964; vgl. o.V.: Affären: Zech-Nenntwich. Engel und Abgott. In: *Der Spiegel*, Nr. 19, 1964. Am 25.4.1964 hatte 1860 München allerdings nicht gegen Nürnberg gespielt, sondern im Olympiastadion in Berlin gegen Hertha BSC 1:3 verloren. Nürnberg gewann zuhause gegen Eintracht Braunschweig 1:0 – möglicherweise stammen diese Aufnahmen also aus dem Nürnberger Stadion.

<sup>10</sup> Rischert mischt die Aufnahmen von mehreren Spielen und Ereignissen, denn 1860 München hatte das Spiel am 12.10.1963 mit 5:0 gegen Nürnberg gewonnen, das am 29.2.1964 ging 2:2 unentschieden aus. Die Aufnahmen der Siegesfeier stammen aber wahrscheinlich aus dem Juni 1964, nachdem 1860 München den DFB-Pokal gewonnen hatte.



Podiumsdiskussion im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen“ im Österreichischen Filmmuseum: Helmut Herbst, Hans Scheugl, Christian Rischert und Hans-Günther Pflaum (Foto: Georg Vogt, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien)

gen den Verkehr zum Erliegen, winken, jubeln und laufen hinter den Autos des Siegeskorsos her, der von Polizeimotorrädern eskortiert wird. Über den Bildern von jubelnden Volksmassen kommt der Kommentar zu einem Ende: „War das vor einem Monat oder vor einem Jahr, vor hundert oder vor tausend Jahren?“ Erneut wird das fast leere Stadion gezeigt: „Ich war schweißüberströmt als ich erwachte, ganz gebadet in Schweiß war ich. Und nur langsam kam mir der Traum wieder in den Sinn. War es ein Traum, oder gab es das jemals?“

Dass offenbar kein deutscher Pressevertreter beim Festival in Leipzig die Vieldimensionalität von *DER TRAUM* erkannt hat oder zumindest nicht darüber schrieb, erstaunt. Welche Gespräche Christian Rischert dort führen, welche Kontakte er knüpfen konnte, lässt sich heute schwerlich rekonstruieren – und ebenso gerne wüsste man, was er dem *Augenzeugen* noch erzählt hat, der eingangs zitierte O-Ton wirkt aus dem Kontext gerissen.

Das Motto des Festivals – „Filme der Welt, Frieden der Welt“ – entsprach der pazifistischen Weltanschauung Rischerts. Er hatte Interesse am Filmschaffen der DDR und der Ostblockstaaten, ebenso wie Kontakte ihm eine neue Sichtweise auf sein Heimatland vermittelten, die auch Einfluss auf seine Filme und ihre Themen hatte. Es sind Fragen danach, woher seine, also die bundesrepublikanische Gesellschaft, kommt; Fragen danach, welche Spuren der Nationalsozialismus

hinterlassen hat, im Westen wie im Osten, welche Lehren man daraus ziehen kann oder sollte.

Bei einer Podiumsdiskussion aus Anlass des 50. Jahrestags des Oberhausener Manifest berichtet Rischert 2012 von seinen Erfahrungen beim polnischen Kurzfilmfestival in Krakau: „Ich bin zum Beispiel 1963 mit meinem allerersten Kurzfilm zu den Filmfestspielen nach Polen gekommen; er hieß *MANIAC* (1962) und war eine Geschichte über die Atombombe. [...] Erich Kuby hat mich an zwei Journalisten in Warschau vermittelt. Abends haben wir uns in einer Kneipe auf Deutsch unterhalten, und plötzlich tippt mich einer an und sagt: ‚Sprechen Sie hier nicht Deutsch.‘ Für mich als Pazifist war das natürlich eine große Erschütterung. Aus diesem Klima heraus sind aber tolle Dinge entstanden.“<sup>11</sup>

Und Rischert fügte in Bezug auf das Filmemachen noch hinzu, in der „DDR waren ja nach dem Krieg die besseren Leute, wie etwa Konrad Wolf.“<sup>12</sup>

Über Wolfs Spielfilm *ICH WAR NEUNZEHN* (1967) schrieb Rischert 1990 für die Begleitpublikation zur Berlinale Retrospektive *Das Jahr 1945*: „Diesen außergewöhnlichen deutschen Film von Konrad Wolf habe ich vor gut zwanzig Jahren zum ersten Mal im Kino gesehen. Vor einigen Monaten bin ich einem Stück von ihm im Fernsehen wiederbegegnet. Gegen Mitternacht war ich nach Hause gekommen und knipste noch die Fernsehprogramme durch. Kurz vor dem Wiederabschalten der Konfektionsbildchen, die mir entgegenleuchteten, zogen mich plötzlich die Bilder eines Schwarzweißfilms magisch an. Erst Minuten später wußte ich, daß es der Film von Konrad Wolf war.“<sup>13</sup>

Rischert bleibt in seinem Text meist nah am Film, erzählt die autobiografisch gefärbte Geschichte des jungen deutschen Kommunisten im Dienst der Roten Armee im Frühjahr 1945 nach, greift einzelne, ihn bewegende Szenen heraus, ruft mitunter auch seine eigene Biografie auf – Rischert ist 11 Jahre nach Wolf geboren, war 1945 also acht. Beide haben sehr unterschiedliche Erfahrungen mit dem damaligen Deutschland gemacht und ihre künstlerischen Schlüsse daraus gezogen.

In seinem Text zieht Rischert Verbindungen zur Gegenwart, schildert eine Sequenz, in der ein sowjetischer General seine Offiziere auffordert, aus dem Zuchthaus Brandenburg befreite Genossen zu bewirten: „Natürlich denkt man an dieser

<sup>11</sup> Christian Rischert zitiert in Helmut Herbst, Christian Rischert, Hans Scheugl, Hans-Günther Pflaum: Rückblicke auf Oberhausen. Diskussion im Österreichischen Filmmuseum am 7. Juni 2012. In: Christian Schulte, Ralph Eue, Alexandra Hesse, Jana Koch, Stefanie Schmitt (Hg.): *Chiffre Oberhausen. Suchbewegungen zwischen Ästhetik, Politik und Utopie des Neuen Deutschen Films*. Berlin 2016, S. 246. Rischert gehörte nicht zu den Unterzeichnern des Manifests, kannte sie aber persönlich, vor allem durch seine Freundschaft mit Haro Senft. Vgl. ebd., S. 240ff.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Christian Rischert: *ICH WAR NEUNZEHN*. Auf der anderen Seite. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Das Jahr 1945. Filmhistorische Retrospektive. Filme aus Fünfzehn Ländern*. Berlin (West) 1990, S. 338.

Stelle daran, daß zum Beispiel Erich Honecker, der jetzt politisch und moralisch ein toter Mann ist, als Antifaschist elf Jahre im Zuchthaus Brandenburg gegessen hat. Was ist geschehen, daß aus Menschen mit soviel Courage und Engagement so unvitale, freudlose Betonköpfe wurden?“<sup>14</sup>

Zwischen den Zeilen spürt man immer wieder die Enttäuschung, aber auch das einstmalige Interesse an der DDR, an den Ideen des Sozialismus, am Austausch und einen gewissen Ekel vor den Bildern aus dem Herbst 1989, aus dem „Reich des Konsumismus“ mit den „süßen Früchten des siegreichen Kapitalismus“, mit der Sonderausgabe des Musikantenstadels in Cottbus am 3. Advent 1989, „geschmacklich [...] sind wir also schon wiedervereinigt.“<sup>15</sup>

Doch sind Rischerts Überlegungen weit entfernt von einer Glorifizierung des sozialistischen Staates. Die NS-Vergangenheit sah er nicht nur in der Bundesrepublik weiterleben: „Wenn ich in die DDR kam, habe ich mich immer gewundert, wie es möglich war, daß sich dort die Militär- und Polizeiorgane so preußisch-militaristisch aufführen konnten. Beim Anblick der im Stechschritt marschierenden Soldaten der Volksarmee wurde mir übel. Sie kamen mir wie Gespenster aus der Nazi-Zeit vor.“<sup>16</sup>

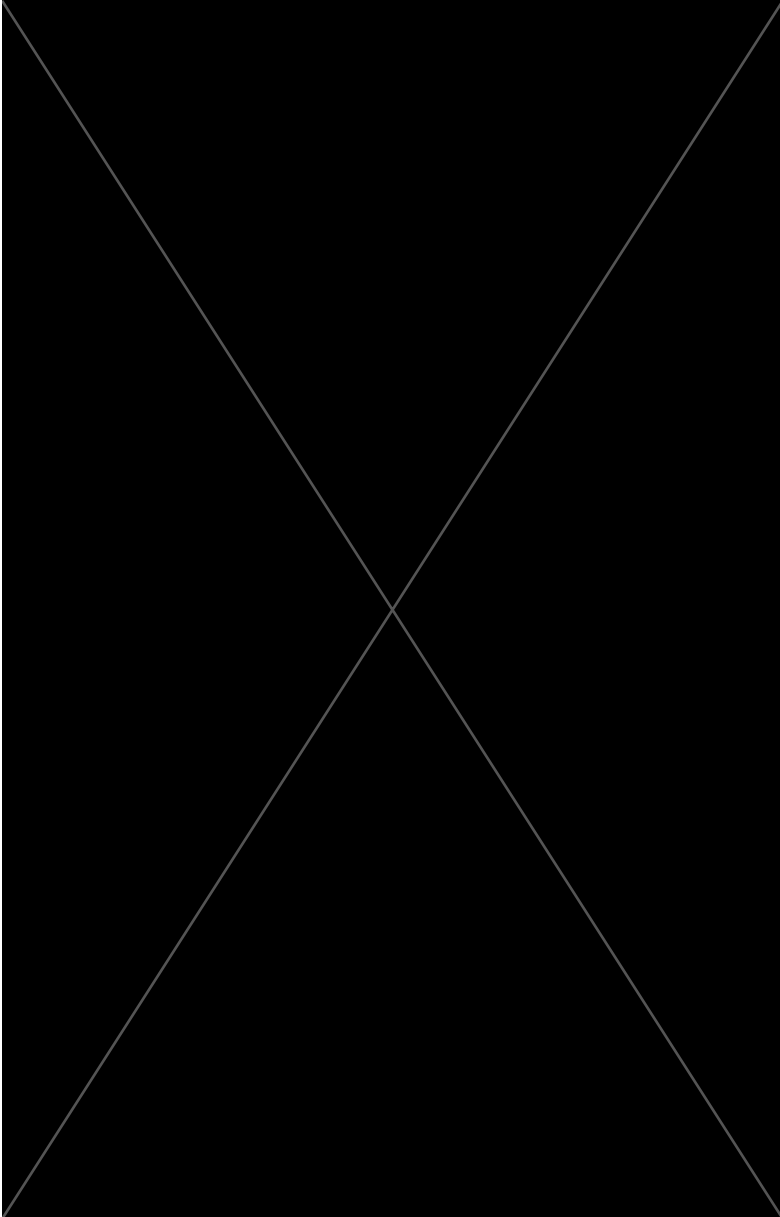
#### DER TRAUM

Bundesrepublik Deutschland 1964 / Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Christian Rischert / Kommentartext: Kuno Raeber / Kommentarsprecher: Robert Graf / Assistent: Hubertus Hagen / Musik: Russell Garcia, Joe Viera / Produktionsfirma: Arcis-Film Ch. W. Rischert, München / Format: 35mm, s/w / Länge: 329 Meter, 12 Minuten / Uraufführung: 20.II.1964, Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 12 Minuten

<sup>14</sup> Ebd., S. 339.

<sup>15</sup> Ebd., S. 341f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 340.



Die Anfangssequenz von MANIAC (1962)

**Gerrit Bogdahn**

## **Geklimper, Wagner und Mahler**

### **Anmerkungen zur Musik in Christian Rischerts Œuvre**

„Lass’ doch das Klavier in Ruh’!“ Die ersten Worte aus Christian Rischerts frühem Kurzfilm *MANIAC* (1962) können als allgemeiner Leitsatz für seine Verwendung von Musik im Film aufgefasst werden. Musik, so scheint es nämlich, spielt in vielen Arbeiten des Regisseurs nur eine untergeordnete Rolle und wird in einigen seiner Filme sogar komplett ausgespart. Im Zuge einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Rischerts Œuvre offenbart sich das Verhältnis von Musik zu den übrigen filmischen Parametern jedoch als vielschichtig und spannungsreich, wie in der nachfolgenden Untersuchung dargelegt werden soll. Hierzu wurden drei wesentliche Aspekte aus seinem Schaffen herausgearbeitet, die den Betrachtungen über die Musikverwendung zugrunde gelegt werden können: Der Umgang mit der filmmusikalischen Tradition, die Abgrenzung emotionaler und örtlicher Räume mit unterschiedlichen Klangwelten sowie Musik und ihre Aufführung als zentraler Bestandteil der filmischen Dokumentation. Zunächst werden aus der filmischen Analyse und der inhaltlichen Interpretation allgemeine Aussagen über Rischerts Musikeinsatz abgeleitet und anhand konkreter Beispiele exemplifiziert.

**Filmmusikalische Tradition.** Eine filmmusikalische Tradition hat sich im westlichen Kino schon früh herausgebildet. Der Einsatz von Musik bedingte sich gleichermaßen aus den technischen Eigenschaften des Mediums sowie dem erzählerischen Charakter der typischen Spielfilmhandlung und ihren daraus resultierenden formalen Anforderungen. Seit der Einführung des Tonfilms erübrigte sich die in der Stummfilmzeit herkömmliche Praxis einer durchgehenden Filmvertonung, doch ihre wesentlichen Funktionen sollte die nun in Konkurrenz mit anderen akustischen Ebenen stehende Musik auch weiterhin beibehalten: Zeitsprünge und Ortswechsel, die mit nur einem einzigen Schnitt ausgeführt werden, können durch Musik „geglättet“, Ereignisse vorweggenommen oder Personen angekündigt werden. Sie kann das emotionale Innenleben von Figuren erschließen oder das Offenbare durch Illustration noch deutlicher hervorheben.<sup>1</sup> Dass Christian Rischert dieser – hier verknappt dargestellten – traditionellen Art des

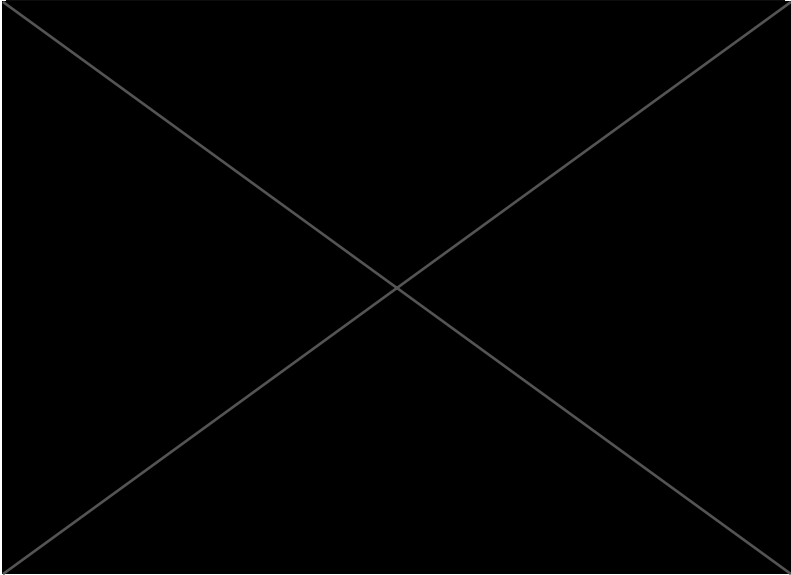
<sup>1</sup> Vgl. hierzu u.a.: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg 2001; Kathryn Kalinak: *Film music: a very short introduction*. Oxford 2010; Hansjörg Pauli: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981.

Musikeinsatzes im Film kritisch gegenübersteht, wird in seinem bereits zitierten Kurzspielfilm *MANIAC* deutlich, und soll hier näher erläutert werden.

Obwohl der erste Titel des Films musikalisch vertont ist, wird hier mit der Tradition gebrochen, indem sich die Musik allen Gepflogenheiten der typischen Titelmusik verweigert. Beim klassischen Vorspann mit mehreren Schrifttafeln ist die Musik weitestgehend ungebunden und kann sich voll entfalten, indem sie ihr „musikalisches Material“ in Form von Themen und Motiven vorstellt, auf die Atmosphäre des Films einstimmt oder eventuell mit Hymnen-, Liedzitaten oder Lokalkolorit auf Ort und Zeit der Handlung hinweist. Nicht so bei *MANIAC*. Hier wird lediglich einstimmig und leicht accelerierend (beschleunigend) auf einem Klavier die pentatonische Skala vom *es*<sup>4</sup> bis zum *ges*<sup>3</sup> gespielt: Eine Skala, in der jene Töne ausgespart sind, die über das „Tonartengeschlecht“ (Dur oder Moll) entscheiden und sich automatisch ergibt, wenn man nacheinander die schwarzen Tasten des Klaviers anschlägt, also von jedem musikalischen Laien instinktiv zum Klingen gebracht werden kann. Eine musikalische Schlusswirkung wird erzeugt, indem der letzte Ton nicht wie die anderen einmal, sondern zehnmal angeschlagen wird, die melodische Linie also hörbar auf diesem Ton „landet“. Die Musik verstummt nach 15 Sekunden, wenn die zweite Texttafel eingeblendet wird. Anschließend bleibt das Bild schwarz, während auf der Tonspur klopfende Geräusche hörbar werden. Eine Aufblende gibt schließlich den Blick auf einen auf dem Boden eines völlig schwarzen Raums knienden Handwerker, der Nägel einschlägt, frei. Wenig später setzt wieder Musik in Form des Klavierspiels ein. In die Hammerschläge mischen sich einzelne, rhythmisch unpräzise melodische Gesten, bevor wieder das „Eingangsmotiv“ der absteigenden pentatonischen Skala mit anschließender Tonrepetition zweimal erklingt, ehe der Handwerker genervt ruft: „Lass’ doch das Klavier in Ruh!“

Mit diesem Satz wird das bislang schwer einzuordnende Klavierspiel kontextualisiert. Der merkwürdige rhythmisch und harmonisch unspezifische Charakter der Musik wird im Nachhinein mit seiner Beschaffenheit als improvisatorische Klimpererei erklärt. Weil in der eröffnenden Handwerker-Szene die spärliche Kulisse für die eigentliche Handlung des Films – dem Gespräch eines Moderators mit einem elektronischen Superhirn – errichtet wird, beginnt Rischerts Film direkt mit der Entzauberung der kinotypischen Illusion, deren Scheinwelt hier von pragmatischen, rauchenden und biertrinkenden Männern in Latzhosen gezimmert wird. Indem das im Bild nicht sichtbare Klavier als Teil dieser dem Publikum üblicherweise peinlichst vorenthaltenen „Außenwelt“ eingeführt wird, bricht Rischert auch mit der traditionellen Rolle von Musik im Film und weist explizit auf die Stellung von Filmmusik als nachträglich hinzugefügtes Element zur Perfektionierung der Illusion hin.

Darüber hinaus vermag das improvisierte Geklimper weder auf bestimmte Elemente der Handlung, beispielsweise ihren Ort oder ihre Protagonisten, hinzuweisen, noch auf die Atmosphäre einzustimmen und wird folgerichtig als überflüssig disqualifiziert. Insofern wird deutlich, dass Musik für Rischert offenbar eine



DAS KLOSTER VON VEDANA (1976), die Mönche auf ihrem allwöchentlichen Spaziergang (Foto: Deutsche Kinemathek)

Berechtigung haben muss und in seinen Filmen nicht als gegeben hingenommen werden kann, beziehungsweise sich ihr Einsatz nicht mehr allein mit der film-musikalischen Tradition rechtfertigen lässt. Konsequenterweise wird extradiegetische Musik in seinen frühen Dokumentarfilmen *PLATZ 219* (1967) und *EINZELHAFT IN FUHLSBÜTTEL* (1973) vollständig ausgespart. Während in *PLATZ 219* noch gelegentlich das Radio durch die Wohnung des Arbeiterhepaares Hellwege tönt, findet sich im Gefängnisfilm gar keine Musik mehr.

**Örtliche, emotionale und musikalische Räume.** Musik scheint in Rischerts frühen Arbeiten nicht der direkten Emotionalisierung zu dienen, sondern der Abgrenzung zwischen einzelnen Räumen, wie sich anhand seines Dokumentarfilms *DAS KLOSTER VON VEDANA* (1976) nachvollziehen lässt. Der einleitende Kommentar ist mit getragenen barocken, von Cembaloakkorden pointierten Streicherklängen unterlegt, die streckenweise mit korrespondierenden Aufnahmen eines Pendels vom Ticken eines Uhrwerks überlagert werden. Der nächste „externe“ Musikeinsatz folgt erst nach 32 Minuten. Bis hierhin bilden die gregorianischen Gesänge während der filmisch dokumentierten Messen der Kartäusermönche für das Publikum die einzige Möglichkeit zum Musikgenuss. Im letzten Drittel des Films wird extradiegetische Musik in zwei Momenten eingesetzt, in denen aus dem strengen und entbehrungsreichen Klosterleben ausgebrochen wird: Zu-

erst während der Aufnahmen des allwöchentlichen vierstündigen Spaziergangs der Mönche, den Rischert mit einem Stück für Laute und Violine, das durch die solistische Besetzung und das schnellere Tempo merklich heiterer klingt als die Titelmusik, unterlegt. Der zweite „externe“ Musikeinsatz folgt ungefähr vier Minuten später, wenn das prunkvoll eingerichtete Bischofszimmer des Klosters, ebenfalls von Lauten- und Violinklängen begleitet, gezeigt wird. Die Räume sind unbewohnt und werden nur einmal im Jahr einem reichen Adligen, der den Orden finanziell unterstützt, als Unterkunft zur Verfügung gestellt. Die Musik hat hier ihren Platz, weil sie einerseits die im diametralen Gegensatz zum Rest der Anlage gestalteten luxuriösen Räumlichkeiten noch sinnlicher erscheinen lässt, andererseits den Einzug der Außenwelt, personifiziert durch den adligen Mäzen, symbolisiert, und bildet darüber hinaus eine Klammer zu weiteren Aufnahmen des Spaziergangs, die denen aus der Bischofswohnung folgen.

Eine solche musikalische Trennung der jeweiligen emotionalen und örtlichen Lebensräume nahm Rischert auch in seinen ersten beiden Langspielfilmen *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) und *LENA RAIS* (1980) vor. Beide Werke zeichnen sich durch eine sehr heterogene Musikzusammenstellung aus, an der im Fall von *KOPFSTAND, MADAM!* insgesamt drei Komponisten beteiligt waren. Carlos Diernhammer und Otto Weiss, welche für die poppige Titelmusik verantwortlich waren, werden im Vorspann direkt nach dem Namen der Produktionsfirma und sogar noch vor der Einblendung des Filmtitels genannt. Manfred Niehaus' Name erscheint erst nach der Nennung der Kameramänner und des Schnittteams.

Die extradiegetische Musik in *KOPFSTAND, MADAM!* lässt sich grob in zwei Kategorien einteilen, mit denen die Räume des gesellschaftlichen und privaten Lebens deutlich voneinander abgegrenzt werden. Szenen, in denen der Alltag der Protagonistin Karin Hendrich inszeniert wird (Wochenendausflüge mit einem befreundeten Ehepaar, ein Spaziergang zur Werft, in der ihr Mann arbeitet etc.), sind stellenweise mit Musik unterlegt, die sich stereotyp der Idiome zeitgenössischer Popmusik bedient: song-artige Melodien werden von Soloinstrumenten wie der Trompete oder im modischen Klanggewand der Hammondorgel über die Begleitung einer standardmäßigen Rhythmusgruppe intoniert. Somit verschmilzt die musikalische Vertonung solcher Szenen des „gesellschaftlich-öffentlichen“ Lebens stilistisch mit der diegetischen Musik, welche beispielsweise in den zugehörigen Orten wie Cafés oder Restaurants erklingt.<sup>2</sup> Bemerkenswerterweise rechnet der Film durch den entsprechenden Einsatz solcher Musik auch derartige Szenen dem „gesellschaftlich-öffentlichen“ Lebens zu, in denen die Protagonistin als Ehepartnerin bei privaten Aktionen in Erscheinung tritt, denn die Beziehung zu ihrem Mann Robert ist nicht mit Karins privatem Glück gleichzusetzen.

<sup>2</sup> Eine klangliche Überschneidung ergibt sich sogar, indem die diegetische Jahrmarkts- oder Drehorgelmusik beim anfänglichen Promenadenspaziergang ihr Äquivalent in der prominent eingesetzten Hammondorgel während einer späteren Szene am Bootssteg findet, wo zwei Frauen einen Tanz üben.

Dieses erlebt sie, zumindest für einen begrenzten Zeitraum, in einer Affäre mit dem intellektuellen Ulrich. Die Bedeutung des geheimen Verhältnisses vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Norm wird ausgerechnet mit musikalischen Mitteln auf den Punkt gebracht, wenn das Liebespaar ungefähr nach zwei Dritteln des Films während eines Rendezvous' in Ulrichs Wohnung ein russisches Revolutionslied hört.

Auf der extradiegetischen Ebene ist dem Paar eine suchend-tastende Musik von zerbrechlicher Faktur zugeordnet, die entweder solistisch auf dem Klavier vorgebracht oder von einem kleinen Kammerensemble, bestehend aus Flöte, Marimbaphon, Gitarre und gezupftem Kontrabass, interpretiert wird. In diesen Passagen werden die einzelnen Töne fast zögerlich hingetupft, eine traditionell deutbare rhythmische harmonische Struktur entsteht nicht, wodurch die Musik für Karin und Ulrich in einem starken Kontrast zu der griffigen Vertonung solcher Szenen steht, in denen die Protagonistin mit ihrem Mann oder anderen Bekannten zu sehen ist. Darüber hinaus bricht die Musik mit den traditionellen Idiomen der Vertonung einer Liebesszene, indem sie sich weicher Klangfarben und Konsonanz sowie fassbarer und sanglicher Melodik verweigert.

Weitaus konventioneller ist die musikalisch-stilistische Abgrenzung der unterschiedlichen Lebenswelten der Titelheldin von LENA RAIS, in der ebenfalls eine von gesellschaftlichen Zwängen unterdrückte Frauenfigur im Mittelpunkt steht. Auch hier scheint die Musik nicht in traditioneller Weise auf das Bild komponiert worden zu sein, sondern besteht aus einer kleinen Auswahl von Stücken, auf die immer wieder zurückgegriffen wird. Die sphärische Titelmusik, in der ein klanglich an ein Holzblasinstrument erinnernder Synthesizer eine rhapsodisch anmutende, getragene Melodielinie über einen streicherähnlichen Liegeton intoniert, kehrt mehrfach und unverändert im Film wieder. Ihr steht eine pastoral anmutende Passage für Oboe und Streichquartett entgegen, die erklingt, wenn Lena Rais aus ihrem tristen, von passiver und offensiver Aggressivität beherrschten Eheleben ausbricht, wie bereits Karsten Witte in seiner Rezension bemerkte. So werde das existenzielle Neuland, in das die Protagonistin aufbreche, für das Publikum „in Form eines abgebrochenen Oboenmotivs, das dramaturgisch die Sehnsucht, ins Freie zu gelangen, hörbar macht. Nur auf dem kurzen Gang längs der Isar – Lenas Geburtstag, in Gesellschaft der Kinder – wird diese Musik, die Lenas Wunsch beflügelt, ausgespielt.“<sup>3</sup> Mit der Formulierung „abgebrochen“ weist der Autor hier auf die vorzeitige Ausblendung der Musikaufnahme in einer früheren Szene im Tierheim hin.

In Rischerts drittem „autobiographischem“<sup>4</sup> Spielfilm WENN ICH MICH FÜRCHTE (1984) folgt die Musik weitaus traditionelleren Mustern. Immer, wenn

<sup>3</sup> Vgl. Karsten Witte: Wasser ist stärker als Stein. Christian Rischerts LENA RAIS. In: *Die Zeit*, Nr. 21, 1980.

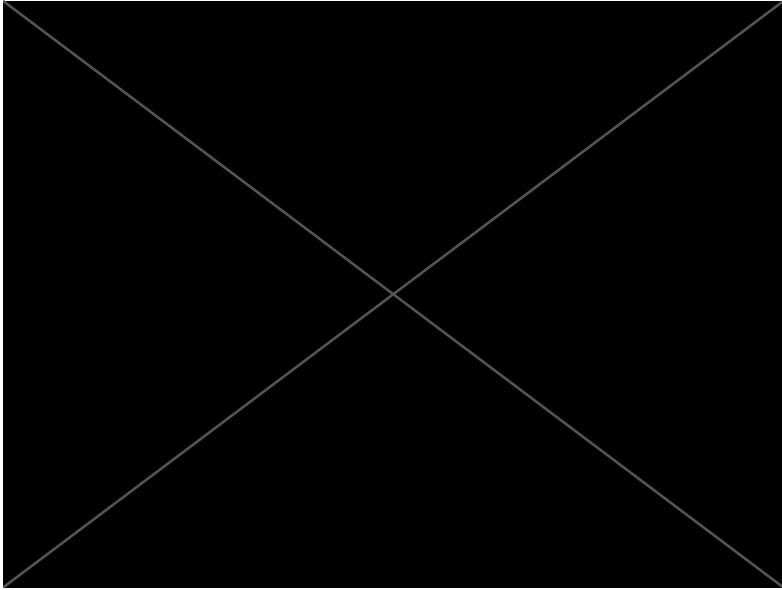
<sup>4</sup> Als „autobiografisch“ bezeichnet Rischert seinen Film nach knapp vier Minuten im Kommentartext der zweiten Folge von ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG (2002).

Überwachungskameras und Fernsehmonitore in den Blick genommen werden, ertönen kurze, kaum wahrnehmbare elektronische Effekte, meist bestehend aus klanglich anonymen Liegetönen, die den fokussierten Geräten eine besonders technische Aura verleihen. Für das menschliche Drama des Films komponierte Eberhard Schoener mehrere Passagen für eine typisch filmmusikalische Besetzung, bestehend aus einem Streichensemble, Klavier und solistisch besetzten Bläsern. Die Titelmusik vereint mit ihren von Klavierlinien durchzogenen und von Bläsern umschmeichelten Streicherharmonien handwerklich gekonnt eine für Filmmusik charakteristische Stilsymbiose aus romantischen Elegien, deren ausgreifende Gesten platzsparend gestutzt wurden, sowie barocker Verspieltheit und durchsichtigen, häufig von der Popmusik bevorzugten Akkordbrechungen im Klavier. Im weiteren Verlauf des Films werden derartig gestaltete Passagen in Verbindung mit der zerrütteten Beziehung des Protagonisten mit seiner Noch-Ehefrau eingesetzt.

Insofern lässt sich in Rischerts Spielfilmen eine kontinuierliche Hinwendung zu traditionellen Mustern der musikalischen Filmvertonung beobachten, indem die spröden Klänge für die Liebesbeziehung in *KOPFSTAND, MADAM!* in *LENA RAIS* von einem lyrischen Kammermusikstück abgelöst wurden und in *WENN ICH MICH FÜRCHTE* schließlich eine symphonisch wirkende Vertonung des Handlungselements „Liebesbeziehung“ angestrebt wird.

**Die „musikalischen Gesichter“ von Venedig.** Christian Rischert zog es immer wieder nach Venedig. Innerhalb von etwas mehr als 30 Jahren entstanden fünf Filme: *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* (1977), *PARADIESGARTEN* (1978), *INSELN HINTER DEM MEER* (1985), *IM SCHATTEN VON VENEDIG* (1986) und *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* (2009). Anhand dieses Korpus' lassen sich nicht nur zahlreiche Erkenntnisse über die Umwälzungen, denen diese einzigartige Stadt und ihre Nachbarorte mehr als drei Jahrzehnte lang unterworfen waren, gewinnen, auch Rischerts filmische, künstlerische, ästhetische und weltanschauliche Entwicklungen können innerhalb dieses Zeitraums nachvollzogen werden.

*VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* entspricht mit einer überaus heterogenen Musikauswahl noch ganz dem Vertonungsansatz der früheren Rischert-Filme, in denen Musik unterschiedliche „Räume“ akustisch kennzeichnet. Bereits die während der Filmarbeiten mitgeschnittenen Tonaufnahmen präsentieren Venedigs musikalische Landschaft als ein stilistisches Kaleidoskop, in dem sich gefällige Caféhausarrangements von Brahms' *Ungarischen Tänzen* und der *Barcarole* (!) aus *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach mit traditionellen Gesängen der Gondolieri mischen. Die menschliche Stimme tritt als Instrument besonders häufig in Erscheinung, wobei sich vielfältige Überschneidungen zwischen den jeweiligen Interpreten und ihren dargebotenen Gesängen bilden. Das typische Bild der trällernden Barkenführer wird schließlich unterlaufen, als ein Gondoliere – nun zivil gekleidet – nach einer wirkungslosen



Luigi Nono bei Proben zu *Y entonces comprendió* in VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS (1977)

Demonstration in einer Kneipe ein proletarisches Kampflied anstimmt. Solche Arbeiterlieder werden später bei den Aufnahmen eines Protestzuges von Metallarbeitern zu hören sein, wo sie von großen Massen gesungen werden. Eine ganz andere Form der Chormusik wird bei einem festlichen Empfang geboten, dessen inszenierter höfischer Glanz in starkem Kontrast zu den weniger luxuriösen Lebensumständen und Arbeitsbedingungen der einfachen Bevölkerung stehen. Neben den sozial und /oder ökonomisch sowie örtlich voneinander abgegrenzten Lebensbereichen innerhalb Venedigs werden auch die zeitlichen, geschichtlich relevanten Stationen der Stadtgenese musikalisch markiert. Historisierende Klänge werden einerseits als Bestandteile des originären musikalischen Stadtbildes dargestellt, indem sie offensichtlich als Teil der Inszenierung bestimmter Ereignisse live von kostümierten Ensembles dargeboten werden – wie auf dem bereits angesprochenen Empfang – oder vom Band abgespielt wie die Fanfaren während der festlichen Gondel-Regatta.

Andererseits greift auch Rischert auf bestimmte Kompositionen zurück, um musikalische Entsprechungen zu den im Film gezeigten historischen Orten oder den vom Sprecher berichteten Ereignissen zu finden, zum Beispiel eine von Andrea Gabriellis anlässlich des Besuchs Heinrichs III. in Venedig geschriebene Chorkomposition. Die eigentliche musikalische Stimme des Films bildet sich aber aus Luigi Nonos *Y entonces comprendió* für sechs Stimmen, gemischten Chor und Tonband.

Die Auswahl ist insofern schlüssig, gilt Nono doch als bedeutendster venezianischer Komponist der (damaligen) Gegenwart und ist darüber hinaus im Film bei einer Probe zu *Y entonces comprendió* zu sehen. Die Komposition bildet ein musikalisches Zentrum des Films, indem Auszüge daraus bereits den Vorspann begleiten und auch nach den längeren Probeaufnahmen immer wieder kurze Passagen aus dem Werk hörbar werden.

Auch in Rischerts späterem Venedig-Film *INSELN HINTER DEM MEER* besteht ein direkter Bezug zwischen Stoff und Komponist. So wird hier ausschließlich Musik aus dem Ballett *Le Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky, der in Venedig begraben liegt, eingesetzt. Über diese lokale Verbindung hinaus erschließt sich diese Musikauswahl allerdings nicht, zumal Strawinskys schroffe und oftmals brutale Musik für eine im heidnischen Russland angesiedelte Balletthandlung komponiert wurde. Hier hätten sich andere Stücke des Komponisten angeboten, etwa seine neoklassizistische Oper *The Rake's Progress*, die mit ihren zahlreichen Stiliziten und Anklängen an die italienische Oper – vor allem Donizetti, Rossini und Verdi – einen lokalen Bezug hergestellt hätte und sogar in Venedig uraufgeführt worden war. Durch die mediale Kombination ergeben sich zwar automatisch Synergien mit einer starken atmosphärischen Wirkung, beispielsweise wenn die schattenhafte Einleitung des zweiten Teils der Ballettmusik zu einem abendlichen Gang über einen Friedhof erklingt oder die sich im „Frühlingsreigen“ langsam aus schwer dahinschleppenden Streicherakkorden windenden Melodien der Bläser und solistischen Violen ein überraschend stimmiges musikalisches Analogon zu den langsam an Form gewinnenden filigranen Glasarbeiten des Meisters Nardin bilden. Insgesamt wirft die Musikauswahl jedoch mehr Fragen auf, als dass sie sich in irgendeiner nachvollziehbaren Weise in den Film integriert. Nonos Ruf- und Klagelaute aus *Y entonces comprendió* hatten bereits mit den typischen musikalischen Venedig-Assoziationen wie dem Gondellied oder Mandolinenklingen gebrochen, aber die venezianische Abstammung des Komponisten und die ausgiebig gezeigten Probeaufnahmen eben dieses Stücks hatten seine prominente Positionierung in *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* nachvollziehbar gemacht. *Le Sacre du Printemps* knüpft an keine musikalische Venedig-Assoziation an, oftmals fallen Bild und Musik spürbar auseinander, vor allem, wenn Rischert seine Filmaufnahmen mit den bekanntesten Passagen des Balletts, dem einleitenden Fagottsolo oder den wild stampfenden Akkorden aus dem *Tanz der jungen Mädchen*, unterlegt.

*IM SCHATTEN VON VENEDIG*, ein Dokumentarfilm über den kleinen Fischerort Chioggia in der Nähe von Venedig, kommt wiederum fast ganz ohne Musik aus. Neben zwei direkt während der Filmaufnahmen mitgeschnittenen Musikpassagen, die hier vernachlässigt werden können, erklingt lediglich zwei Mal ein traditionelles Fischerlied als musikalische Visitenkarte des Ortes.

*IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* stellt ein Resümee von Rischerts vorangegangenen Venedig-Filmen dar. Dafür stand ihm Filmmaterial aus über drei Jahrzehnten zu Verfügung, in dem Orte, Gebäude und Personen in unterschiedlichen

Stationen ihrer Existenz und ihres Lebens festgehalten worden waren. Wenn Rischert einzelne Elemente aus früheren Arbeiten aufgreift, indem er beispielsweise bestimmte Orte erneut aufsucht oder Personen interviewt, die bereits in den älteren Filmen vorkamen und die aktuellen Aufnahmen dem früheren Filmmaterial gegenüberstellt, werden mehrere inhaltliche Klammern geschlossen. Dies gilt jedoch nicht für die Musik, denn *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* schließt an kein musikalisches Konzept der anderen Venedig-Filme an. Rischert verwendet hier ausschließlich Musik des venezianischen Komponisten Antonio Vivaldi. Indem einige in den früheren Filmen unvertonte Szenen nun mit Musik unterlegt sind und sie in anderen ausgetauscht wurde, erscheinen die älteren Aufnahmen jeweils in einem ganz anderen Licht. Eine Szene mit Stickerinnen beließ Rischert in *INSELN HINTER DEM MEER* noch ohne Musik. Durch die getragenen Klänge Vivaldis erhalten sie jetzt einen eleganteren, zugleich aber auch melancholischen Anstrich, während die drängenden Akkorde von Strawinskys *Frühlingsreigen* bei den Aufnahmen in einer Glasfabrik nun ebenfalls durch Vivaldi ersetzt wurden und so das Filigrane der Glasarbeiten hörbar wird.

**Vom Sozialkritiker zum Feinschmecker-Filme-Macher.** Rischerts frühe Dokumentarfilme offenbaren eine sozialkritische, politisch eindeutig linksgerichtete Haltung, auf welche sich auch die jeweilige Themenwahl zurückführen lässt: Der Alltag eines Arbeiterhepaares, die Dokumentation der allgemeinen politischen Stimmung in Deutschland und die Auseinandersetzung mit dem Strafvollzug. Dabei wird dem Publikum oftmals suggeriert, dass sich der Regisseur auf eine möglichst wertneutrale und objektive Darstellung konzentriert. Erst zum Schluss zieht der Sprecher ein Resümee, in dem die zuvor unkommentierten Aussagen der einzelnen Personen oder die gezeigten Zu- und Umstände in einem deutlich kritischeren Licht erscheinen und dem Publikum so die Möglichkeit gegeben wird, die im Film dokumentierten und vielleicht als gegeben hingenommenen Verhältnisse zu hinterfragen.

Seit den 1970er Jahren wandte sich Rischert stärker von der Sozialkritik ab und konzentrierte sich auf die Kulturkritik. Hierbei erhielt die Auseinandersetzung mit kulinarischen Gewohnheiten eine zentrale Rolle. In *WIENER LUST* (1994) bringt er seine Überzeugung folgendermaßen auf den Punkt:

„Gute Früchte bringt nur ein Rebstock hervor, dessen Wurzeln in die Tiefe gehen. Diese Wahrheit lässt sich auch auf Völker und ihre Kunst und Kultur übertragen. Es ist der Mensch, der entscheidet, wie gut oder schlecht die Dinge gedeihen. Er ist es, der Kultur oder Verbrechen schafft. Von den Launen und Katastrophen der Natur, an denen er inzwischen auch nicht mehr unbeteiligt ist, einmal abgesehen. Die Viktualienmärkte und Küchen sind die unbestechlichsten Gradmesser für die Kultur eines Landes. Was wir essen und trinken, wie wir genießen, welche Qualität wir vorfinden, ist abhängig von der Wirtschaft, der Politik, dem Sachverstand der Bevölkerung und der allgemeinen Ethik. Wenn man von Kultur spricht, ist es gut, zuerst den Zustand von Wasser und Luft, Käse und Wein, Kartoffeln,

Gemüse, Fleisch, Fisch und anderen Produkten zu prüfen, bevor man in die Oper geht.“

Zwischen 1972 und 1984 entstanden 15 Beiträge für die Reihe *à la carte*, später noch *DIE WEINMACHER* (1989), in denen Rischert den kulinarischen und damit für ihn auch kulturellen Zuständen verschiedener Regionen auf den Zahn fühlt. Doch je mehr er sich in die kulinarischen Gefilde begibt, desto stärker rücken seine einstigen kultur- und gesellschaftskritischen Ansätze zugunsten einer oftmals betulichen Genuss-Dokumentation in den Hintergrund. In *DIE WEINMACHER* werden hauptsächlich Angehörige der besitzenden Klasse, die in luxuriös eingerichteten Châteaus residieren, interviewt und Weine verkostet, die teilweise nur Sammlern zugänglich sind und die sich das Protagonistenpaar aus *PLATZ 239* niemals leisten könnte.

Hinsichtlich der Musikauswahl bewegen sich beide Serien im Bereich der Hochkultur, wobei Musik hier als überwiegend schmückendes Beiwerk und atmosphärische Dreingabe eine ganz andere Rolle spielt als in vielen früheren Arbeiten.

Dies lässt sich exemplarisch an der *à la carte*-Folge *DIE FEINSCHMECKER* (1979) aufzeigen, in der ausschließlich Musik aus Gustav Mahlers *9. Symphonie* (2. Satz) und *1. Symphonie* (1. Satz) verwendet wird. Nachdem derbe Ländler-Anklänge aus dem Scherzo der *9. Symphonie* den Vorspann begleiteten, erklingen während der ersten Filmbilder die Takte 1–160 aus dem ersten Satz von Mahlers *1. Symphonie*. „Wie ein Naturlaut“, schrieb der Komponist über die langen schillernden Liegetöne der Einleitung, welche von aus der Ferne hallenden Fanfaren und sanften Hornmelodien durchzogen werden, bevor die atmosphärische Klangkulisse aufbricht und die instrumentale Darbietung eines früher komponierten Liedes einsetzt. Mahler zitiert hier die Melodie des ersten seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen*: „Ging heut morgen übers Feld, / Tau noch auf den Gräsern hing; / Sprach zu mir der lust'ge Fink: / Ei du! Gelt?“

Mahlers Musik bildet also die perfekte Begleitung für den Beginn dieser ansonsten musikfreien<sup>5</sup> Folge, welche mit einer Autofahrt aus München in die Schweizer Berge und einer Pilzsuche im Wald beginnt. Die flirrenden Liegetöne bilden eine treffende Vertonung eines Autobahnstaus am frühen Morgen und der Horn-einsatz fällt ideal mit den Aufnahmen einer Fahrt durch das Alpenpanorama zusammen. Doch bei der entscheidenden Stelle, dem Einsatz des *Gesellen*-Liedes in den Celli, ist die Musik von Rischerts Off-Kommentar schon zu sehr in den Hintergrund gedrängt, um noch irgendeine Wirkung entfalten zu können. Der prominente Umbruch in das instrumentale *Gesellen*-Lied, bei dem die ganze Musik in ein helles Licht getaucht wird, verpufft durch die leise Abmischung und den Umstand, dass dieser wichtige musikdramaturgische Moment kein visuelles Äquivalent erhält, weil der Film einfach über ihn hinwegläuft, obwohl der Aufbruch in die Natur bestens mit dem Beginn des Liedes „Ging heut morgen übers Feld“ hätte

<sup>5</sup> Erst die letzten anderthalb Minuten sind mit einem Auszug aus der Durchführung des ersten Satzes aus Mahlers *1. Symphonie* unterlegt.

zusammenfallen können. Er lässt sich nun selbst für jene, die mit der Komposition vertraut sind, nur noch erahnen.

Dem melodischen Fundus aus Mahlers *1. Symphonie* wurden auch die zentralen musikalischen Motive für *DIE WEINMACHER* entliehen, hauptsächlich aus dem dritten Satz. Eröffnet wird dieses widersprüchliche Stück von einer Moll-Variante des *Bruder-Jakob*-Kanons über gleichmäßige Paukenschläge; die polyphone Struktur der Musik wird anschließend von einer klezmerartigen Passage abgelöst, bevor Mahler ein weiteres Lied aus seinem Zyklus der *Lieder eines fahrenden Gesellen* zitiert, nämlich die letzte Strophe aus *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*. Über die Zusammenstellung dieses merkwürdigen Melodienreigens ist in der Musikwissenschaft schon viel gerätselt worden, sie soll hier nicht thematisiert werden. Dass sich fast alle relevanten musikalischen Passagen der originären *WEINMACHER*-Musik (direkt bei den Aufnahmen mitgeschnittene Gesänge, Blaskapellen etc. bleiben hier unberücksichtigt) auf die drei melodischen Elemente aus dem dritten Satz von Mahlers *1. Symphonie* beziehen, wirft Fragen auf, die hier von Bedeutung sind, sich aber nur unzureichend beantworten lassen. Eine offensichtliche thematische Beziehung zwischen dem ursprünglichen „Programm“ des Satzes<sup>6</sup> und Rischerts önologischer Erkundungsreise besteht nicht, weder der Volkskanon *Bruder Jakob* noch die beschwingt-fröhliche Klezmerpassage bilden ein schlüssiges musikalisches Äquivalent zu den von ihnen begleiteten Landschaftsaufnahmen aus Mittel- und Südeuropa.

Der Musikeinsatz in *DIE WEINMACHER* beschränkt sich wie bei den meisten Rischert-Filmen auf kurze Schnipsel mit der durchschnittlichen Länge einer knappen Minute, von denen weniger als die Hälfte von Aufnahmen der Mahler-Symphonie bestritten wird. Einen bedeutenden Anteil an Originalmusik lieferte Thomas Eichenbrenner, der seine Kompositionen mit Klavier und Synthesizern realisierte. Eichenbrenners Beiträge orientieren sich ebenfalls an den Mahler'schen Melodien, besonders im prägnanten walzerartigen Klavierjingle, der offensichtlich auf dem Klezmer-Thema basiert.

**Dokumentierte Musik.** Es wäre nun falsch, Rischert auf Grundlage der bisherigen Beobachtungen fehlende Musikaffinität oder unzureichendes musikalisches Gespür zu unterstellen, denn in Arbeiten wie *KARL BÖHM PROBT SCHUBERT* (1980), *EIN ORCHESTER* (1981), *GESANG DER VÖGEL* (1996) und *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* (1999) rückt der Regisseur die Tonkunst ins Zentrum. Besonders seine Begeisterung für die Gattungen des Musiktheaters wird regelmäßig spürbar, etwa wenn er in der *à la carte*-Folge *BRIEF AUS DER EMILIA* (1982) ein fiktives Musikdrama über Brechts *Johanna der Schlachthöfe* entwirft oder im Off-Kommentar zu *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* kurz das Lied des Milchmanns

<sup>6</sup> Mahler ließ sich wahrscheinlich von Moritz von Schwinds Holzschnitt „Wie die Tiere den Jäger begraben“ zur Komposition des Satzes inspirieren, vgl. Constantin Floros: *Gustav Mahler, Bd. III. Die Symphonien*. Wiesbaden 1985, S. 27.

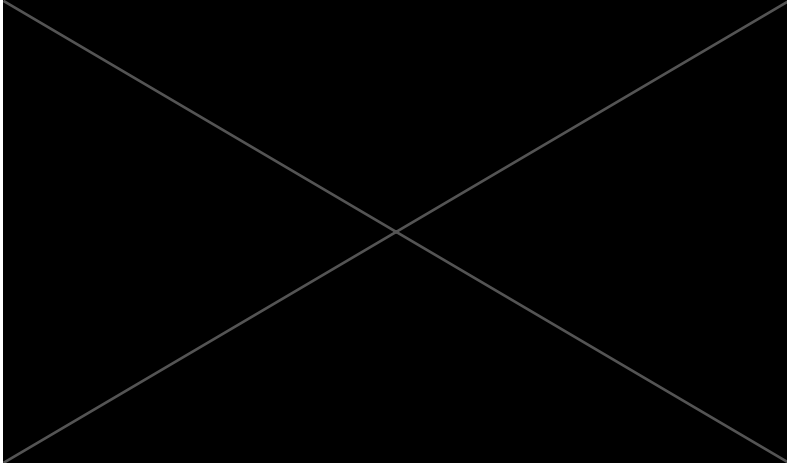
aus *Anatevka* anstimmt. Rischerts ausgeprägtes Interesse für die Oper ist umso einleuchtender, wenn man bedenkt, dass sie – wie er in *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* auch ausführt – durch ihre mediale Verschmelzung zahlreicher Kunstarten die Vorgängerin und Nachbarin der Filmkunst bildet. Mit Richard Wagner, dessen Vision vom „Gesamtkunstwerk“ als eine Vorläuferin des Kinos gelten kann<sup>7</sup>, und insbesondere mit seinem monumentalen *Ring des Nibelungen* setzt sich Rischert gleich mehrfach auseinander. In seinem Dokumentarfilm *IM OZEAN DER SEHNSUCHT* (1986), der eigentlich vom bayerischen „Märchenkönig“ Ludwig II. handelt, muss der Protagonist immer wieder zurücktreten, weil sich der Regisseur über weite Strecken doch lieber mit Wagner beschäftigt, sodass Ausschnitte einer Bayreuther *Rheingold*-Aufführung einen großen Teil der zweiten Filmhälfte bestreiten. Später avanciert der Komponist selbst zur Hauptfigur, wenn in *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* die Vorbereitungen einer *Götterdämmerung*-Aufführung begleitet werden. Wagners Gegenspieler Giuseppe Verdi steht im Zentrum von *BRIEF AUS DER EMILIA*, aber auch in *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* tastet sich Rischert erst über den italienischen Nationalhelden an den deutschen Konkurrenten heran.

Über die Musik an sich erfährt man relativ wenig. Momente wie jener, in dem der Heldentenor in *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* kurz auf die Waldvogel-Passage eingeht, sind selten und setzen fachliches Wissen voraus. Das Musiktheater bietet bequemerweise die Möglichkeit, sich allein auf den dramatischen Inhalt zu konzentrieren, sodass Rischert fast alle psychologischen Erläuterungen über die einzelnen Figuren aus der Handlung ableitet, sie aber nicht mit musikalischen Informationen unterfüttert.

So sind es denn auch immer die „außermusikalischen“ Inhalte (Texte, Entstehungsumstände, Opernhandlung etc.), welche die Auseinandersetzung mit einem bestimmten musikalischen Werk in Rischerts Filmen motivieren. Geht man bei *LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES* davon aus, mit dem im Titel enthaltenen Edelmetall sei das Rheingold, aus dem der Ring des Nibelungen geschmiedet wurde, gemeint, so hat Rischert sein Publikum erfolgreich in die Irre geführt. Denn auch dieser spätere Film vollzieht zum Schluss einen für den Regisseur so typischen Schwenk in sozialkritische Gefilde, wenn er im pelztragenden Premierenpublikum der *Götterdämmerung* die wahrhaftigen Inkarnationen der hab- und machtgierigen Figuren auf der Opernbühne zu erkennen glaubt.

Auch in *GESANG DER VÖGEL*, vordergründig eine Dokumentation über das staatliche Symphonieorchester Weißrusslands, widmet sich Rischert nur teilweise den Probenarbeiten des Orchesters und seiner Einspielung von Schostakowitschs 8. *Symphonie*, und räumt stattdessen der Portraittierung der entbehrungsreichen Lebensumstände der weißrussischen Bevölkerung und einer Auseinandersetzung

<sup>7</sup> Vgl. Jan Drehmel, Kristina Jaspers, Steffen Vogt (Hg.): *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hamburg 2013.



Der Heldentenor singt die Waldvogel-Passage in LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES

mit den an ihr verübten Gräueln während des Zweiten Weltkriegs durch die deutschen Truppen weite Strecken seines Filmes ein.

In Arbeiten wie BRIEF AUS DER EMILIA, LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES, IM OZEAN DER SEHNSUCHT und GESANG DER VÖGEL besteht die musikalische Vertonung nicht wie in anderen Rischert-Filmen aus kleinteiligem und heterogenem Stückwerk, sondern erklingt über längere Abschnitte und speist sich entweder aus einer Komposition oder einer homogenen Werkgruppe. Die jeweilige Musik wird von den Bildern und dem fast omnipräsenten Off-Kommentar eingeklammert und bricht sich nur selten, dann aber umso wirkungsvoller Bahn. Dies kann einen fast schon komischen Effekt erreichen, wenn beispielsweise Verdis pompöse Orchesterklänge in BRIEF AUS DER EMILIA auftrumpfen, während Rischert in einem italienischen Restaurant die lokale Küche genießt, und sie somit die „Geschmacksexplosionen“ hörbar werden lassen. In GESANG DER VÖGEL sind derartige musikalische „Durchbrüche“ hingegen von äußerst packender Wirkung. Oftmals nutzt Rischert in dieser Arbeit Bilder von Orchesterproben nur als Ausgangspunkt für längere Sequenzen, in denen einzelne Aspekte der Lebensumstände eines Großteils der weißrussischen Bevölkerung oder die Geschichte des Landes beleuchtet werden. Die Musik, welche parallel zu den Probenaufnahmen mitgeschnitten wurde, läuft dabei noch mehrere Minuten weiter und spannt einen Bogen über räumlich und zeitlich getrennte Orte. In einer Sequenz probt Chefdirigent Pierre-Dominique Ponnelle<sup>8</sup> die zweite Hälfte des ersten Satzes von Schostakowitschs 8. *Symphonie*, ab Ziffer 29 in der Partitur: Eine furiose Passage

<sup>8</sup> Ponnelle spielte zudem mit dem Münchner Rundfunkorchester die Musik zu WIENER LUST ein und komponierte die für ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG.

mündet zwei Takte vor Ziffer 34 in einen donnernden Wirbel der großen und kleinen Trommel sowie der Pauke. Es folgt der Höhepunkt des Satzes, indem die immer wieder aufbrandenden Wirbel des Schlagwerks von Unheil kündenden Fanfaren der Blechbläser gekrönt werden. Ab Ziffer 35 wird in eine gekürzte Reprise der ersten Satzhälfte übergeleitet, aus der sich bei Ziffer 43 dissonante Rufmotive der Trompeten und Hörner herauschälen und der Satz schließlich resignativ beschlossen wird.

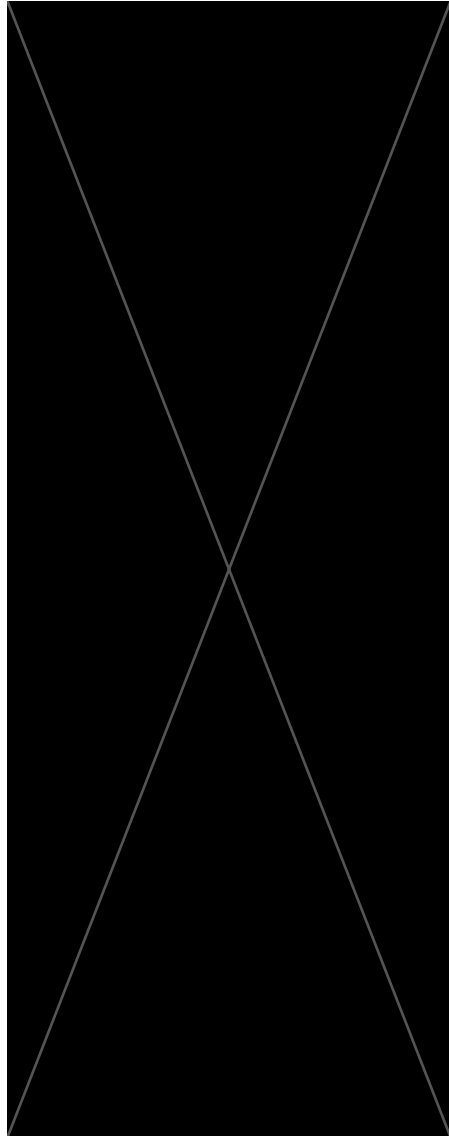
Fast 14 Minuten dauert dieser Abschnitt in Ponnelles Interpretation, welche die Grundlage für Rischerts Montage bildet. Sind während der stampfenden Passage von Ziffer 29–34 ausschließlich Aufnahmen der Musizierenden und des Dirigenten zu sehen, schneidet Rischert beim mächtigen Schlagzeugwirbel vor Ziffer 34 abrupt zu Aufnahmen von repräsentativen Gebäuden und Plätzen der weißrussischen Hauptstadt Minsk, deren architektonische Monumentalität in Kombination mit Schostakowitschs Musik erdrückend wirkt. Das die Reprise eröffnende Englischhornsolo bei Ziffer 35 begleitet Rischerts Ausführungen zu den wirtschaftlichen Missständen in der Landbevölkerung und ein Gespräch mit zwei einheimischen Frauen. Wenn bei Ziffer 38 auch die langsamen Akkordrepetitionen der Streicher aus der ersten Hälfte des Satzes wieder erklingen, macht der Regisseur einen Sprung in die Vergangenheit. Archivaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg und ein Bericht über die Misshandlung und Ermordung großer Teile der weißrussischen Bevölkerung bilden ein geeignetes Pendant zu den düsteren Klängen. Anschließend verweilt Rischert noch im Themenfeld des Zweiten Weltkriegs, vollzieht aber nun einen visuellen Sprung in die Gegenwart, indem ausgiebig Aufnahmen der Gedenkstätte Chatyn gezeigt werden. Parallel zu den aufbegehrenden Rufmotiven der gedämpften Blechbläser bei Ziffer 43 vollzieht sich der Schnitt auf den stilisierten Friedhof der Gedenkstätte, bevor der anschließend sanft-resignative Ausklang des Satzes die Erläuterungen über die historischen Hintergründe und das Konzept des Mahnmals begleitet. Mit einer Aufnahme des Solotrompeters und einem anschließenden Schnitt auf den zufriedenen lächelnden Dirigenten beschließt diese lange Sequenz mit einem veröhnlichen Bild.

Auch hier ist die Musik über weite Strecken unter Rischerts Off-Kommentar begraben, aber die beiden wirkungsvollen „Durchbrüche“ in denen sich die ergreifende Klänge Schostakowitschs durchsetzen – die Aufnahmen der Heldendenkmäler und offiziellen Gebäuden während des Höhepunkts sowie der Schnitt auf den stilisierten Friedhof – sind von einer durchschlagenden Wirkung.

**Fazit.** Das Konkurrenzverhältnis zwischen Musik und den einzelnen audiovisuellen Ebenen des Films ist in den meisten Regiearbeiten von Christian Rischert präsent. Da sie als nachträglich hinzugefügtes Element offenbar einer Daseinsberechtigung bedarf, wird Musik in vielen seiner Arbeiten nur in kurzen Auszügen eingesetzt, die sich stilistisch unmittelbar am jeweiligen Sinngehalt der Bilder orientieren müssen. Hieraus resultieren oftmals heterogene Musikzusam-

menstellungen, die häufig aus den Aufnahmen präexistenter Werke zusammengestellt werden; besonders auf Beiträge der europäischen Kunstmusik wird oft zurückgegriffen. Filme, in denen Musik über weite Strecken zur atmosphärischen Untermalung eingesetzt wird, sind weitaus seltener und auch hier wird sie durch die Abmischung oftmals in den Hintergrund gedrängt und vom Off-Kommentar überlagert, sodass ihre innermusikalische Struktur nicht mehr erfahrbar ist.

Da Rischert in fast all seinen Arbeiten Musik einsetzt, scheint sie ihm als filmisches Mittel unverzichtbar. Als eigenständige Kunstform unterliegt sie jedoch stets der medialen Manipulation, indem ihre formale Autonomie im Zuge ihrer Einbindung in die übrigen filmischen Parameter aufgelöst wird. Dieser Umstand fällt umso stärker ins Gewicht, als dass es sich bei einer Vielzahl der verwendeten Kompositionen nicht um originär für den jeweiligen Film entworfene Musik handelt, sondern um präexistente Werke, deren musikalische Struktur auf den ihrer Kunstform inhärenten Formen basiert. Rischert passt den Verlauf der mit Musik unterlegten Sequenzen kaum an deren dramaturgische Beschaffenheit an, vielmehr dienen die eingesetzten Werke als



Proben des staatlichen Symphonieorchesters Weißrusslands unter Pierre-Dominique Ponnelle in *GESANG DER VÖGEL*; Alltag und die Gedenkstätte Chatyn

assoziativer und emotionaler Ausgangspunkt, von dem aus die filmische Gestaltung entwickelt wird, während die Musik teilweise nur noch nebenher läuft oder unter den übrigen filmischen Ebenen begraben wird. Der jeweilige emotionale und assoziative Gehalt ist in einigen Fällen nur auf ganz persönliche Aspekte begrenzt und kann sich dem Publikum ohne weitere Informationen nicht erschließen.

Dies alles bedeutet aber nicht, dass Musik als Bestandteil von Rischerts Filmen eigentlich verzichtbar wird. Erstens bleibt sie Teil des künstlerischen Konzepts und zweitens ruft ihre bloße Anwesenheit eine beabsichtigte oder unbeabsichtigte Wirkung hervor. Darüber hinaus erfüllt sie auch in Rischerts Arbeiten traditionelle und ureigene Aufgaben der Filmmusik, allen voran die Verstärkung der Emotionen und Atmosphären, das Setzen von inhaltlichen Klammern, die Spannung dramaturgischer Bögen oder die Charakterisierung bestimmter Sinngehalte und ihre Abgrenzung voneinander. Eine Versöhnung der Musik, welche stets in eine dienende Rolle gedrängt wird, mit dem jeweiligen Film, dem sie zu dienen hat, findet zwar selten statt, ist aber auch nicht ausgeschlossen.

#### MANIAC

Bundesrepublik Deutschland 1962 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Joachim Binner / Musik: Josef Anton Riedl / Darsteller: Wolfried Lier / Produktion: Arcis-Film Ch. W. Rischert, München / Format: 35mm, s/w, 265 Meter, 10 Minuten / Erstaufführung: 19.10.1962, Internationale Filmwoche Mannheim  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 10 Minuten

#### DAS KLOSTER VON VEDANA

Bundesrepublik Deutschland 1976 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: W. P. Hassenstein / Ton: Hans Künzi / Schnitt: Ingeborg Kuhnert / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Radio Bremen / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 7.6.1976, ARD  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 44 Minuten

#### IM OZEAN DER SEHNSUCHT

Bundesrepublik Deutschland 1986 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Wolfgang Grasshoff, Francisco Joan-Escribano / Schnitt: Margret Sager / Ton: Heinz Speckmayer, Rainer Carben / Musik: Richard Wagner, Jacques Offenbach, Franz Liszt, Camille Saint Saëns / Fachberatung: Karlheinz A. Geissler / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München; Unitel, Unterföhring / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 13.6.1986, ARD  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 104 Minuten

#### GESANG DER VÖGEL

Deutschland 1996 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Robert Neumüller / Schnitt: Miroslav Perner / Ton: Peter Cebul / Musik: Dmitri Schostakowitsch / Musikalische Leitung: Pierre-Dominique Ponnelle / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München;

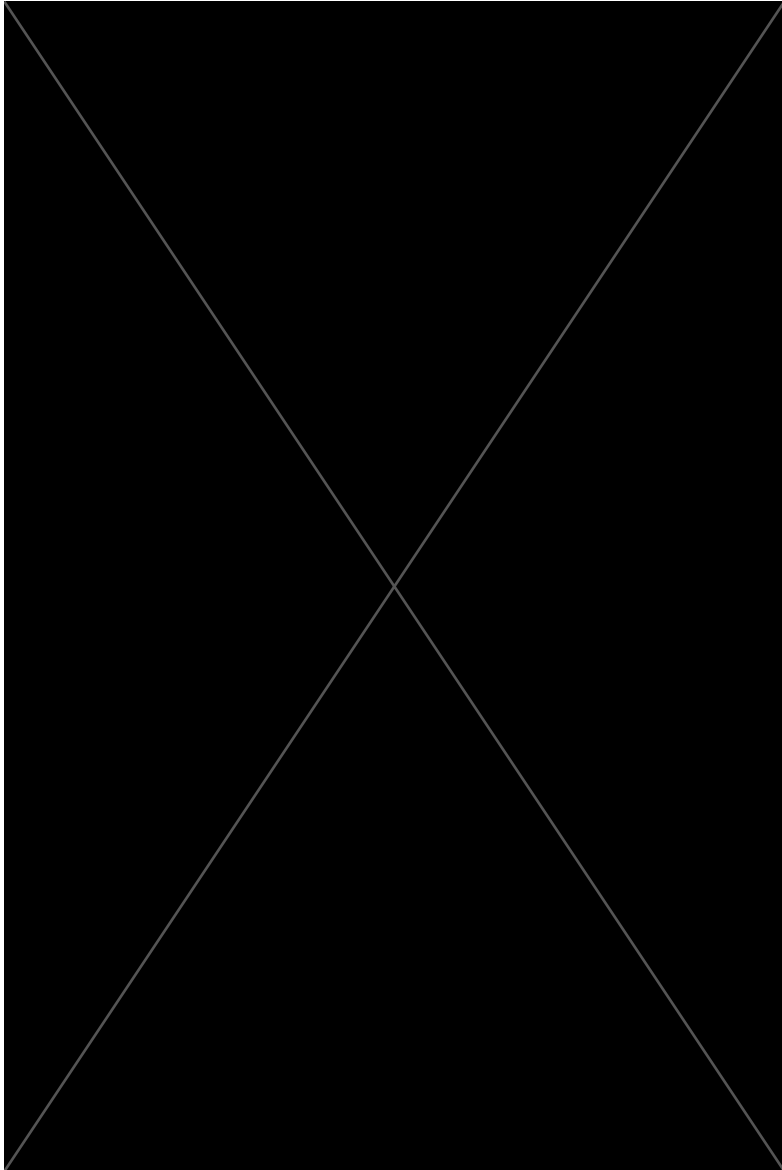
Bayerischer Rundfunk, München; arte, Strasburg / Redaktion: Dietrich von Watzdorf, Elfriede Parg / Format: Digibeta, Farbe / Erstaufführung: 29.6.1996, Filmfest München / Fernsehausstrahlung: 18.2.1998, arte

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 88 Minuten

#### **LA SCALA UND DIE MAGIE DES GOLDES**

Deutschland 1999 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Robert Neumüller, Hartmut Gössel, Mathias Lukoschek / Schnitt: Gaby Kull Neujahr, Mirjam Zachäus / Ton: Max Vornehm / Musik: Giuseppe Verdi, Richard Wagner / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München: Unitel, Unterföhring / Redaktion: Elfriede Parg / Format: Digibeta, Farbe / Fernsehausstrahlung: 1.2.2001, Bayerisches Fernsehen

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 100 Minuten



DIE ANPASSUNG (1969): Antonio Magliocco bei der Arbeitssuche (1–4), beim Kauf eines neuen Anzugs und beim Kochen (5–7); Pasquale Scarpetta nimmt Abschied (8)

**Fabian Tietke**

## **DIE ANPASSUNG (1969)**

### **Christian Rischerts Film zu italienischer Arbeitsmigration**

Antonio Magliocco (Antonio Attisani), soeben aus Italien angekommen, ist auf Arbeitssuche. In sehr gebrochenem Deutsch kann er dem Mann am Schalter darlegen, dass er Arbeit als Kellner sucht; „237, zweiter Stock.“ Warten auf einer Holzbank im Gang, ein Landsmann hilft ihm schließlich beim Ausfüllen des Formulars. Den Koffer mit seiner Habe in der Hand macht er sich auf zu einer Fabrikküche. Statt der gewünschten Arbeit als Kellner wird Magliocco Küchenhilfe in der Kantine einer Fabrik. Das Personalbüro ist auf die Arbeitsmigration nur leidlich eingestellt, einer der beiden Angestellten spricht Italienisch. Kurz darauf verteilt Magliocco mit einer Kelle Soße auf dem Kantinentessen, das er über den Tresen schiebt.

Christian Rischert dreht den Fernsehfilm *DIE ANPASSUNG* (1969) nach einem Drehbuch von Volker Koch und dem schweizer Schriftsteller Philippe Pilliot.<sup>1</sup> Erzählt wird die Geschichte zweier italienischer Arbeitsmigranten in München. Während Magliocco in einem Wohnheim untergebracht ist und mehrfach den Arbeitsplatz wechselt, scheint der einige Jahre ältere Pasquale Scarpetta bereits angekommen zu sein. Seine Sorgen bestehen eher im Rassismus der Vermieterin seines Zimmers. Routiniert kontert er ihr Geschimpfe mit dem Satz: „Ja ja, Itaker feiern immer, sind immer besoffen. Haben wir von den Deutschen gelernt.“ Gefeiert wird schließlich der Jahrestag des Kennenlernens mit seiner deutschen Freundin im Restaurant. Sein Geld verdient Scarpetta in einem LKW-Werk. Wenig später wechselt auch Magliocco aus der Küche dorthin und montiert Zugmaschinen an der Fertigungsstrecke. Mit anderen Italienern lebt er weiterhin im Wohnheim und bessert abends sein Deutsch in einem selbst organisierten Sprachkurs auf.

Bei dem Versuch, eine Stelle als Kellner in einem italienischen Restaurant zu bekommen, lernt er zwei deutsche Frauen kennen, die ihm von ihrem Sizilienurlaub vorschwärmen. Sie laden ihn nachhause ein. Für die Verabredung kauft sich Magliocco extra einen neuen Anzug. Bei Tee und Keksen flackern Super-8-Bilder von Sizilien über die Zimmerwand. Der Urlaubsfilm endet mit Aufnahmen von

<sup>1</sup> Es war die erste Filmarbeit von Pilliot, der einige Jahre später als Übersetzer an Rischerts *DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC* (1976) beteiligt war, sowie am *à la carte*-Beitrag *DIE FEINSCHMECKER* (1979). Volker Koch hatte zuvor mit Reinhard Hauff den dreiviertelstündigen Dokumentarfilm *UNTERMANN – OBERMANN* (1969) gedreht und das Drehbuch zu dessen Fernsehspielfilm *DIE REVOLTE* (1969) beigesteuert.

ärmlichen Häusern, auf den Wänden Aufschriften, die fließendes Wasser und befestigte Straßen fordern.

Am Ende findet Magliocco schließlich doch noch eine Stelle als Kellner in einem Restaurant am Hauptbahnhof. Als sich Scarpetta, der mittlerweile seine Arbeit verloren hat, am Bahnhof von seiner Freundin verabschiedet, ist es Magliocco, der an den Tisch tritt, um zu kassieren.

Eine Nebenerzählung von *DIE ANPASSUNG* handelt vom Bauarbeiter Nicola de Santis, der mit anderen italienischen Arbeitsmigranten in einer Wohnbaracke haust. Wiederholt werden seine Beschwerden von den Vorgesetzten abgetan, als er den Bauherren nach einer der Wohnungen, an deren Bau er mitarbeitet, fragt, lacht dieser nur. De Santis kehrt als erster nach Italien zurück. Auf gepackten Koffern sitzt er am Münchner Hauptbahnhof: „Meiner Meinung nach, werde ich nie wieder nach Deutschland kommen. Lieber zu Hause arbeitslos, als in Deutschland arbeiten“.

*DIE ANPASSUNG* ist ein komplexes Porträt von Schicksalen italienischer Arbeitsmigration in Deutschland. In selten gesehener Form thematisiert der Film deutsche Ressentiments gegenüber Italienern in Deutschland, zeigt unterschiedliche Erfahrungen und die zahlreichen Hindernisse auf dem Weg zu einem dauerhaften Ankommen.

Unterbrochen wird die Spielhandlung von direkt in die Kamera gesprochenen dokumentarischen Aussagen. Zweimal kommt ein Vertreter des Deutschen Gewerkschaftsbunds zu Wort. Aus seinen Äußerungen spricht die zwiespältige Haltung westdeutscher Gewerkschaften zur Arbeitsmigration der Zeit. Volkswirtschaftlich rentiere sich diese für die Bundesrepublik nicht, stattdessen sollten deutsche Arbeitsplätze für deutsche Arbeitnehmer aufgewertet und in den Herkunftsländern der Arbeitsmigranten Arbeitsplätze geschaffen werden. Darüber hinaus sprechen ein Arzt und zwei Geistliche: Pater Cesare Fogal von der Missione Cattolica berichtet aus der Betreuung der Italiener in Deutschland, spricht über Tabus unter den italienischen Migranten und Alltagsprobleme wie das Leben im Wohnheim. Das letzte Statement stammt von einem deutschen Geistlichen. Diese Kommentare durchbrechen nicht nur die fiktionale Handlung, sondern lassen umso deutlicher hervortreten, dass es sich um eine Verdichtung von realen Erfahrungen handelt.

Der Film ist bis in die Details der Migrationserfahrungen präzise. So sieht Scarpetta zusammen mit seiner Freundin eines nachmittags einen Gruß von seiner Familie, einschließlich Frau und Kindern, aus Palermo, der für die Sendung „Saluti da casa“ (Grüße von zuhause) aufgenommen wurde.<sup>2</sup>

Der italienische Schauspieler Antonio Attisani, der im Film den Antonio Magliocco spielt, erinnert sich, wie er zu seiner Rolle kam: „Die Dinge liefen wie

<sup>2</sup> Das scheint eine auch in der Schweiz übliche Form der Kommunikation zwischen Emigrierten und Daheimgebliebenen gewesen zu sein. Vgl. Dario Robbiani: *L'emigrazione italiana in Svizzera (1960–1980)*. Zürich 2006 S. 58. Vgl. auch Alice Cati: Nostalgie di casa. Voci e corrispondenza nella rubrica televisiva „Saluti da casa“ (1964–1968). In: *Comunicazioni sociali*, Nr. 1, 2011, S. 113–121.

folgt: der Regisseur Christian Rischert wurde von einem gemeinsamen Freund, Philippe Pilliod, an Iva und Carlo Formigoni verwiesen: sie sollten ihm helfen, zwei italienische Schauspieler zu finden, die die Protagonisten seines nächsten Films werden sollten, der von der Bavaria für das Fernsehen produziert wurde. Die beiden nahmen ihn mit in ein Stück, in dem ich spielte und Rischert schlug mir, nach einem Treffen, vor mitzumachen.<sup>3</sup> Zur Arbeitsweise bei den Dreharbeiten an dem Film erinnert sich Attisani: „Der Film [...] basierte auf einem Drehbuch von Volker Koch und Philippe Pilliod – letzterer hatte zuvor schon mit Benno Besson am Berliner Ensemble gearbeitet [...] Ich sage ‚basierte‘, weil das Script von vielen Szenen nur eine vage Idee gab, die dann innerhalb der vorgegebenen Umstände mit einer guten Dosis Improvisation entwickelt werden mussten. Es war beschlossen worden, dass *DIE ANPASSUNG*, so der Titel, strikt chronologisch entlang des Drehbuchs gedreht werden sollte, auch um mir zu erlauben, etwas sicherer im Deutschen zu werden, das ich am Ende des Films leidlich sprechen musste.“<sup>4</sup>

Wie schon in seinem Spielfilmdebüt *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) erweist sich Rischert als Regisseur mit Gespür für atmosphärisch dichte Inszenierungen.<sup>5</sup> Kurz vor Ende gönnt sich der Genussmensch Rischert eine Szene, in der Scarpetta und seine deutsche Freundin Eva gemeinsam kochen, er unterweist sie in der Zubereitung eines Fisches. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte zur Migration ist der Film ein Kleinod, das seines gebührenden Platzes in der Literatur auch 50 Jahre später noch harrt.

#### **DIE ANPASSUNG**

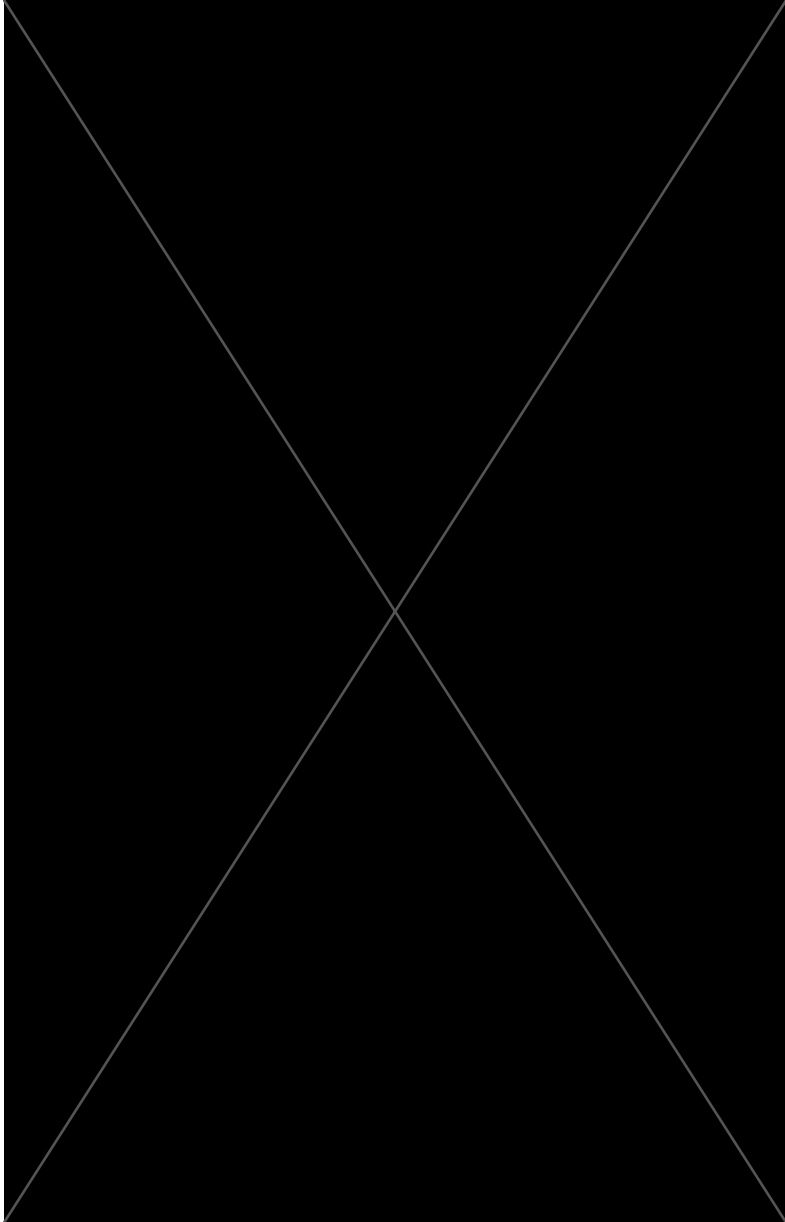
Bundesrepublik Deutschland 1969 / Regie: Christian Rischert / Drehbuch: Volker Koch, Philippe Pilliod / Kamera: Robert „Robby“ Müller, Hans Zinner / Ton: Günter Blumhagen / Schnitt: Inge Martin / Darsteller: Antonio Attisani, Mimmo Maggio, Edeltraut Elsner, Angelika Bender, Maria Singer, Marlene Tamm, Gudrun Mebs, Walter Gnilka, Matthias Hell, Werner Heyking, Jürgen Nefzger, Luigi Nepi, Karl Obermayr, Helmut Pigge, Hans Zander / State-ments: Pater Cesare Fogal (Missione Cattolica), Gerhard Specht (DGB) / Produktion: Bavaria Atelier Gesellschaft, Geiseltagesteig; Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz / Format: 16mm, s/w / Fernsehausstrahlung 1.5.1970, ZDF

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Video-datei, 92 Minuten

<sup>3</sup> Antonio Attisani: *Atto secondo: Nel mare del teatro (1966–1993)*. Turin 2018, S. 52. Übersetzungen vom Autor. Attisani, 1948 geboren in Bari, war bis 1993 ein bekannter Theaterschauspieler. Heute ist er Dozent für Theaterkultur an der Universität in Turin.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> In Rischerts Werk ist *DIE ANPASSUNG* das erste explizite Zeugnis von dessen Italophilie. Zuvor war lediglich in *FRIEDLICHE ZEITEN* (1965) ein indirekter Italienbezug angeklungen. *FRIEDLICHE ZEITEN* zeigt ein Essen in bukolischer Landschaft, das anfangs unverfängliche Tischgespräch gleitet in ein Gespräch über das Verhalten deutscher Soldaten in Italien während des Zweiten Weltkriegs ab. Die Stimmung kippt, fängt sich aber ganz am Schluss wieder.



Auf der Jagd nach wertvollen Knollen: *à la carte* DER TRÜFFELSUCHER (1973)

**Frederik Lang**

## **Filmen à la carte**

### **Christian Rischert Dokumentarfilme über Essen und Wein**

**FilmDokument 210, 9. Dezember 2018**

Christian Rischert ist ein Genussmensch, ein Feinschmecker und ein Dokumentarfilmemacher. Das lässt sich verbinden: Zwischen 1972 und 1982 dreht er 15 Folgen für die Reihe *à la carte* des Bayerischen Rundfunks, es sind „Dokumentationen von Passionen (die auch seine eigenen sind).“<sup>1</sup> Von 1987 bis 1989 entsteht die 15teilige Serie *DIE WEINMACHER*, 1994 *WIENER LUST*, später noch sieben Folgen *ITALIEN - LAND DER VERHEISSUNG* (2002). In weiteren Arbeiten wie *FRIEDLICHE ZEITEN* (1965), *VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS* (1977) oder *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* (2009) sind Essen oder Genuss ebenfalls zentrale Themen.

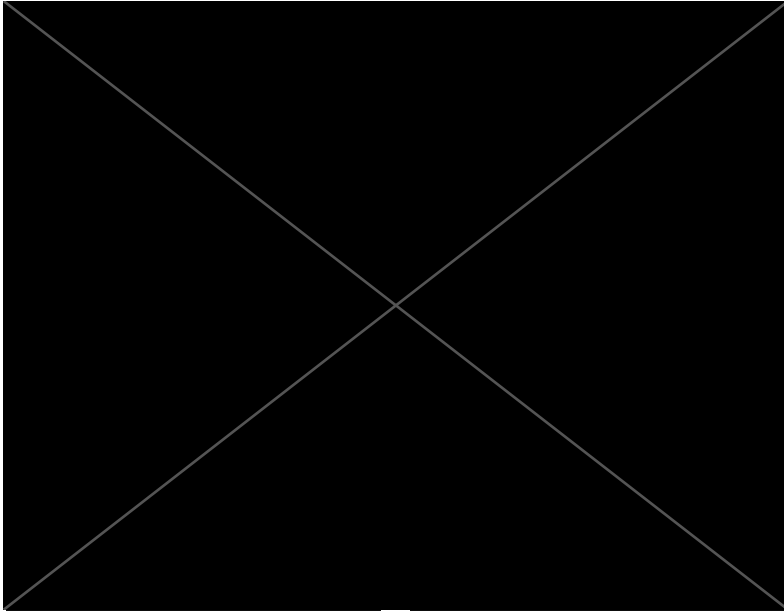
In den mehr als 30 Jahren dieses kulinarischen Film- und Fernsehchaffens lässt sich eine zunehmende Formatierung beobachten, die anfängliche Suche nach einer Struktur und das Ausprobieren weichen einem routinierten Schema, weshalb gerade die frühen *à la carte*-Arbeiten aufschlussreich sind.

Viele von Rischerts kulinarischen Fernseharbeiten haben deutsche Sehnsuchtsländer wie Frankreich und Italien zum Ziel, es geht um die Herstellung und Zubereitung von Lebensmitteln, um Käseherstellung (*DIE FEINSCHMECKER*, 1979), Austernzucht (*REISE NACH CANCALE*, 1982), Weinbau (*OKTOBER IN ARBOIS*, 1981), Fischerei (*FISCHFÄNGER*, 1975), Wiener Kaffeehauskultur (K. U. K. *HOFZUCKERBÄCKER DEMEL*, 1976), französische Patisserie (*DAS KLEINE IMPERIUM DES GASTON LENÔTRE*, 1982) und sehr oft um das Kochen selbst – mal auf einem einfachen, mal auf gutbürgerlichem und sogar auf Sterne-Niveau. Manche Beiträge sind direkt vor der eigenen Haustür in München entstanden: *DAS FESTZELT* (1975) über die Wiesn, *VIKTUALIENMARKT* (1981) oder *DAS RESTAURANT* (1979) über den Sternekoch Eckardt Witzigmann, dessen Mission es laut Programmankündigung sei, „aus einer Nation von kulinarischen Barbaren [...] ein Volk von Genießern zu machen.“<sup>2</sup>

Ähnlich gelagert ist auch das Sendungsbewusstsein von Rischert gegenüber seinen Fernsehzuschauern. Die Filme entstehen in einer Zeit, als Supermärkte beginnen, die Einkaufsmöglichkeiten zu dominieren und deutsche Urlauber längst die Strände und Touristenkneipen Südeuropas bevölkern. In Einzelfällen stehen Berufsbilder im Zentrum der Filme, wie bei *KÖCHE* (1984) oder *BERUE*,

<sup>1</sup> Wolfram Schütte: Poltergeist im Herbstnachttraum. Auf den 16. Hofer Filmtagen. In: *Frankfurter Rundschau*, 4.11.1982.

<sup>2</sup> Programmankündigung ARD, 11.5.1980.



„Mit Lust und Vergnügen herzhaft fressen“: LA BOUFFE

KELLNER (1984), doch geht es in nahezu allen Arbeiten Rischerts immer auch um Lebens- und Arbeitsbedingungen, sowie die zunehmende Industrialisierung von Landwirtschaft und Lebensmittelproduktion. Thematisiert wird der Wert von Lebensmitteln, die Verwurzelung in einer Region, die ihr jeweils eigenen Produkte und Herstellungstechniken oder die Entfremdung von alldem.

Für Rischert persönlich wiederum boten diese Formate die Chance zu entdecken und zu reisen, etwa nach Venedig, ins Piemont, die Normandie, die Bretagne oder die Emilia-Romagna. In manche Gegenden wird er später noch einmal zurückkehren, mitunter ergab sich auch die Möglichkeit, ausgehend von den *à la carte*-Beiträgen weitere und längere Filme herzustellen.

**Von der Lust am Essen.** Mit LA BOUFFE – VON DER LUST AM ESSEN drehte Christian Rischert im Herbst 1972 den ersten Beitrag zu der von ihm selbst initiierten Essens- und Reisedokumentationsreihe *à la carte*. In einer Vereinbarung Rischerts mit Redakteur Dietrich von Watzdorf zu den Vorrecherchen sind bereits die groben Rahmenbedingungen skizziert: „Der Film ist als Pilotfilm einer neuen Reihe gedacht, in der Eßgewohnheiten, Restaurants etc. anderer Landschaften vorgestellt werden. Der erste Film dieser Reihe soll die französische Küche, speziell in der Normandie darstellen. Ihre Recherchen betreffen in erster Linie die Suche nach einem geeigneten Objekt, wobei ein typisches Restaurant dieser Gegend zu finden wäre, kein Drei-Ster-

ne- oder Touristen-Restaurant, bei dem die Räumlichkeiten, aber auch die dazugehörigen Personen usw. filmisch ergiebig sind. Es wäre auch möglich, das Thema an einer einzelnen Familie, in der noch nach Art des Landes gekocht wird, darzustellen.“<sup>3</sup>

Im Zentrum von LA BOUFFE steht schließlich ein sonntägliches Festmahl unter Freunden bei dem normannischen Bauern Serge Adjacent, das allerdings keinen besonderen Anlass hat, sondern selbst der Anlass ist; oder wie Rischert im Off-Kommentar sinngemäß übersetzt, „la bouffe“ bedeute, „mit Lust und Vergnügen herzhaft fressen.“ Peter Buchka nannte Rischert nicht umsonst den „Erfinder der Freß-Filme“.<sup>4</sup> LA BOUFFE beginnt mit beobachtenden Aufnahmen von vier Bauern bei der Kaninchenjagd: „Das ist typisch für die Städter“, zitiert Rischert aus dem Off den Kommentar seines Gastgebers auf sein Zusammenzucken bei einem erfolgreichen Schuss, „sie wollen essen, aber sie erschrecken, wenn sie sehen, dass man dafür töten muss. [...] Und wenn man gut essen will, dann muss man dafür töten, das ist einfach. Der Tod und das Leben gehören zusammen.“

Auf die Jagd folgt das Festmahl, das den restlichen Film strukturiert. Zwischen den einzelnen Gängen – in den Pausen gönnen sich die Gäste gerne auch ein Gläschen selbstgebrannten Calvados, das sogenannte „trou normand“ (normannisches Loch) – zeigt Rischert weitere Vorbereitungen; beispielsweise das Einkaufen beim Metzger, auf dem Fischmarkt und die besonders herausgestellte Fahrt in einen mehr als 45 Kilometer entfernten Ort, in dem es die beste Sahne gibt. Sehr ambitioniert ist dabei ein Bauunternehmer, der normannische Bauernhäuser mit Originalmaterialien restauriert und zur „bouffe“ auch einige gute Flaschen Wein mitbringt.

Rischert lässt sich Zeit bei der Beobachtung der Tätigkeiten und der Passion, mit denen Einkäufe und die Zubereitung der Speisen erledigt werden; und natürlich dem Zelebrieren der „bouffe“, die den ganzen Sonntagnachmittag andauert und bei der der Eindruck entsteht, „daß das Essen selbst nur der Abschluß sei von etwas, was schon vorher begonnen hatte.“<sup>5</sup>

Abends, so betont Rischert am Ende, wurde dann noch gemeinsam eine Zwiebelsuppe gekocht, denn das Filmteam sollte auch endlich etwas zu essen bekommen. Und er klingt sehr wehmütig, als er aus dem Off die Rückfahrt nach Deutschland durch den Verkehrsstau der Pariser Banlieue schildert, das Schimpfen der Bauern über Dosenessen und pillenfressende Städter noch im Ohr, die nicht wissen, wie ein gutes Ei oder

<sup>3</sup> Schreiben von Dietrich von Watzdorf (Redaktion Film- und Teleclub) an Christian Rischert vom 13.11.1972. BR, Historisches Archiv, FS/21053. Für die Recherchen erhielt Rischert 4.000 DM, inklusive Spesen und Honorare für Begleitpersonen. Nach dem Erfolg der ersten Beiträge drehten neben Rischert auch weitere Filmschaffende wie Ferry Radax oder Katja Raganelli Beiträge für die Reihe *à la carte*, die bis 1987 produziert wurde.

<sup>4</sup> Peter Buchka: Immer noch das schönste Festival. Die 16. Hofer Filmtage. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.11.1982. Acht von Rischerts *à la carte*-Beiträgen wurden auf dem Festival gezeigt, die „Fernsehfeatures funktionieren auch im Kino“ schreibt Buchka weiter, „die Reihe war in Hof ein großer Erfolg.“

<sup>5</sup> Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, Nr. 4, 1980, S. 27.

Huhn schmeckt und deshalb auch keine Qualität verlangen. Inhaltlich und vom Tonfall des Kommentars ist damit der Maßstab für die weiteren Beiträge gesetzt.<sup>6</sup>

**Mangel und Überfluss.** Rischert, 1936 geboren, hat immer wieder betont, dass er sich das Genießen und die kulinarische Neugier selbst erarbeitet hat, und dass die Wurzeln dafür in der Erfahrung von Armut und Mangel in der Kriegs- und Nachkriegszeit liegen. Zu Beginn des Beitrags *DIE FEINSCHMECKER* ist er im Auto unterwegs. Von München soll es in die Schweiz gehen, wo er mit seinem Kollegen Philippe Pilliod<sup>7</sup> einen Beitrag über Feinschmecker in der Provence konzipieren möchte. Doch noch steht er in seiner Heimatstadt im Stau. Aus dem Off beginnt Rischert zu sprechen: „Rechts, das große Gebäude, das ist das Zollamt. Das wurde im Mai 1945 ausgeräumt. Da lagen noch massenhaft Lebensmittel. Ich war auch unter den Plünderern, acht Jahre alt. Mit einem nagelneuen Putzeimer, den hatten wir gerade auf Bezugsschein bekommen. Wein wollte ich damit erbeuten. Ein Mann hat mir den Eimer weggerissen, ich kam mit heiler Haut, aber ohne Beute davon. [...] Jetzt bin ich ein Feinschmecker, schlage am Morgen die Zeitung auf, fresse das Elend und den ganzen Dreck der Welt in mich hinein. Der Magen will es nicht, aber ein Gourmet versteht es, die Gegenwart zu genießen, sagt man. Welche? Die, die man sich macht? Man macht sich ja immer was vor. Kann man sich auch vormachen, dass die Welt noch in Ordnung ist? Dann schmeckt's wieder. Rückzug ins Individuelle, ins Beschauliche, Harmonie, Idylle, heile Welt. Alles Schlagworte, Zeitungsbrei, Fernsehsauce. Ich fahre in die Schweiz. Als Kind wurde ich dorthin verschickt, nach dem Krieg. Ich war unterernährt, kam zu Bauern in die Nähe von Bern, durfte nach Herzenslust essen und wurde wieder kräftig. Brachte meiner Mutter Schokolade und Bohnenkaffee mit. Das ist lange her.“

*DIE FEINSCHMECKER* ist so etwas wie der Meta-Film der Reihe *à la carte*. Der Beitrag über Feinschmecker in der Provence kommt nicht zustande, denn „alle Hotels sind belegt, die namhaften Restaurants ausgebucht, die schlechten überfüllt.“ Stattdessen reflektiert Rischert über Themen, die sich durch die meisten Beiträge ziehen: Produktqualität, Regionalität, den Menschen erfüllende Arbeit und ein Genuss, der wie selbstverständlich aus dem Alltäglichen erwächst und kein Selbstzweck oder

<sup>6</sup> Die Abteilung Werbung des Bayerischen Rundfunks zeigte *LA BOUFFE* 1981 sogar in Paris vor potenziellen Werbekunden: „Bei rund sechzig Herren der werbetreibenden Wirtschaft ist *LA BOUFFE* blendend angekommen. Man bezeichnete den Kommentar ‚philosophisch‘. Das Schöne aber war, daß M. Adjacent mit seiner Frau [...] persönlich anwesend war. Beide waren glücklich, den Film einmal gesehen zu haben und haben selbstgebrannten Calvados ausgeschenkt. Leider distanzieren sich die vornehmen französischen Manager vom Verhalten des Baumeisters. Er steckt, wie sie sich erinnern, seinen Zeigefinger in die Flaschenhülse, zerreibt zwischen Daumen und Zeigefinger die Flüssigkeit, um dann am Geruch schon etwas von der Qualität zu wissen. Das fanden die Herren unfranzösisch und waren beleidigt.“ Schreiben von H. Eandler an Dietrich von Watzdorf, 5.5.1981. BR, Historisches Archiv, FS/21053.

<sup>7</sup> Zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen Rischert und Pilliod kam es nicht, denn Pilliod strengte eine juristische Auseinandersetzung an, da er seinen Anteil am Film nicht ausreichend gewürdigt fühlte; beide Parteien einigten sich außergerichtlich. Vgl. BR, Historisches Archiv, FS/21050.

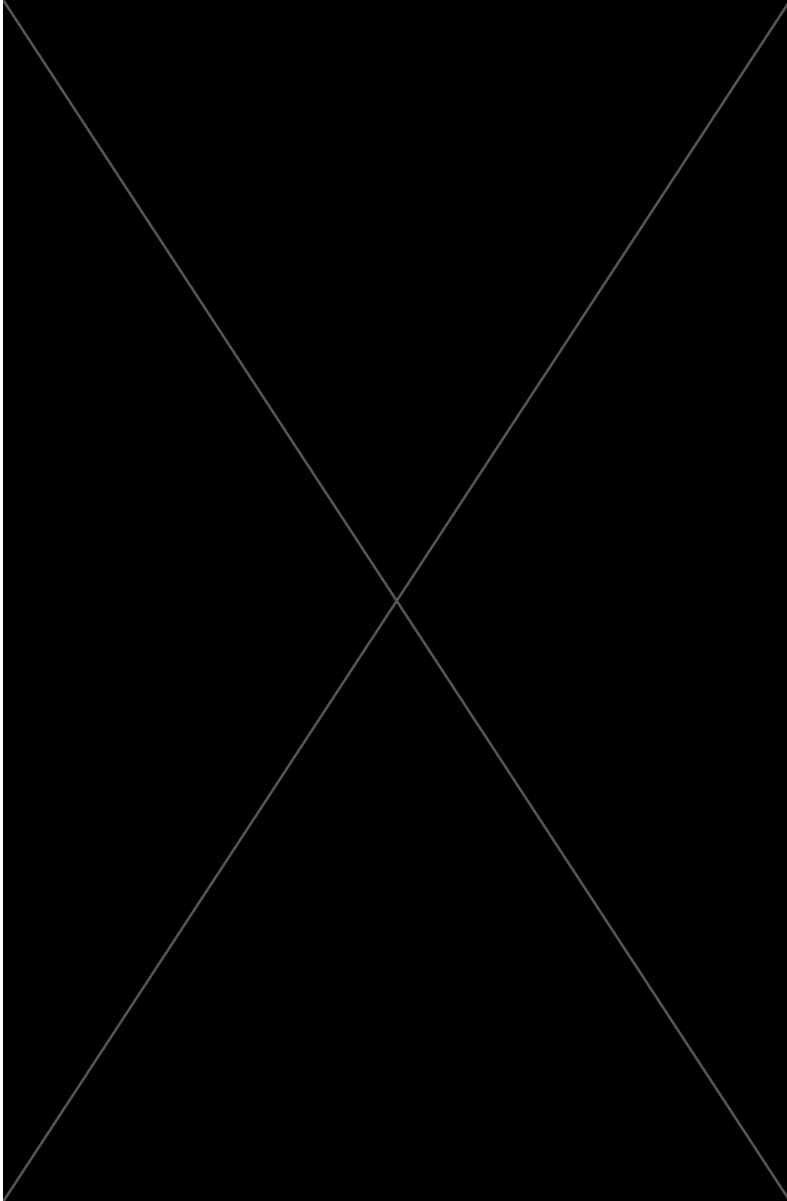
Eskapismus ist. In *DIE FEINSCHMECKER* tritt Rischert zudem als Person auf, nicht nur als Stimme, und inszeniert sich als Genuss-Reisenden. Mit seinem Kollegen besucht er eine Sennhütte, wo sie die Käseherstellung beobachten. Es ist eine harte saisonale Arbeit, ein entbehrungsreiches Leben, das ein hochwertiges, ursprüngliches wie lokal verortbares Produkt hervorbringt: „Ein Leben ohne Elektrizität, ohne Zeitung, ohne Kontakt zur Außenwelt. Ein Leben, schlecht bezahlt, [...] und mit der Einsamkeit. Die Selbstverständlichkeit eines Alten, die Saisonarbeit nicht als Ausbeutung, sondern als Möglichkeit zur freizügigen Einteilung seiner eigenen Zeit zu betrachten.“<sup>8</sup> Später landen die beiden Filmemacher in einem Supermarkt, der von Rischert so selbstironisch wie hämisch kommentiert wird: „Ich zum Beispiel bin der typische Konsument. In einem Warenhaus werde ich ganz verrückt, alles möchte ich mitnehmen, riesige Vorratskammern zuhause anlegen. Die Verpackungen sind so praktisch. Gibt es was Schöneres als Dosen, die man stapeln kann? Egal was drin ist, der Dosengeschmack ist immer dabei, und ich mag diesen Geschmack so gern. Er erinnert mich an meine Kindheit, an das Corned Beef, das uns die G.I.s geschenkt haben.“ Am Ende flüchten sie sich von Davos, der „seelenlosen Beton-Stein-Wüste der Alpen“, in eine „Gourmet-Oase“, lassen sich von der Köchin die regionalen Produkte und Zubereitungsweisen erläutern und beim Probieren in der Küche gehen ihnen die Augen beinahe über vor Glück.

**Die Entdeckung des Regionalen.** Bereits in *LA BOUFFE* ist eine Dualität angedeutet, die sich durch viele der Beiträge zieht: Menschen, die in ihrer Region verwurzelt sind und nach althergebrachter Art und Weise leben und arbeiten, werden einer zunehmenden Industrialisierung der Lebensmittelherstellung gegenübergestellt und einer Entfremdung von der Herkunft ihrer Nahrung. Rischert reiht sich damit ein in eine Strömung des europäischen Dokumentarfilms der 1960er und 1970er Jahre, in „die Entdeckung des Regionalen [...] Jenseits von Folklore oder verklärender Nostalgie werden vor allem die manifesten Konsequenzen des rasanten Strukturwandels jener Zeit verhandelt.“<sup>9</sup>

Jean Eustache etwa filmt in *LE COCHON* (F 1970) nichts als die bäuerliche Schlachtung und Verarbeitung eines Schweins, Dominique Benicheti dokumentiert in *LE COUSIN JULES* (F 1972) den vormodernen Alltag eines alten Bauern im Burgund, Peter Nestler in *ÖDENWALDSTETTEN* (BRD 1964) das Festhalten an Traditionen wie auch den Einzug von Agrartechnik in einem Dorf auf der Schwäbischen Alb. Ingmar Bergman hält in seinen beiden schlicht *FÄRÖ-DOKUMENT* (S 1970 und 1979) betitelten Arbeiten die Veränderung auf der gleichnamigen Insel fest, auf der er damals lebte. Michael Pilz' monumentale Langzeitstudie *HIMMEL UND ERDE* (A 1979–82) fixiert die Lebensbedingungen in der ländlichen Steiermark.

<sup>8</sup> Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen, S. 23f.

<sup>9</sup> Constantin Wulff: Arbeit, Utopie, Identität. Zum dokumentarischen Schlüsselwerk *HIMMEL UND ERDE* von Michael Pilz. In: Olaf Möller, Michael Omasta (Hg.): *Michael Pilz. Auge Kamera Herz*. Wien 2008, S. 74f.



Bäuerlicher Weinbau für den Eigenbedarf in OKTOBER IN ARBOIS (1–5); moderne Technik im Friaul (6–7) und in Baden (8) in DIE WEINMACHER

All diese Filme, wie auch einige von Rischerts Arbeiten, sichern dabei die letzten Spuren einer Lebensweise, die im Sterben lag. Es sind heute wertvolle Dokumente über verschwundene Kulturtechniken, aber gleichzeitig stehen sie auch für den Beginn einer bei heutigen Städtern umso angesagteren Achtsamkeitsbewegung, einer Rückbesinnung auf Nachhaltigkeit, Regionalität und Saisonalität.

Sicherlich ist Rischerts Blick mitunter von einer gewissen Romantisierung geprägt. Dabei ist ihm durchaus bewusst, dass eine sorgfältig eingesetzte Form der Industrialisierung und Professionalisierung auch eine Qualitätssteigerung zur Folge haben kann. In *OKTOBER IN ARBOIS* beispielsweise trinkt er für den Eigenbedarf gekelterten Wein und betont, dass solcher oftmals nicht schmeckt – hier ausnahmsweise schon und so werden Ernte wie manuelle Verarbeitung entsprechend schwelgend gezeigt und kommentiert. Als Rischert vor den großen Maschinen des Weinhandelshauses von Henri Maire steht wirkt er skeptisch, oder als jener ein groß inszeniertes Diner veranstaltet, an dem auch Weinhändler aus Übersee teilnehmen. Doch ist Maire für Rischert durchaus ein in der Tradition verwurzelter Unternehmer, der sehr guten Wein herstellt, aber betriebswirtschaftlich über die Region hinausdenkt: „Was nutzt der beste Wein, wenn ihn die Leute nicht kennen“, zitiert ihn Rischert. Dieses Problem hat der für den Eigenbedarf nach althergebrachten Techniken kelternde Winzer natürlich nicht, er handelt nicht mit seinem Wein, sondern trinkt ihn einfach und verdient seinen Lebensunterhalt damit, Kuhmilch an die örtliche Genossenschaft zu liefern.

Wo Rischerts Hauptsympathien liegen, ist völlig klar, doch vermeidet er hier, wie auch in vielen vergleichbaren Gegenüberstellungen eine Schwarz-Weiß Malerei oder ein schlichtes Gut-Böse-Schema. Für *DER TRÜFFELSUCHER* (1973) reist Rischert ins Piemont zu einem Bahnhofsrestaurant, das am Wochenende von Gourmets aus Turin und Mailand förmlich überrannt wird, die sich mit den Luxuspilzgerichten die Bäuche vollschlagen. Dies ist allerdings erneut nur eine Randbeobachtung, im Mittelpunkt stehen die Alltagsabläufe rund um das Restaurant. Ausgiebig folgt Rischert den Trüffelsuchern bei der mühsamen Jagd nach den wertvollen Knollen, die auf dem Domplatz der Stadt Alba aus der Jackentasche heraus gehandelt werden und die Alltagsgut, Luxuslebensmittel und ökonomische Lebensgrundlage zugleich sind. Erneut steht die Kamera in der Küche, filmt die Herstellung der Speisen, auch der alltäglichen, die unter der Woche von Einheimischen gegessen werden. Rischert zeigt das Schlachten von Kaninchen und er verweilt bei den alten Männern, die in der Bar des Bahnhofsrestaurant Karten spielen, während nebenan längst das Trüffelgelage läuft. Abermals stellt er „Kochen und Essen als integralen Bestandteil einer traditionellen Kultur und des Selbstverständnisses der Menschen in einer bestimmten Region dar [...]. Wie die Landschaft die Sprache, die Musik ist auch die Küche Ausdruck einer unverwechselbaren Eigenheit der Menschen.“<sup>10</sup>

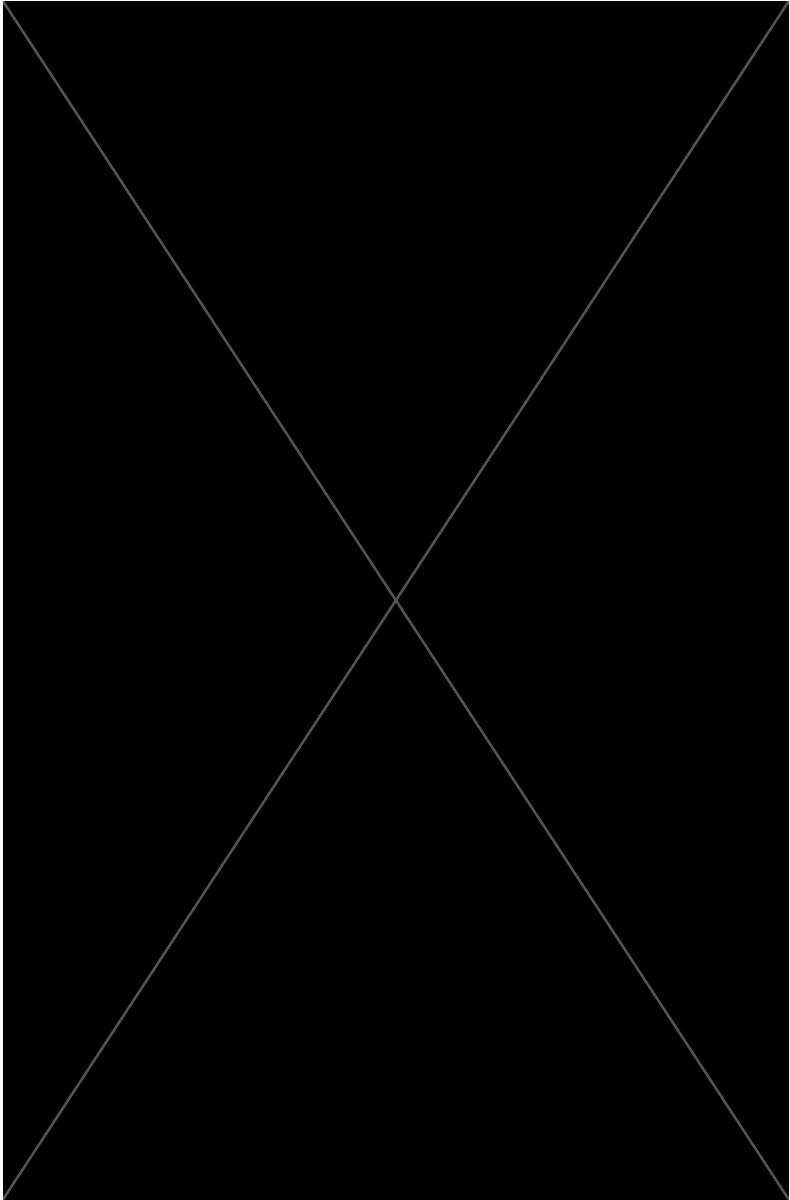
<sup>10</sup> Wolfgang Ruf: Kochen als kulturelle Handlung. *DER TRÜFFELSUCHER* – Ein Film von Christian Rischert. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.4.1974.

In PARADIESGARTEN (1978), bei Rischerts erstem Besuch in Venedig entstanden, trifft er den Maler Carlo Memo, der auf einem Boot lebt und nach einer alten Methode selbst gefangene Fische aus der Lagune brät. Unweit davon, auf der Insel Torcello, steht das Luxusrestaurant Cipriani, dessen Küche Rischert besichtigen darf, ebenso wie die Vorbereitungen und Einkäufe. Auch hier wird eine hochwertige, in der Region und ihren Produkten verwurzelte Küche dargeboten, die Rischert genauso schätzt wie den über dem Gaskocher gebratenen Fisch. Am Bootsanleger von Torcello stehen einige miteinander scherzende alte Männer, die den ankommenden Gästen aus den Booten helfen und dafür ein Trinkgeld bekommen. Vor der Öffnung des Restaurants sitzen sie auf der Terrasse und verzehren ihr mitgebrachtes Essen, das sie in der Küche aufwärmen dürfen. Die Preise des Cipriani können sie sich nicht leisten. Solche eher beiläufig eingefangene Momente machen den Humanismus und die Feinfühligkeit von Rischerts Filmen aus und sie erzählen ebenso viel über die Lebenslust der Menschen wie über gesellschaftliche und ökonomische Verhältnisse. „In gewisser Weise sind diese ironischen, menschenfreundlichen Dokumentationen Liebesfilme. Alle könnten sie – in der Art ihrer geistigen Haltung, in der Montage ihrer Interessen, in ihrer verhaltenen Leidenschaft – Jean Renoir gewidmet sein.“<sup>11</sup>

**Individualität und Serialität.** Parallel zu PARADIESGARTEN entsteht der lange Dokumentarfilm VENEDIG – DIE INSEL DER GLÜCKSELIGEN AM RANDE DES UNTERGANGS (1977). Noch zwei weitere Male wird Rischert zu seinem venezianischen Maler-Freund Carlo Memo zurückkehren, für INSELN HINTER DEM MEER (1985) und IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND (2009). Venedig ist ein konstanter Bezugspunkt in Rischerts Werk, ebenso wie die Normandie. Bei den Recherchen zu LA BOUFFE war ihm der Fischerort Port-en-bessin aufgefallen und er hatte dort Kontakte zu Fischern geknüpft. Deren harte Arbeit angesichts der immer massiveren Konkurrenz der Hochseeflotten und industrialisierten Fischereiwirtschaft steht schließlich im Mittelpunkt des *à la carte*-Beitrags FISCHFÄNGER (1975), der parallel zu Rischerts langem Dokumentarfilm DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC (1976) entstanden ist. Bereits bei den Recherchen zu LA BOUFFE hatte ihn Leblancs Vater beeindruckt, schließlich lernte er auch dessen Familie kennen. Vor allem mit dem sensiblen und intelligenten Sohn Marc konnte sich Rischert identifizieren und beschloss, einen Spielfilm mit Leblanc in der Hauptrolle zu drehen – der sich allerdings kurz vor Beginn der Dreharbeiten erschoss.<sup>12</sup> DER TOD DES FISCHERS MARC LEBLANC ist eine filmische Trauerbewältigung, nach und nach entblättert Rischert in Interviews mit Freunden und Angehörigen ein unerfülltes Leben zwischen unausgesprochenen Erwartungen und der immer härter werdenden Arbeit als Fischer, die auch in FISCHFÄNGER ausgiebig gezeigt wird. Das Kapitel Normandie schloss er mit dieser Arbeit ab.

<sup>11</sup> Wolfram Schütte: Neues aus dem Abseits. Anmerkungen zu den Hofer Filmtagen. In: Neue Zürcher Zeitung, 25.11.1982.

<sup>12</sup> Vgl. Rischert zitiert in Grob, Jochum: Das Besondere im Alltäglichen, S. 20f.



PARADIESGARTEN: Der Fischer und Maler Carlo Memo (1–2); alte Männer am Boots-  
anleger und auf der Terrasse des Ristorante Locanda Cipriani in Torcello (3–8)

Bereits in DER TRÜFFELSUCHER trinkt Rischert, wie später in OKTOBER IN ARBOIS, einen selbstgekelterten Wein, einen Dolcetto, ein herb-süffiges Getränk, das gut zur rustikalen Alltagsküche der Region passt. Fünfzehn Jahre später wird er für seine Reihe DIE WEINMACHER ins Piemont zurückkehren, zu Winzern wie Angelo Gaja, der seinen Barbaresco zu einem international konkurrenzfähigen Spitzenprodukt gemacht hat, dabei aber nicht weniger vor Ort verwurzelt ist.

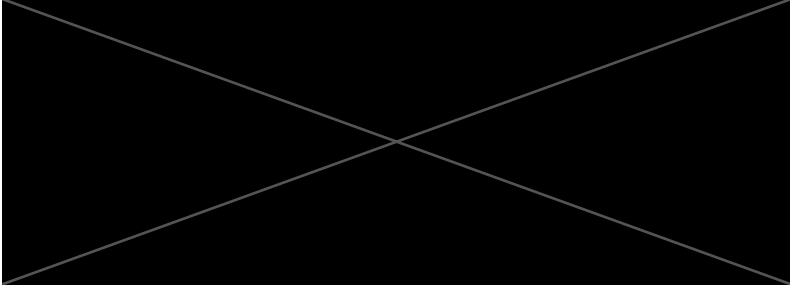
Die vermeintliche Ursprünglichkeit, die Rischert in den 1970er Jahren vorgefunden hat, ist vielerorts etwas Anderem gewichen. In den späten 1980er Jahren, als DIE WEINMACHER gedreht wurde, ist die europäische Weinwelt im Umbruch; die Industrialisierung der Kellertechnik schon weit fortgeschritten. Neben einigen Genossenschaften sind es nun eher alt eingesessene Adelsgeschlechter oder die Kinder der einstmals bäuerlich arbeitenden Winzer, die auf eine lokale Tradition verweisen, aber auch Quereinsteiger, die sich auf Althergebrachtes besinnen und den Qualitätsweinbau bestimmter Regionen überhaupt erst wieder in Schwung gebracht haben. Wie Maire oder Gaja haben sie oft eine globale Vermarktung im Blick, die bei aller Qualitätssteigerung eine Homogenisierung des Geschmacks bedeuten kann, mitunter aber auch ungeahnte Gaumenfreuden ermöglicht. Der sich als Genussmensch inszenierende Rischert, die Nase tief ins Probierglas gesteckt, gerät regelmäßig ins Schwärmen. Fünfzehn Teile umfasst die Serie DIE WEINMACHER; „die Weinmacher, das sind Handwerker, Manager, Bauern und Künstler, ausgeprägte Individualisten und multinationale Riesen, die in bedeutenden Weinregionen Frankreichs, Italiens, Spaniens, Österreichs und Deutschlands wirken und am Wandel der europäischen Weinszene maßgeblich beteiligt sind.“<sup>13</sup>

Da der Bayerische Rundfunk offenbar nur die Hälfte der Produktionskosten stellte, wurde die Finanzierung von DIE WEINMACHER durch Lizenzverkäufe und die Unterstützung von Winzerverbänden und Weinunternehmen ergänzt, wie einem kritischen Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* zu entnehmen ist. Regionen wie Rheingau oder Franken, deren Verbände nicht bereit waren einen sechsstelligen D-Mark-Betrag zu bezahlen, wurden offenbar nicht berücksichtigt, anders als zum Beispiel Baden und Mosel-Saar-Ruwer.<sup>14</sup>

Rischert versucht das ganze Spektrum der Weinherstellung abzubilden, die Beiträge wirken dadurch oftmals journalistischer, weniger reflektiert oder kontemporaliv als die frühen *à la carte*-Folgen; sie sind auch immer nach dem selben Muster aufgebaut. Zudem wird nun auf Video gedreht und nicht mehr auf 16mm-Film, was

<sup>13</sup> Programminformation Bayerischer Rundfunk Nr. 236, Januar–Juni 1990. Zur Ausstrahlung und damit pünktlich zum Weihnachtsgeschäft 1989 erscheint mit Christian Rischert: *Die Weinmacher*. Steinhagen 1989, ein Coffee Table Book im Handel.

<sup>14</sup> bi: „Weinmacher“ betont seine Unabhängigkeit. Produzent Christian Rischert bestreitet private Zuschüsse aber nicht. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.8.1990. Erwähnt wird dort auch, dass der BR eine 16. Folge über das bayerischer Weinbaugebiet Franken nachgedreht haben soll. Dadurch erklärt sich, warum hier und da von einer 16teiligen Reihe zu lesen ist, während in der bei Vestron Video veröffentlichten VHS-Box (1990) nur 15 Teile enthalten sind, was auch der Nennung in Programminformationen etc. entspricht.



Ein wiederkehrendes Motiv, die Nase tief ins Glas gesteckt: Christian Rischert in Baden und in der Wachau in DIE WEINMACHER

zu einer Verringerung der ästhetischen Qualität führt. Die Länge jeder Folge beträgt knapp unter 30 Minuten, während die *à la carte*-Beiträge meist bei annähernd 45 Minuten liegen, BRIEF AUS DER EMILIA (1982) dauert sogar fast eine Stunde. Mehrfach erwähnt Rischert in DIE WEINMACHER, was er noch gerne vorgestellt hätte, wofür ihm aber die Zeit fehle. Nichtsdestotrotz stehen weiter die Menschen und ihre jeweilige Region im Mittelpunkt. Beim Wein hat das Terroir, also die Besonderheiten, die ihm von Boden und Mikroklima mitgegeben werden, eine noch größere Bedeutung als bei anderen Lebensmitteln: „Die Landschaften, in denen Wein erzeugt wird, sind immer Kulturlandschaften mit besonderer Tradition. Auch die Menschen, die mit der Herstellung von Wein beschäftigt sind, haben eine lange Geschichte: Sie haben Ausdauer, Geduld, Erfahrung und großes Können, all das was erforderlich ist, um einen guten Wein zu machen.“<sup>15</sup>

Filmisch setzt Rischert in DIE WEINMACHER auf eine im Laufe der *à la carte*-Beiträge erprobte Narration. Er inszeniert sich als Reisender, der von einem Winzer zum anderen fährt, von einer Region in die nächste. Zwischendurch sieht man seinen Volvo Kombi (mit genügend Ladekapazität für einige Weinkisten)<sup>16</sup> auf den Straßen Italiens, Frankreichs, Österreichs oder Deutschlands. Verkehrsschilder weisen den Weg in den nächsten bekannten Weinort – und auch das gute Essen darf zum hochwertigen Wein natürlich nicht fehlen.

Erprobt hatte er diese Struktur bereits in DIE FEINSCHMECKER, weiter ausgebaut in BRIEF AUS DER EMILIA. Dort fährt Rischert zwar einen Mercedes Kombi, doch ist er auch hier schon unterwegs durch die Po-Ebene um Busseto, der Stadt in der Giuseppe Verdi gelebt hat, denn auch die Musik hat es Rischert angetan. Er landet schließlich auf dem Land in der Trattoria Cantarelli, deren Stammgast laut

<sup>15</sup> Programminformation Bayerischer Rundfunk Nr. 234, Juli–Dezember 1989.

<sup>16</sup> Angeblich soll sich Rischert auch das „mehrmalige ausführliche Vorführen von zwei Kombiwagen der Marke Volvo honorieren lassen“ haben. Vgl. bi: „Weinmacher“ betont seine Unabhängigkeit.

Kommentar der Regisseur Bernardo Bertolucci ist.<sup>17</sup> Erneut darf er in der Küche bei der Zubereitung zuschauen, denn er ist der erste Gast des Tages. Ausgiebig beobachtet die Kamera ihn beim Essen. Bereits während des Vorspanns und immer wieder im Laufe des Films sitzt Rischert am Tisch eines Cafés oder Restaurant und schreibt in sein Tagebuch – neben den Autofahrten eine weitere den Film strukturierende Form der Selbstinszenierung. Dieses Einbringen der eigenen Person setzt sich fort: Der Weinglas-schwenkende Rischert ist ein Standardmotiv in *DIE WEINMACHER*, aber auch in *WIENER LUST* zu sehen. Die Reise zweimal längs durch Italien, vom Piemont nach Sizilien und über Neapel zurück nach Mantua, strukturiert *ITALIEN – LAND DER VERHEISSUNG*, in dessen sieben Folgen Spaziergänge durch schöne Städte, das Zücken der Spiegelreflexkamera oder das Betrachten von Kunstschätzen gleichermaßen zum Repertoire gehören wie in *WIENER LUST* oder den Venedig-Filmen. In Rischerts letztem langen Dokumentarfilm *IL DIAVOLO. MEIN VENEZIANISCHER FREUND* kommt endlich auch Carlo Memo in den Genuss eines Essens bei Cipriani, Rischert lädt ihn ein, wir schauen ein weiteres Mal beim Genießen zu.

### ***à la carte* (Auswahl)**

#### **LA BOUFFE – VON DER LUST AM ESSEN**

Bundesrepublik Deutschland 1972 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Andreas Lembcke, Bernd Staudenmaier / Ton: Dietrich Schröder, Volker Josewski / Schnitt: Gudrun Keyser / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 30.9.1973, Bayerisches Fernsehen / Kinoerstaufführung: 29.10.1982, Internationale Hofer Filmtage  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 45 Minuten

#### **DER TRÜFFELSUCHER**

Bundesrepublik Deutschland 1973 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Kurt Lorenz, Frank Winterfeldt / Ton: Sebastian Salm / Schnitt: Clara Fabry / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 7.4.1974, Bayerisches Fernsehen / Kinoerstaufführung: 28.10.1982, Internationale Hofer Filmtage  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Blu-ray, 43 Minuten

#### **PARADIESGARTEN**

Bundesrepublik Deutschland 1978 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Michael Ballhaus / Schnitt: Clara Fabry / Ton: Frank Jahn, Clemens Tütsch / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich

<sup>17</sup> Bereits 1957 hatte Mario Soldati für seine vom italienischen Fernsehen produzierte Ess- und Reisedokumentationsreihe *Viaggio nella valle del Po* in der Trattoria Cantarelli Station gemacht; das Fernsehformat könnte als eine Art Blaupause für *à la carte* gedient haben.

von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 19.2.1978, ARD / Kinoerstaufführung: 30.10.1982, Internationale Hofer Filmtage

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 43 Minuten

#### **DIE FEINSCHMECKER**

Bundesrepublik Deutschland 1979 / Regie, Buch: Christian Rischert, Philippe Pilliod / Kamera: Robert Hofer / Schnitt: Annette Dorn / Musik: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 1 D-Dur, Symphonie Nr. 9 D-Dur / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 20.4.1980, ARD / Kinoerstaufführung: 29.10.1982, Internationale Hofer Filmtage  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 43 Minuten

#### **OKTOBER IN ARBOIS**

Bundesrepublik Deutschland 1981 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Konrad Kotowski, Stephan Motzek / Schnitt: Margret Sager / Ton: Yves Zlotnicka / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 17.10.1982, ARD / Kinoerstaufführung: 30.10.1982, Internationale Hofer Filmtage

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 43 Minuten

#### **BRIEF AUS DER EMILIA**

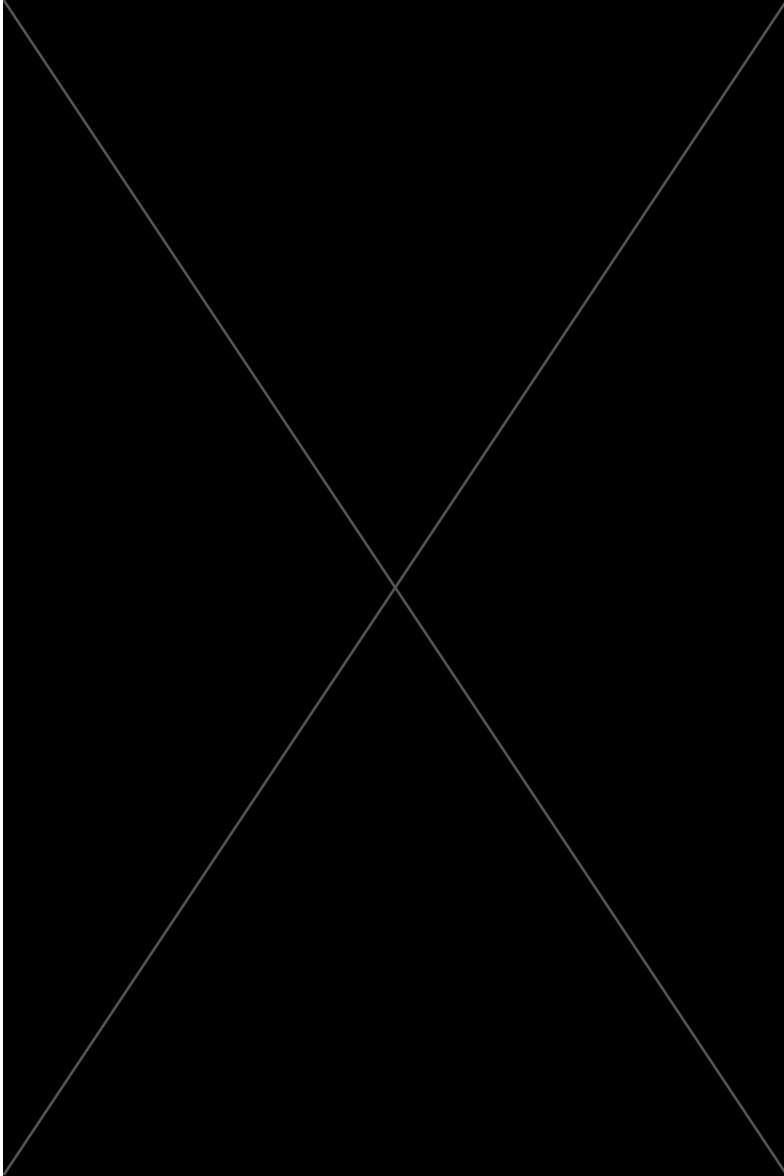
Bundesrepublik Deutschland 1982 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Alfred Tichawski, Heiner Stadler / Schnitt: Margret Sager / Ton: Peter Hummel, Clemens Tütsch / Musik: Giuseppe Verdi / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 12.12.1982, ARD

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 59 Minuten

#### **DIE WEINMACHER**

Bundesrepublik Deutschland 1987–89 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: W.P. Hassenstein, Jürgen Martin, Christian Gripenberg, Norbert Platzer / Schnitt: Margret Sager, Beate Schlegel / Ton: Heinz Speckmeyer, Heimo Sahlinger, Rainer Carben / Musik: Thomas Eichenbrenner nach Motiven von Gustav Mahler / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; tele München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / 15 Folgen: „Kostprobe“; „Von Südtirol nach Franciacorte“; „Friaul“; „Vom Friaul in die Toskana“; „Von der Toskana ins Piemont“; „Piemont“; „Burgund Côte d'or“; „Bordeaux I“; „Bordeaux II“; „Wachau“; „Baden“; „Mosel – Saar – Ruwer“; „Penedés“; „Jerez“; „Rioja“ / Fernsehausstrahlung: ab 30.10.1989, ARD / Kinoerstaufführung: 25.-29.10.1989, Internationale Hofer Filmtage

Kopien: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodateien, insgesamt 431 Minuten



WIENER LUST: Rischert beim Heurigen, im Café Hawelka, in der Küche des Gourmetlokals Steirereck und einer Obdachlosenküche der Caritas (1–6); K. u. K. HOFZUCKERBÄCKER DEMEL: Apfelstrudelherstellung und Udo Proksch (7–8)

**Michael Omasta**

## **Lust und Frust**

### **Christian Rischerts Wienfilme**

„Ich muss über diese Stadt ein vernichtendes  
Urteil abgeben: Wien bleibt Wien.“  
(Alfred Polgar)

Der Blick vom Kahlenberg über die Weingärten hinunter auf die Stadt fehlt in kaum einem Film über Wien. Auch in *WIENER LUST* (1994) findet er sich, ziemlich am Anfang, als wollte der Filmemacher sich der ungeliebten Pflicht möglichst bald entledigen. Christian Rischert und der Wein, das ist fraglos ein Kapitel für sich: Nur lassen die „reschen Weißen“, die man in den hiesigen Buschenschanken kredenzt, den weitgereisten Connoisseur aus Süddeutschland bestenfalls erschauern.

Zwischen den beiden Wienfilmen, die Rischert gedreht hat, liegen knapp zwei Jahrzehnte. Mit dem ersten, für die Reihe *à la carte* entstanden, begibt er sich auf kulinarisches Terrain, wenigstens am Rande. K. U. K. *HOFZUCKERBÄCKER DEMEL* (1976) führt in die „heute vielleicht [...] beste Konditorei der Welt“, in der Konfekt und sämtliche Mehlspeisen wie auch die meisten Zutaten händisch zubereitet werden. Die hauseigene Schokolade beispielsweise wird im Keller hergestellt.

Perfekt passt dazu, wie Udo Proksch, der Eigentümer der altehrwürdigen Zuckerbäckerei, vorgestellt wird: Indem die Kamera ihm durch ein Labyrinth unterirdischer Röhren und Gänge nachkrazelt, ihm auf dem geheimen Fluchtweg aus seinem Schloss folgt. Proksch war damals eine wahre Berühmtheit: ein erfolgreicher Selfmademan und berüchtigter Frauenversther, der sich für seine halbseidenen Geschäfte eine Reihe von hochrangigen Funktionären speziell der Sozialdemokratischen Partei Österreichs zudiensten machte. Diesem gewieften Netzwerker *avant la lettre* gilt dann auch das Hauptinteresse des Films.

Umso erstaunlicher ist, dass Prokschs lukrativste Geschäftsidee, der 1973 im Stockwerk über der Zuckerbäckerei eingerichtete „Club 45“, kein einziges Mal darin beim Namen genannt wird. Zwar werden aufwändige Buffets erwähnt, nicht jedoch die illustren Gäste aus Politik und Industrie, die sich in diesem Herrenklub zusammenrotteten. Konnte man dessen Existenz selbst beim deutschen Fernsehpublikum als bekannt voraussetzen? Oder hatte man gar Einfluss genommen, jede kritische Erwähnung bitteschön zu unterlassen? Bruno Aigner, linker Querdenker und langjähriger Sekretär des späteren österreichischen Bundespräsidenten Heinz Fischer, soll den Klub einmal öffentlich als Eiterbeule tituliert haben: Zufall oder nicht, Karriere in der Partei machte er nie.

Mit wenigen kurzen Szenen gelingt es Rischert dennoch, ein vielschichtiges Porträt des Entrepreneurs zu zeichnen. Udo Proksch, gebürtig aus Rostock und kleinen Verhältnissen entstammend, erzählt dem Filmemacher nicht nur von seinen Frauen, sondern lässt ihn auch an seinen Gedanken über die Sozialisten und die Macht teilhaben: „Sie versuchen, das Gute zu genießen“. Schon fast prophetisch mutet eine Szene an, in der Prosch in seinem abgedunkelten Arbeitszimmer darüber monologisiert, dass er „am liebsten unter der Erde leben“ täte, „in einem Flakturm, hinter dicken Mauern, oder vielleicht würde ich auch ganz gern in einem Gefängnis leben – aber nur kurz.“

1977 kam es im Indischen Ozean zu einem Schiffsunglück, das noch Jahre später auch die Republik Österreich erschüttern sollte. Das von Proksch gecharterte Frachtschiff Lucona ging nach einer Explosion mitsamt seiner Ladung – offiziell eine Anlage zur Aufbereitung von Uranerz, tatsächlich Schrott – und Besatzung unter. 1992 wurde Proksch wegen des versuchten Versicherungsbetrugs und sechsfachen Mordes zu lebenslanger Haft verurteilt; er starb dort 2001. Insgesamt 16 Spitzenpolitiker traten im Zuge der Aufarbeitung des Falls Lucona zurück, darunter der amtierende Innenminister und der Präsident des Nationalrats – beide vormals Mitglieder des Klubs.

Ungleich dichter, literarisch ambitionierter ist WIENER LUST (1994), ein Feuilletonfilm von hohem anekdotischen wie kulturgeschichtlichen Gehalt. Rischert macht weder aus seiner Faszination von Wien einen Hehl noch aus seiner Abscheu vor dieser „Versuchsstation des Weltuntergangs“ (Karl Kraus). Er filmt alte Wiener beim Heurigen, dann die Denkmäler berühmter Wiener und schließlich die Ruhestätten toter Wiener, die oft ihre halbe Biografie als Grabinschrift haben. Gleich zu Beginn gibt es einen fantastischen Schwenk, von den Arbeitern in einem Weinberg auf den unmittelbar benachbarten Friedhof.

Lebenslust und Todessehnen, von beidem ist Wien gleichermaßen durchdrungen. Der Film versucht dieses Klischee auszuloten, oft genug allerdings findet er es lediglich bestätigt. Beispielsweise im Gespräch mit einem befreundeten Winzer aus dem Bezirk Ottakring, der dem Filmemacher bei einer Weinverkostung erklärt, dass der Wiener eine „Freud“ an der Melancholie“ hat: „Er liebt es, wenn er raunzen kann.“ Oder bei einer Führung durch den Stephansdom, genauer gesagt: die Katakomben darunter, in denen bis heute die Gebeine tausender Pesttoter aus dem 17. und 18. Jahrhundert liegen. „Das goldene Wiener Herz liebt keine Veränderungen und Aufregungen“, spitzt Rischerts witziger Off-Kommentar noch weiter zu: „Es will seine Ruhe haben und hochkarätig im Walzertakt schlagen. So lange, bis es vom Wiener Wein ersäuft, von der Wiener Küche erdrückt oder von den Wiener Klischees erschlagen wird. Dann wiederum findet es seine Ruhe auf einem der Wiener Friedhöfe oder, in Ausnahmefällen, in der Augustiner Gruft.“

Der imposante Karl-Marx-Hof, größter aller Wiener Gemeindebauten, fehlt in diesem Film ebenso wenig wie der kleinste Weingarten der Stadt, der sich am stark frequentierten Schwarzenbergplatz befindet. Einen scharfen Kontrast bildet die kurze Gegenüberstellung des Gourmetlokals Steirereck und einer Obdachlosenküche

der Caritas. Die stärksten Momente jedoch gelingen Rischert in der Begegnung mit „typischen“ Wiener Originalen, die den Regisseur als einen Meister der subtilen Porträtkunst ausweisen. Da wäre Frau Marias plüschige Café-Bar in Nähe des Naschmarkts, ehemals ein Rotlichtlokal, jetzt ein Konzertcafé, in dem die Besitzerin höchstselbst das schier endlose „Trinklied der Lady Macbeth“ zum Besten gibt. Dann wären da Herr und Frau Hawelka, Inhaber des legendären Künstlercafés gleichen Namens, die über dem Versuch, ihr Leben zu resümieren, in Streit geraten und vor laufender Kamera einen Ehekrach austragen. Und schließlich wäre da noch Herr Fuchs, der über 80 ist, am Friedhof der Namenlosen lebt und dort nach dem Rechten schaut. Über seine Kundschaft – angeschwemmte Wasserleichen, anonyme Selbstmörder – weiß er naturgemäß allerhand Makabres zu berichten. Abends, erzählt er auf der Veranda seiner Hütte, gönne er sich dann ein „Eierbier“: eiskaltes Bier, ein Esslöffel Zucker und ein rohes Ei, sprudelnd verquirlt, das halte ihn fit.

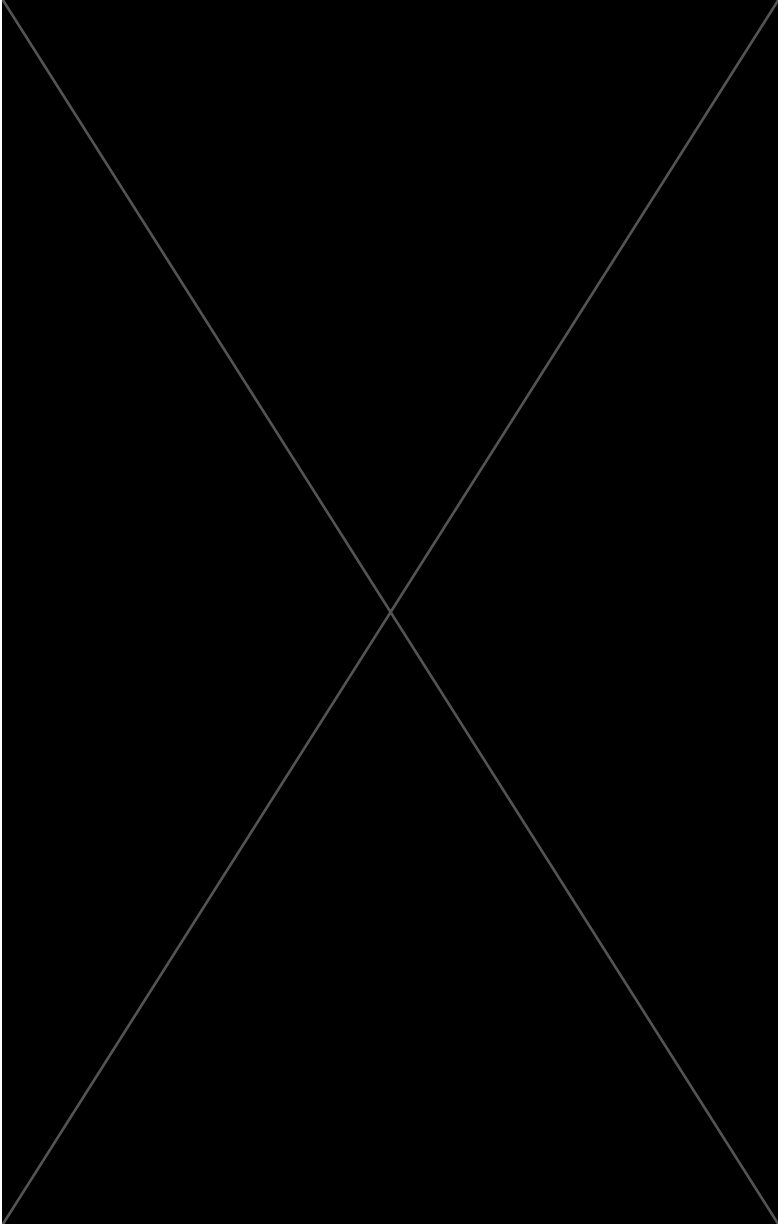
Muss man sich da noch wundern, dass Wien, aber mehr noch die Wienerinnen und Wiener, dem Filmemacher nicht wirklich geheuer sind? „Für das Leben vor dem Tod braucht das Wiener Gemüt die Gemütlichkeit“, zieht Rischert im Kommentar sarkastisch Bilanz: „Einen Blick in den Abgrund kann es nur aus einer gemütlichen, sicheren Position riskieren. Der Schauer, der sich dabei einstellt, soll die Lust an der Gemütlichkeit noch einmal genüsslich steigern, und der Kitsch, der zum Wesen der Gemütlichkeit gehört wie der Kren zum Tafelspitz, muss die schaurige Wirklichkeit so verkleinern, dass sie für jedes Gemüt genießbar wird und sich in einen Traum verwandeln lässt. Die Wiener verstehen es, dieses weitverbreitete Phänomen für sich in Anspruch zu nehmen – so wie es ihnen ja auch gelungen ist, aus Beethoven einen Österreicher und aus Hitler einen Deutschen zu machen.“

#### K. u. K. HOFZUCKERBÄCKER DEMEL

Bundesrepublik Deutschland 1976 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Sepp Riff / Ton: Vincenz Lenski, Clemens Tütsch / Schnitt: Clara Fabry / Mitarbeit: Franz Riss, Herbert Mayer, Oskar Toth, August Haas, Kirsty Malcolm / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München; Multimedia Gesellschaft für audiovisuelle Information mbH, Hamburg / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Fernsehausstrahlung: 5.II.1977, ARD / Kinoerstaufführung: 30.I0.1982, Internationale Hofer Filmtage  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 43 Minuten

#### WIENER LUST

Deutschland 1994 / Regie, Buch: Christian Rischert / Kamera: Robert Neumüller, Manfred Radler / Ton: Bernhard Bamberger, Anton Vetter, Nani Dursun / Schnitt: Karin Fischer, Martina Barth / Musik: Thomas Eichenbrenner / Musikeinspielung: Münchner Rundfunkorchester / Dirigent: Pierre-Dominique Ponnelle / Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, München; Bayerischer Rundfunk, München / Redaktion: Dietrich von Watzdorf / Format: 16mm, Farbe / Uraufführung: 26.-30.I0.1994, Internationale Hofer Filmtage / Erstausstrahlung: 16.II.1994, ARD  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, SD-Videodatei, 90 Minuten



*Sport im Bild*, Nr. 3/4, 24.1.1919, Erna Morena auf der Titelseite (Foto: Karl Schenker)

**Jeanpaul Goergen**

## **Nur ein kurzer Flirt**

### **Filmrelevante Beiträge in der Illustrierten *Sport im Bild* von 1914 bis 1934**

Die seit 1895 im deutsch-nationalen Scherl-Verlag erscheinende großformatige Zeitschrift *Sport im Bild* verstand sich als „illustrierte Wochenschrift für Sport, Gesellschaft, Theater“. Sie berichtete vor allem über Rennsport und Pferdezucht, später gewannen auch andere Disziplinen an Bedeutung; insgesamt informierte sie über mehr als 100 Sportarten. Hinzu kamen Nachrichten aus dem Adel und der gehobenen Gesellschaft, Theaterkritiken und Literaturhinweise – eine für Sportzeitschriften durchaus typische Themenerweiterung. Herausragende Merkmale von *Sport im Bild* waren die großzügige und luxuriöse Aufmachung sowie die zahlreichen, qualitativ hochwertigen Fotografien der „besten Illustrationsfotografen“.<sup>1</sup> Verantwortlicher Redakteur war bis 1927 der ehemalige Leichtathlet und Sportjournalist Kurt Doerry. *Sport im Bild* erschien wöchentlich in Berlin und Wien; ab 1924 halbmonatlich. Die Auflagenhöhe in den 1920er Jahren ist nicht bekannt.<sup>2</sup>

Nach eigenen Angaben verfügte *Sport im Bild* über einen auserlesenen Abonnementkreis; Inserate würden die „feineren Bedürfnisse der Gesellschaft“<sup>3</sup> und des „vornehmen Publikums“<sup>4</sup> ansprechen. Grundstücksanzeigen über den Verkauf von „Villen, Schlössern, Gütern und sonstigem Luxusbesitz“<sup>5</sup> fänden die Beachtung kaufkräftiger Kreise. Die Illustrierte adressierte sowohl den Adel als auch eine finanzkräftige, bürgerlich-städtische Oberschicht.<sup>6</sup> In den 1920er Jahren rückte die Sportberichterstattung aber immer stärker in den Hintergrund und das Blatt richtete sich als Lifestyle- und Modemagazin mit

<sup>1</sup> *Sport im Bild*, Nr. 14, 4.4.1919, S. 228.

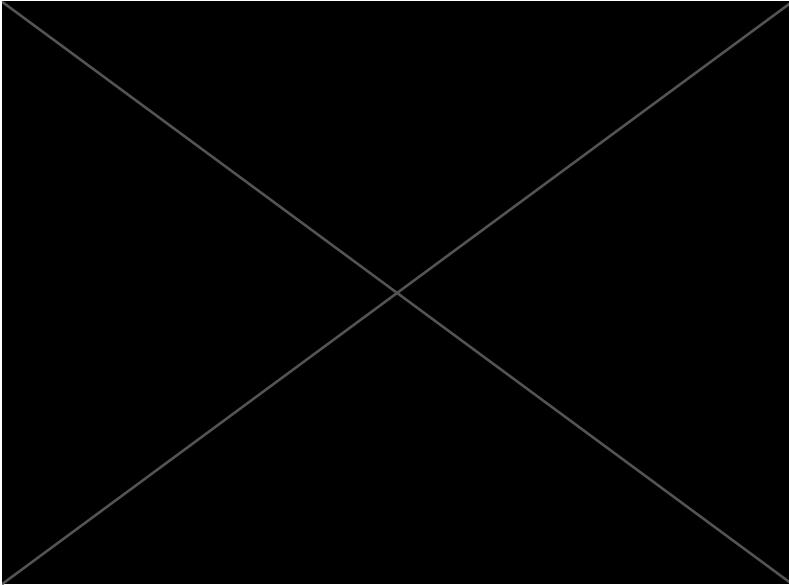
<sup>2</sup> Vgl. Gesa Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren*. Dortmund 2000, S. 287. 1912 belief sich die Auflage auf 125.000 Exemplare. Vgl. Christine Walther: *Siegertypen. Zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900*. Würzburg 2007, S. 34.

<sup>3</sup> *Sport im Bild*, Nr. 6, 6.2.1914, S. 187 (Anzeige).

<sup>4</sup> *Sport im Bild*, Nr. 25, 23.6.1916, S. 343 (Anzeige).

<sup>5</sup> *Sport im Bild*, Nr. 26, 27.6.1919, US 2.

<sup>6</sup> Vgl. Walther: *Siegertypen*, S. 34ff.



*Sport im Bild*, Nr. 39, 30.9.1921, S. 1560

literarischem Anspruch neu aus, womit sich auch der Adressatenkreis verändert haben dürfte.<sup>7</sup>

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, wann und wie sich *Sport im Bild* dem Film öffnet und ob sich daraus möglicherweise Hinweise auf die Stellung höherer Gesellschaftsschichten zum neuen und populären Massenmedium gewinnen lassen. Es geht somit darum, wie sich die Zeitschrift insgesamt zu Film und Kino verhält. Die Summe aller publizistischen Formate zum Thema Film wie populärwissenschaftliche Beiträge, Kritiken, Porträts, Inserate, Fotos, Karikaturen und Zeichnungen kann als Epitext (nach Genette) gelesen werden. Im Gegensatz zu Paratexten sind diese Texte nicht fest bzw. räumlich mit einem konkreten Film verbunden, sondern finden sich anderweitig.<sup>8</sup> Im Folgenden wird aber nicht ein einzelnes Filmwerk betrachtet, sondern der Kino- und Filmbereich als Gesamtkomplex, wie er in *Sport im Bild* präsentiert wird. Untersucht wird auch, ob die Zeitschrift die Nähe zwischen Sport und Film thematisiert und ob sie das

<sup>7</sup> Vgl. Johannes Christoph Moderegger: *Modedefotografie in Deutschland 1929–1955*. Norderstedt 2000, S. 88ff. Ihm zufolge habe *Sport im Bild* auch „die etwas weniger wohlhabende Bevölkerungsschichten“ adressiert. Dem steht aber seine Aussage gegenüber, das Blatt habe aufstiegsorientierte Milieus angesprochen.

<sup>8</sup> Vgl. Georg Stanitzek: Texte, Paratexte, in *Medien: Einleitung*. In: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. 3–19.

Heimkino, in den frühen 1920er Jahren noch ein kostspieliges Hobby, anspricht. Nicht zuletzt besteht die Erwartung, bisher von der Forschung nicht berücksichtigte Aufsätze und die eine oder andere filmhistorische Kuriosität wie etwa das „Tanz-Kinema“ am Berliner Alexanderplatz, das 1921 bei erleuchtetem Saal kinematographische Tänze vorführte, zu entdecken.<sup>9</sup>

**Erste Texte über Film...** Im Januar 1914 druckt *Sport im Bild* erstmals einen kurzen Text zum Thema Film: In London hatte man nach einem Boxkampf Film-aufnahmen hinzugezogen, um den Vorwurf eines unfairen Schlages zu entkräften.<sup>10</sup> Anfang 1917 findet sich eine interessante Notiz über „Filmtänze“, die Irene Marehn zu Musik von Schubert und Chopin im Palast-Theater am Zoo aufführte, waren sie doch mit „kinematographischen Aufnahmen verbunden, die zum Teil am Scharmützel-See, zum Teil im Wald und im Wasser“ entstanden.<sup>11</sup>

Im letzten Kriegsjahr 1918 verdrängen leichtere Beiträge die ernsten Themen; die Aufmachung von *Sport im Bild* wird lockerer, wozu auch die eleganten Zeichnungen von Arthur Regelsky beitragen. Ein erster längerer, noch ungezeichneter Text von Anfang Februar 1918 spricht von „Filmkunst“, wertet diese aber gleich wieder ab, denn Filmkunst und Schauspielkunst seien zwei „wesentlich verschiedene Dinge“. Die Kinobesucher seien „genügsamer, anspruchsloser als die Habitués unserer Theater“. Dem Kino fehle zudem das gesprochene Wort, „starke Unwahrscheinlichkeiten und grobe Regiefehler“ minderten den Gesamteindruck. Nicht zuletzt beklagt der Autor das Fehlen einer „ernsthaften Kritik“, durch die der Film „erst zu einer wahren, anerkannten Kunst im vollen Sinne des Wortes werden könnte.“<sup>12</sup> 1919 öffnet sich *Sport im Bild* dann definitiv dem Film; man plaudere jetzt über alles, „was den modernen Sportmann interessiert: Mode, Lichtbildkunst, Kinostars, elegantes Leben, Reisen zu Wasser, zu Lande und in der Luft etc.“<sup>13</sup>.

**... und erste Filmfotos.** Das erste Foto einer Filmschauspielerin findet sich erst Ende Dezember 1916. Nach dem frühen Tod von Dorrit Weixler erinnert das Blatt mit einem Porträt, das sie mit ihren Lieblingspuppen zeigt, an die Schauspielerin.<sup>14</sup> Am 24. Januar 1919 setzt das Blatt erstmalig mit Erna Morena eine Filmschauspielerin auf einen Innentitel. Es dauert bis Mitte 1921, ehe mit Olaf

<sup>9</sup> Durchgesehen wurden die teilweise lückenhaften Ausgaben beim Webportal ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek (URL: <http://anno.onb.ac.at/>) sowie ergänzend der Bestand der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

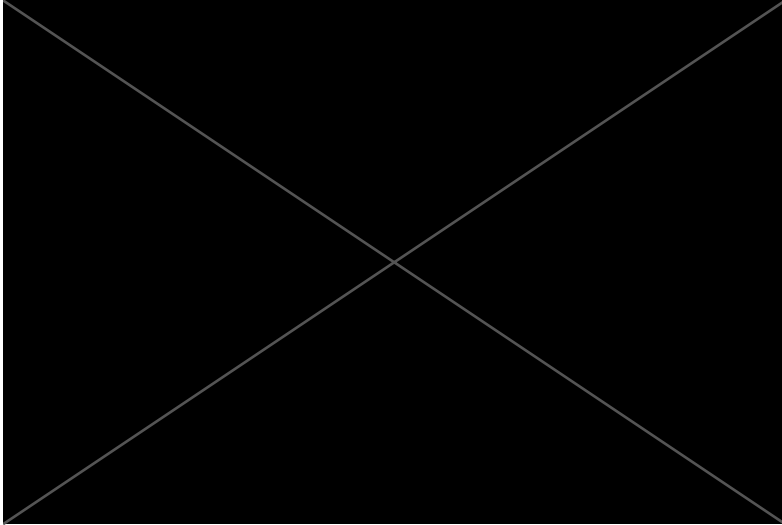
<sup>10</sup> o.V.: Der Film als Beweismittel. In: *Sport im Bild*, Nr. 1, 2.1.1914, S. 25.

<sup>11</sup> o.V.: Die Tänzerin Irene Marehn. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 19.1.1917, S. 34.

<sup>12</sup> o.V.: Filmsterne. In: *Sport im Bild*, Nr. 5, 1.2.1918, S. 60.

<sup>13</sup> *Sport im Bild*, Nr. 14, 4.4.1919, S. 228/1 (Beilage).

<sup>14</sup> *Sport im Bild*, Nr. 51, 22.12.1916, S. 695.



*Sport im Bild*, Nr. 47. 21.11.1919, S. 943 (Foto: Atlantic-Photo-Co.)

Storm und Reinhard Schünzel auch Schauspieler auf einem Innentitel erscheinen.<sup>15</sup>

Die Filmfotos in *Sport im Bild* zeigen vor allem Szenenbilder und Starporträts, ferner Aufnahmen aus der Filmproduktion, vermutlich überwiegend kostenfreie PR-Bilder. Bei den Porträtaufnahmen und den Homestorys aus dem häuslichen und privaten Umfeld dominieren die Filmschauspielerinnen. Die erste Aufnahme dieser Art von August 1917 zeigt Rita Clermont bei einem Morgenritt.<sup>16</sup> Homestorys inszenieren die Stars zu Hause, wie Lotte Neumann bei der Toilette<sup>17</sup> oder Sybil Morel und Fern Andra beim Kochen.<sup>18</sup> Sie zeigen sie beim Sport<sup>19</sup> oder zusammen mit ihren Lieblingshunden.<sup>20</sup>

**Das rollende Band.** Am 31. Oktober 1919 erscheint in *Sport im Bild* die erste Ausgabe einer ständige Filmschau „Das rollende Band“. Verantwortlich zeichnete

<sup>15</sup> o.V.: Olaf Storm, ein talentierter junger Filmdarsteller. In: *Sport im Bild*, Nr. 20, 20.5.1921, S. 691.

<sup>16</sup> *Sport im Bild*, Nr. 34, 24.8.1917, S. 481.

<sup>17</sup> Aros [Alfred Rosenthal]: Das Heim unserer Filmsterne. In: *Sport im Bild*, Nr. 47, 26.11.1920, S. 1324f.

<sup>18</sup> o.V.: Berliner Filmschauspielerinnen als praktische Hausfrauen. In: *Sport im Bild*, Nr. 47, 21.11.1919, S. 943.

<sup>19</sup> o.V.: Film im Schnee. Winteraufnahmen von bekannten Filmkünstlern. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 21.1.1921, S. 95.

<sup>20</sup> o.V.: Die Diva und ihr Hund. In: *Sport im Bild*, Nr. 40, 8.10.1920, S. 1084.

Peter Ejk [Erich Josky], der selbst auch zur Feder griff.<sup>21</sup> Die Rubrik umfasste zwei bis drei Seiten und war großzügig mit Fotos illustriert. Neben Kurzmeldungen über anstehende Projekte enthielt sie jeweils einen längeren Aufsatz. Hier erfahren wir von Pola Negri, dass sie bei ihren ersten, in Warschau gedrehten Filmen nicht nur Regie geführt hat, sondern auch die Ausstattung und den Schnitt verantwortete.<sup>22</sup> Ernst Lubitsch plaudert über die Leiden und Nöte des Regisseurs bei Massenszenen.<sup>23</sup> Bei der Wahl ihrer Filmgarderobe verweist Mia May auf Asta Nielsen, „die sich nie ‚schön‘ aber immer ‚echt‘ zu kleiden liebt.“<sup>24</sup> Der chinesische Schauspieler Henry Sze (DIE HERRIN DER WELT) berichtet, dass sich seine Landsleute noch wenig für Film interessieren.<sup>25</sup> Lupu Pick wünscht sich Schauspieler als Regisseure, um vor der Kamera Höchstleistungen bringen zu können<sup>26</sup> und Carl Boese klagt über Kürzungen und Verstümmelungen seiner Filme durch Produzenten und Kinobesitzer.<sup>27</sup> Es bleibt zu prüfen, ob es sich bei diesen Beiträgen von Filmschaffenden tatsächlich auch um Originalbeiträge handelt.

Am 23. Januar 1920 erscheint eine erste Film-Sondernummer, in der u. a. Ernst Lubitsch über Bühnen- und Filmregie, Joe May über Schauspielereführung, Wilhelm Roellinghoff über die Arbeit des Filmdramaturgen und Kurt Richter über Filmarchitektur schreiben. Hier finden wir auch zum ersten Mal eine namentlich vorgestellte Filmschauspielerin als Propagandistin der neuesten Mode: Irmgard Bern zeigt sich in einem gegürtelten Straßenkleid sowie in einer Abendtoilette aus Flitterstoff und Tüll.<sup>28</sup>

Ab 1920 fährt *Sport im Bild* die ausführliche Sportberichterstattung immer stärker zurück; der Auto- und Motorsport verdrängt den Pferdesport. Es gibt mehr Nachrichten aus der „Gesellschaft“, die Modeberichterstattung wird deutlich ausgebaut und ein Fortsetzungsroman aufgenommen. Es bleiben die zahlreichen Fotos, ergänzt durch Zeichnungen vor allem aus der Welt der Mode. Insgesamt stellt sich *Sport im Bild* von einer eher männlichen Zielgruppe auf ein Familienblatt um. Im Juli 1920 wird „Das rollende Band“ eingestellt; bis Ende 1923 erscheinen aber weiterhin zahlreiche Fotos und Texte zum Film. Mit Heft 40 vom 8. Oktober 1920, gleichzeitig das zweite Sonderheft zum Film, drückt sich die inhaltliche Umorientierung des Blatts auch in dem neuen Untertitel „Das Blatt der guten Gesellschaft“ aus. In dieser Filmnummer schreiben u. a. Harry Piel über das sportliche Element

<sup>21</sup> Peter Ejk verfasste auch Filmkritiken für *Der Tag* und das *8-Uhr-Abendblatt*.

<sup>22</sup> Pola Negri: Gräfin Dubarry – Pola Negri – Gräfin Dombksi. In: *Sport im Bild*, Nr. 44, 31.10.1919, S. 872f.

<sup>23</sup> Ernst Lubitsch: Humor bei Massenszenen. In: *Sport im Bild*, Nr. 48, 28.11.1919, S. 958ff.

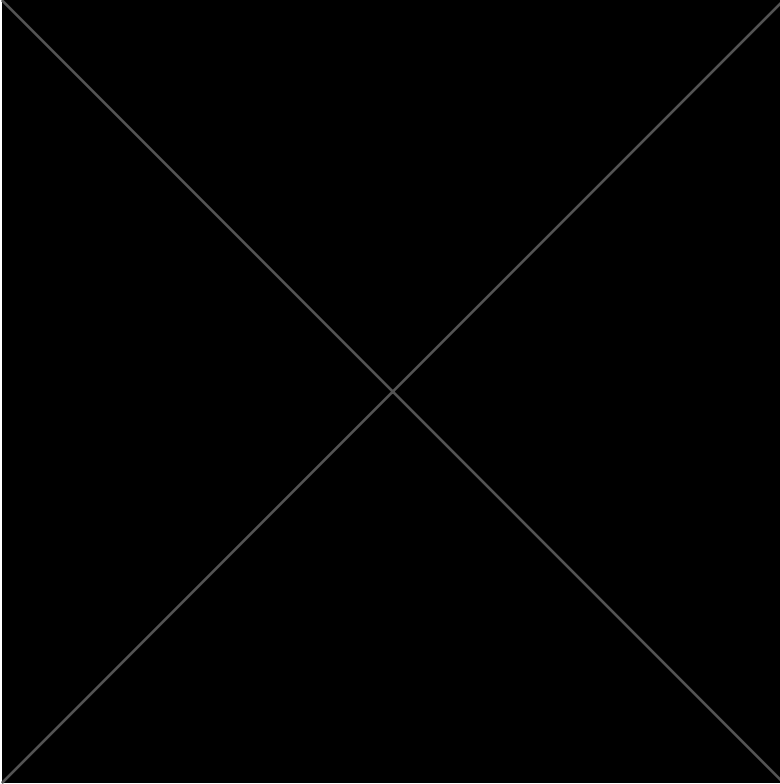
<sup>24</sup> Mia May: Mein Lebensfilm. In: *Sport im Bild*, Nr. 49, 5.12.1919, S. 974f.

<sup>25</sup> Henry Sze: Theater und Film in China. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 16.1.1920, S. 66f.

<sup>26</sup> Lupu Pick: Über künstlerische Anspannung. In: *Sport im Bild*, Nr. 11, 12.3.1920, S. 288f.

<sup>27</sup> Carl Boese: Film-Verstümmelung. In: *Sport im Bild*, Nr. 16, 23.4.1920, S. 400f.

<sup>28</sup> *Sport im Bild*, Nr. 4, 23.1.1920, S. 112.



*Sport im Bild*, Nr. 16, 22.4.1921, S. 552 (Foto: Photothek)

im Film, Ernst Lubitsch über den sparsamen Einsatz von Masken und F. W. Koebner über Aufnahmefehler in Gesellschaftsfilmen. So wie *Sport im Bild* konsequent die sozialen Verhältnisse ignoriert, so unkritisch werden auch die Arbeitsbedingungen in der Filmwelt betrachtet. Ein Foto von Arbeitslosen, die vor dem Eingang einer Filmfabrik auf ein Engagement warten, bildet eine Ausnahme.

**Alfred Rosenthal übernimmt.** Ab Mitte 1920 verantwortet Alfred Rosenthal, Leiter des Filmdezernats im Scherl-Verlag, Chefredakteur des *Kinematographen* und einer der „einflußreichsten Filmlobbyisten der Weimarer Republik“<sup>29</sup> die Filmbeichterstattung in *Sport im Bild*. Bis Anfang 1924 steuert er, zum Teil unter seinem

<sup>29</sup> Christian Dirks: Alfred Rosenthal. Hugenbergs bester Mann. In: Irene Stratenwerth, Hermann Simon (Hg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin 2004, S. 81–98, hier S. 81.

Pseudonym Aros, zahlreiche Beiträge etwa über Berliner Wildfestfilme, Film und Mode, verfilmte Märchen, Filmarchitekten und Sensationsfilme bei. Nun druckt die Zeitschrift auch zahlreiche PR-Texte der Verleiher, ohne sie aber als Werbung auszuweisen.

Im November 1920 heißt es in *Sport im Bild*, das Interesse auch der intellektuellen Kreise am lebenden Bild wachse und daher wolle man einmal im Monat in Wort und Bild über „das Beste und Interessanteste“ aus der Welt des Films berichten.<sup>30</sup> Aber erst zwischen Dezember 1921 und März 1923 erscheint eine unregelmäßige „Film-Rundschau“, die zumeist auf nur einer reich bebilderten Seite ausgewählte Neuerscheinungen vorstellt. Über kurze pointierte Anmerkungen und viel Name-dropping kommt die Rubrik aber nicht hinaus. Die vielen nicht gekennzeichneten Beiträge dürften von Rosenthal stammen. Er bespricht fast ausschließlich deutsche Produktionen, was nicht nur auf die Kontingentierung der ausländischen Produktionen zurückzuführen ist. Die wenigen amerikanischen und schwedischen Titel, die er vorstellt, bewertet er stets im Vergleich zur einheimischen Produktion. Über den schwedischen Film *KÖRKARLEN (DER FUHRMANN DES TODES, 1921)* von Victor Sjöström erfahren wir aber auch, dass er „neu bearbeitet“ wurde; man habe „manche bildschöne und spielstarke Szene“ herausgenommen, um ihn publikumswirksamer zu gestalten.<sup>31</sup>

Die Entwicklung der Filmthemen in *Sport im Bild* lässt sich gut an der Zahl der veröffentlichten Filmfotos ablesen. Bemerkenswert ist der plötzliche Anstieg von 1919 auf 1920, aber auch ihr drastischer Rückgang ab 1924. Erscheint 1916 und 1917 jeweils nur ein Filmfoto, so steigt ihre Zahl 1918 auf 18 und 1919 auf 49 an.<sup>32</sup> Der Höhepunkt wird 1920 mit 295 Fotos erreicht. Danach nimmt ihre Zahl und damit auch die Bedeutung des Films im Blatt stetig ab. Sind es 1921 noch 138 Fotos und 106 im Jahr 1922, so geht ihre Zahl ein Jahr später auf 58 zurück. Ab 1924 finden sich pro Jahrgang nur noch rund zehn Filmfotos.

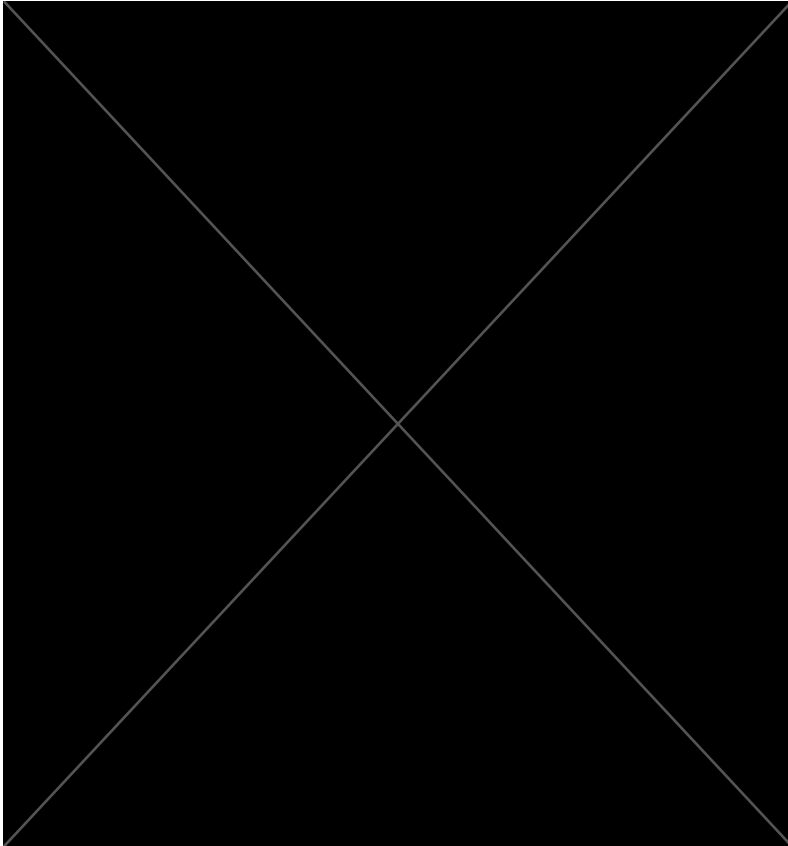
Nach dem Wechsel der Chefredaktion von Kurt Doerry zu Konrad Elert Anfang 1927 wird *Sport im Bild* bunter und die Abbildungen farbiger, der Sport rückt noch weiter in den Hintergrund, Küchenrezepte halten Einzug. Das Blatt entwickelte sich zu einem Lifestyle-Magazin der High Society und versteht sich nun als „geistvoller Erzähler und geschmackssicherer Kunstfreund“<sup>33</sup>. Beiträge von Autoren wie Bert Brecht, Arnolt Bronnen, Claire Goll, Norbert Jacques, Erich Maria Remarque, Robert Walser, Ernst Weiss und Karl Zuckmayer heben das literarische

<sup>30</sup> o.V.: Der Film im Oktober. In: *Sport im Bild*, Nr. 44, 5.11.1920, S. 1244.

<sup>31</sup> o.V.: Film-Rundschau. In: *Sport im Bild*, Nr. 52, 30.12.1921, S. 2138f.

<sup>32</sup> Nicht berücksichtigt wurden Modefotos von Filmstars sowie Abbildungen in den Anzeigen und den Werbetexten.

<sup>33</sup> *Sport im Bild*, Nr. 23, 1928, S. 1776.



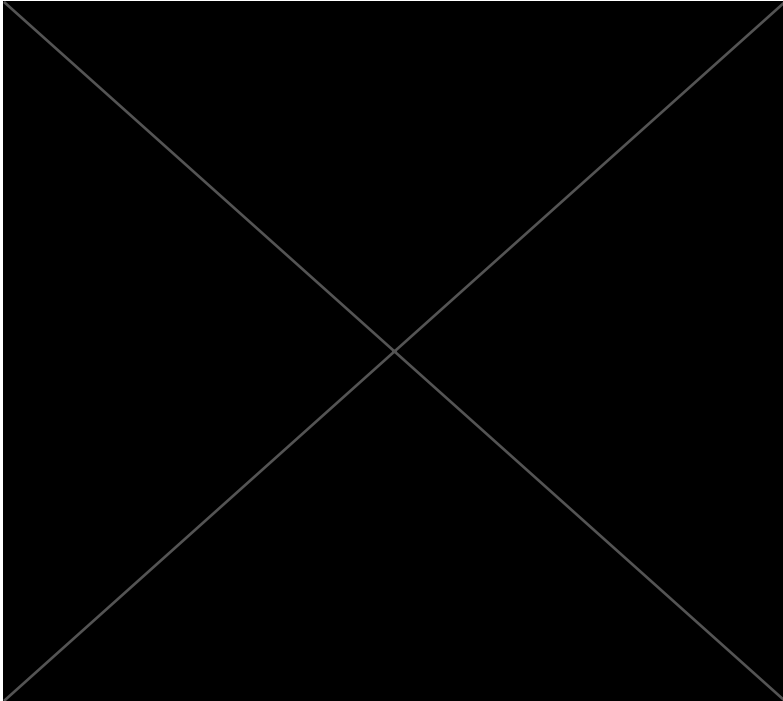
Skizze von Ernst Stern ...

Niveau der Zeitschrift, die sich jetzt als anspruchsvolles gehobenes Kunst- und Literaturmagazin präsentiert.<sup>34</sup>

Anfang 1924 erscheint mit einem Aufsatz von Alfred Rosenthal über den Einfluss des schwedischen Films auf das deutsche Nachkriegskino der letzte Filmbeitrag eines Redaktionsmitglieds.<sup>35</sup> Der Film spielt nun in *Sport im Bild* so gut wie keine Rolle mehr. Gedruckt werden noch einige literarische Erzählungen und Feuilletons aus dem Filmmilieu, ferner eine Handvoll Aufsätze von

<sup>34</sup> Vgl. Homepage des Erich Maria Remarque Friedenszentrums: <https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/Schriften/fruehwerk.htm> (letzter Zugriff: 27.11.2019).

<sup>35</sup> Aros [Alfred Rosenthal]: Deutsch-Skandinavische Filmannäherung. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 8.2.1924, S. 106f.



... und Ausführung zu einer Festungstreppe in der Groteske DIE BERGKATZE (1921, R: Ernst Lubitsch) (*Sport im Bild*, Nr. 24, 17.6.1921, S. 855, Foto: Union-Film)

Filmschaffenden. Lola Kreutzberg erzählt von ihren Erlebnissen am Hofe des Fürsten von Bali<sup>36</sup> und Luis Trenker berichtet mehrfach von abenteuerlichen Erlebnissen während seiner Filmaufnahmen etwa in der Höhle von Demänova.<sup>37</sup> In einer rührenden Geschichte erinnert sich Curt Bois an sein Pferd „Kinostern“<sup>38</sup>, während Arnold Fanck über seine Erfahrungen mit der entfesselten Kamera schreibt.<sup>39</sup>

**Konkurrent Amerika.** Im Januar 1920 druckt *Sport im Bild* mit Mary Pickford und Douglas Fairbanks die ersten Fotos von amerikanischen Filmstars. Aber erst

<sup>36</sup> Lola Kreutzberg: Am Hofe des Fürsten von Bali. In: *Sport im Bild*, Nr. 8, 15.4.1927, S. 396f., 418ff.

<sup>37</sup> Luis Trenker: In der Höhle von Demänova. In: *Sport im Bild*, Nr. 14, 15.7.1930, S. 1054ff. Der Text bezieht sich auf den Kurzfilm DEMÄNOVA (EIN WUNDER DER UNTERWELT) von 1929.

<sup>38</sup> Curt Bois: Mein Pferd „Kinostern“. In: *Sport im Bild*, Nr. 8, 22.4.1930, S. 536ff.

<sup>39</sup> Arnold Fanck: Die jagende Kamera. In: *Sport im Bild*, Nr. 1, 12.1.1932, S. 16ff., 42ff.

mit der Aufhebung des im Krieg verhängten Importverbots für Filme der Entente-Mächte am 1. Januar 1921 werden etwas mehr Starfotos aus Übersee veröffentlicht. In Amerika habe sich ein ganz besonderes Genre von Schauspielerinnen entwickelt, und zwar jene, „die in den Dramen die verfolgte, durch tausend Leiden gehetzte, aber immer siegende Unschuld verkörpern [...], also nicht die interessante ‚Salonschlange‘, die Frau mit den ‚dämonischen‘ Augen, sondern die Sanfte, Liebliche, Gekränkte, Leidende und schließlich Glückliche.“<sup>40</sup> Amerika als die „Heimat des Tamtams“ pflege zudem eine ganze andre Art der Reklame, die auf starke Effekte, Extravaganz und inszenierte Homestories abgestellt sei, hierzulande aber als „unpassend und geschmacklos abzulehnen“ sei.<sup>41</sup> Als Eigenart des deutschen Films hebt Peter Ejk seine innerlichen Mittel hervor, nämlich die „Waffen des Geistes und der Herzen“ – in Abgrenzung zum ausländischen Film (er erwähnt Italien und Amerika) mit seinen Statistenbataillonen und dem „lockende[n] Glitzern“ seiner Millionen in der „Aufmachung“. Dagegen möchten die meisten deutschen Zuschauer im Kino auch „innerlich befriedigt werden“.<sup>42</sup> In der Auseinandersetzung zwischen Deutschland und Amerika stütze man sich hierzulande „auf den deutschen Geist, auf die Logik, also auf das gute Manuskript und auf die überragende Gestaltungskraft unserer Schauspieler.“<sup>43</sup>

Die Vereinigten Staaten werden als größter Konkurrent auf dem Weltmarkt angesehen, so ist das Blatt deutlich auf Abgrenzung bedacht. Allerdings ist *Sport im Bild* auch in der Lage, Fehleinschätzungen zu revidieren. So heißt es Ende 1921, man habe die amerikanischen Dramaturgen zu Unrecht unterschätzt. Sie seien vielleicht in der Grundidee weniger originell und würden die Handlung weniger verwickelt darstellen, hätten dafür aber einen „vollwertigen Ersatz in der Kleinmalerei, die jede Situation sich behaglich ausmalen lässt, nicht etwa nur in der Meterzahl, sondern in der Erzeugung einer Stimmung, die den naiven und den gebildeten Kinobesucher in den Bann zwingt.“<sup>44</sup> Die zunehmende Präsenz US-amerikanischer Filme in deutschen Kinos führte zu der Erkenntnis, dass der Vorwurf einer mangelhaften Filmkultur nicht mehr aufrecht zu erhalten sei.<sup>45</sup>

Fast erleichtert klingt Anfang 1922 die Feststellung, dass auch in Übersee neben wenigen Qualitätsfilmen sehr viel Durchschnitt entstehe.<sup>46</sup> Die Überlegenheit der Amerikaner bei reinen Sensationsfilmen wird aber neidlos anerkannt.<sup>47</sup> Voller

<sup>40</sup> o.V.: Amerikanische Filmsterne. In: *Sport im Bild*, Nr. 5, 2.2.1923, S. 138.

<sup>41</sup> Aros [Alfred Rosenthal]: Zur Psychologie des Filmstars. In: *Sport im Bild*, Nr. 6, 9.2.1923, S. 166f.

<sup>42</sup> Peter Ejk: Die Eigenart des deutschen Films. In: *Sport im Bild*, Nr. 14/15, 16.4.1920, S. 378f.

<sup>43</sup> o.V.: Die Bilanz des Films. In: *Sport im Bild*, Nr. 51, 24.12.1920, S. 1484f.

<sup>44</sup> o.V.: Film-Rundschau. In: *Sport im Bild*, Nr. 48, 2.12.1921, S. 1918, 1920.

<sup>45</sup> Vgl. o.V.: Film-Rundschau. In: *Sport im Bild*, Nr. 27/28, 21.7.1922, S. 1160.

<sup>46</sup> o.V.: Film-Rundschau. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 13.1.1922, S. 92, 98f.

<sup>47</sup> o.V.: Film-Rundschau. In: *Sport im Bild*, Nr. 15, 14.4.1922, S. 584.

Begeisterung äußert sich Ernst Lubitsch in einer dritten Film-Sondernummer über eine Besichtigungstour durch amerikanische Kopieranstalten, Kinos und Ateliers: „Wenn wir fünf Lampen benötigen, lässt der Amerikaner zwanzig aufflammen.“<sup>48</sup> Hochwertige deutsche Filme würden aber auch in Übersee ihr Publikum finden. Als erste deutsche Darstellerin zieht Pola Negri 1922 nach Hollywood, weil, so *Sport im Bild*, eine „in Amerika approbierte Künstlerin erst dadurch zur internationalen Berühmtheit wird.“ Das Blatt, das ausführlich ihre von dem Berliner Atelier Johanna Marbach zusammengestellte Garderobe vorstellt, wünscht sich, dass die in Polen geborene Filmdiva, „die Deutschland ihren Namen, deutschen Regisseuren ihre Ausbildung verdankt“, in Übersee „für deutsches Können beredtes Zeugnis taktvoll ablegen“ möge.<sup>49</sup>

Anfang 1923 plädiert Hermann Rosenfeld von der National-Film AG für „internationale Werke im deutschen Stil“<sup>50</sup>, um auf dem Weltmarkt bestehen zu können. Dem stand der Entschluss der deutschen Filmindustriellen entgegen, die sich, wie Alfred Rosenthal im Mai 1923 festhielt, „mit klaren, eindeutigen Beschlüssen auf den Boden der nationalen Einheitsfront gestellt haben und bis auf weiteres jede Verbindung mit deutschfeindlichen Ländern in jeder Form“ strikt ablehnten.<sup>51</sup> Hier dürfte vor allem Frankreich gemeint sein.

**Wenn Pola Negri ein neues Gesellschaftskleid trägt.** Fotos einer Wiener Filmschauspielerin „in Sportweste und Frühjahrschut aus Filzstoff“ und in einem „neuen Frühlingskleide mit schwarzem Seidenhut“<sup>52</sup> in *Sport im Bild* von März 1918 markieren die Öffnung des Blatts auf das Thema Mode, das in der Folgezeit ein immer stärkeres Gewicht bekommt. Zum anderen kündigt sich hier eine enge Verbindung zwischen Film und Mode an, die sich in zahlreichen Modefotos insbesondere von Filmschauspielerinnen niederschlägt. Die Beziehungen zwischen Modeindustrie und Film seien enger geworden, heißt es im Sommer 1920, im Filmvorspann nenne man jetzt „sogar den Kleiderkünstler, der die Toiletten komponiert.“<sup>53</sup> Die großen Modehäuser unterhielten umfangreiche Lager nur für Filmproduktionen und so wunderte es kaum, dass die Stars als Gegenleistung für die neuesten Modelle warben. Damit avancierten sie zu gefragten Trendsettern in Sachen Mode. Filme sollten der Mode vorausseilen,

<sup>48</sup> Ernst Lubitsch: Amerikana. In: *Sport im Bild*, Nr. 12, 24.3.1922, S. 428f.

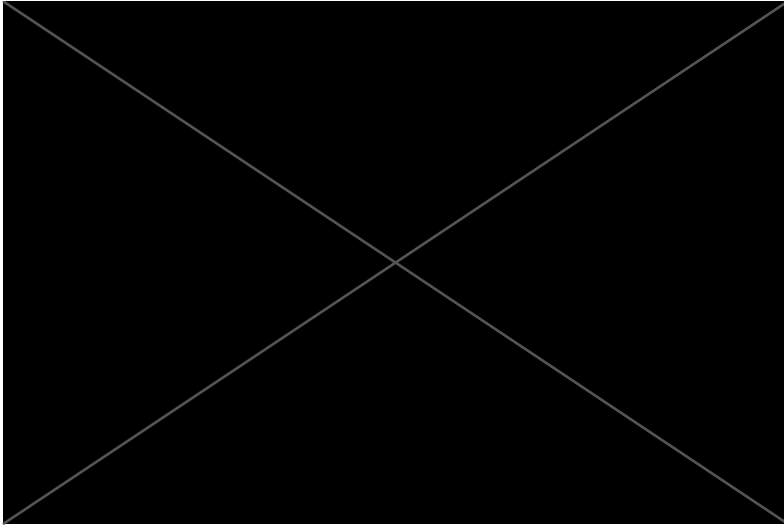
<sup>49</sup> o.V.: Amerikafahrt. In: *Sport im Bild*, Nr. 37, 15.9.1922, S. 1482.

<sup>50</sup> Hermann Rosenfeld: Die Zukunft des deutschen Films. In: *Sport im Bild*, Nr. 6, 9.2.1923, S. 156.

<sup>51</sup> Aros [Alfred Rosenthal]: Auf dem Wege zur Internationalität. In: *Sport im Bild*, Nr. 18, 4.5.1923, S. 554f.

<sup>52</sup> o.V.: Künstlerinnen und ihre Frühjahrskleider. In: *Sport im Bild*, Nr. 12, 22.3.1918, S. 140f.

<sup>53</sup> Alfred Rosenthal: Film und Mode. In: *Sport im Bild*, Nr. 31, 6.8.1920, S. 810f.



*Sport im Bild*, Nr. 37, 17.9.1920, S. 994 (Fotos: Atelier Eberth)

andererseits aber auch eine „gewisse Zeitlosigkeit“<sup>54</sup> aufweisen, da die Ausnutzung des Films zwei bis drei Jahre dauere. Nichts wirke „ungünstiger als veraltete Moden bei der Aufführung eines neuen Films.“<sup>55</sup> Zudem bestehe ein großer Teil der Kinobesucher aus Frauen, „die alles verstehen und verzeihen, nur keine unmodernen Toiletten.“<sup>56</sup>

Nach der Übernahme des Ressorts durch die profilierte Modejournalistin Elsa Herzog<sup>57</sup> im Herbst 1920 treten regelmäßig vor allem weibliche Filmstars als Modelle in *Sport im Bild* auf, denn „unsere Film- und Bühnenkünstlerinnen sind stets die Pioniere aller neuen Moden“.<sup>58</sup> Mehr noch: „Wenn Pola Negri ein neues Gesellschaftskleid trägt, Ossi Oswald ein vorbildliches Straßenkostüm oder Lotte Neumann einen Hut von auserlesenem Geschmack“ so fungierten sie als Vorbilder und zeigen „einer großen Zahl deutscher Frauen [...], wie man sich geschmackvoll und dezent kleidet.“<sup>59</sup> Ende der 1920er Jahre treten allerdings

<sup>54</sup> Ebd.

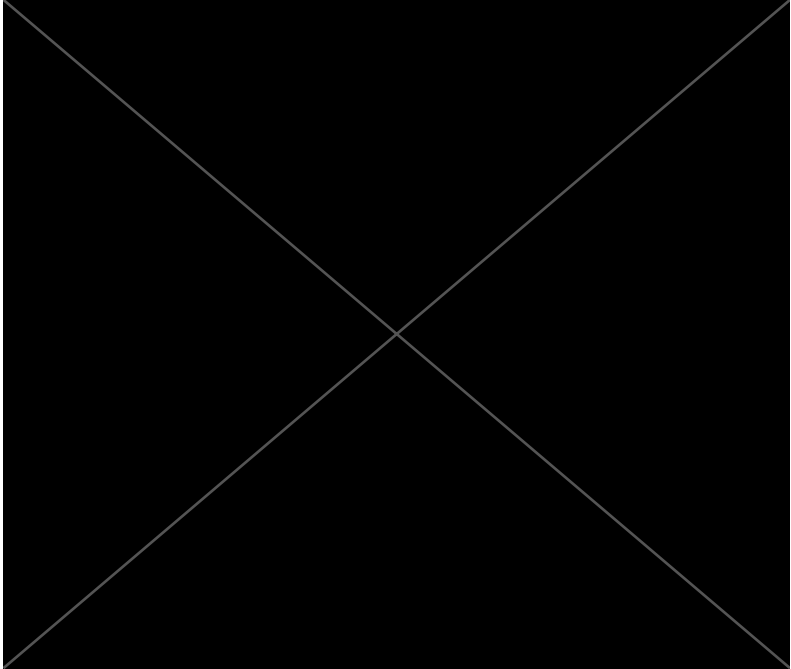
<sup>55</sup> E.H. [Elsa Herzog]: Mode und Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 1, 11.1.1924, S. 15.

<sup>56</sup> Rosenthal: Film und Mode, S. 810f.

<sup>57</sup> Vgl. die Kurzbiografie in Mila Ganeva: *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*. Rochester/NY 2008, S. 199f.

<sup>58</sup> E.H. [Elsa Herzog]: Für den Nachmittag. In: *Sport im Bild*, Nr. 39, 29.9.1922, S. 1569.

<sup>59</sup> Aros [Alfred Rosenthal]: Flimmersterne als Vorkämpferinnen der Mode. In: *Sport im Bild*, Nr. 31, 6.8.1920, S. 816f.



*Sport im Bild*, Nr. 42/43, 29.10.1920, S. 1203

zusehends namentlich nicht genannte Fotomodelle der Modehäuser an die Stelle der Filmstars.

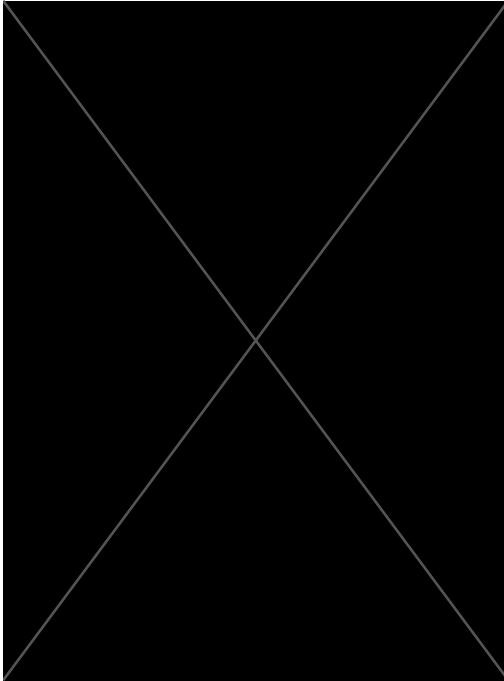
**Der Sportpelz für die Selbstfahrerin.** Häufiger publiziert *Sport im Bild* auch Fotos von Filmstars mit ihren Autos, denn „so manche unserer beliebtesten Schauspielerinnen und Filmdiven sind geübte Autolenkerinnen“.<sup>60</sup> Eine erste Aufnahme dieser Art von September 1919 zeigt Ria Jende als Kraftfahrerin.<sup>61</sup> Selbstfahrende Frauen sind noch die Ausnahme, gehören aber zum Lifestyle der Weimarer High Society: „Die Frau mit dem Bubenkopf, und den kurzen Rücken, die nicht nur ihr Auto selbst lenkt, sondern auch ihr Bankkonto selbst führt, weiß heute auch einen Cocktail zu mischen.“<sup>62</sup> Auch in Anzeigen posieren Filmschauspielerinnen nach dem Motto „Die schöne Frau im schönen Wagen“.<sup>63</sup> Mit ihren Autos

<sup>60</sup> Kurt Doerry: Die Dame am Steuer. In: *Sport im Bild*, Nr. 37, 12.9.1919, S. 722f.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Elsa Herzog: Die Bar im eigenen Hause. In: *Sport im Bild*, Nr. 3, 4.2.1927, S. 134.

<sup>63</sup> *Sport im Bild*, Nr. 9, 27.4.1928, S. 600.



Auto-Ensemble aus altblauem Wollkrepp mit weißem Jerseyjumper mit blauen Schleifen und blauer Baskenmütze (Liane Haid). Modell: M. & E. Staub. (*Sport im Bild*, Nr. 11, 30.5.1929, S. 853, Foto: Báalazs)

Als Clärenore Stinnes 1927 zu ihrer Weltreise mit einem Adler-Wagen aufbricht – bei dieser Fahrt drehte sie den Kulturfilm *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* (1931) –, interessiert sich Elsa Herzog aber nicht für das abenteuerliche Unterfangen, sondern ausschließlich für die Garderobe der Rennfahrerin.<sup>67</sup>

Finden sich Anfang der 1920er Jahre nur vereinzelt Anzeigen, in denen Filmstars Werbung für Markenprodukte machen<sup>68</sup> – Esther Carena, Alice Hechy und

demonstrieren die Filmstars Sportlichkeit, Mobilität und Modernität. Die „Dame am Steuer“ liefere einen Gradmesser für die „Amerikanisierung unserer Tage“.<sup>64</sup> Häufig handelt es sich bei diesen Aufnahmen um nicht ausgewiesene Werbefotos für die in der Bildunterschrift vorgestellten Fabrikate.

Zum eigenen Wagen gehörte auch die passende Mode, die in zahlreichen Beiträgen vorgestellt wird, wie etwa in dem Artikel „Der herbstliche Sportpelz für die Selbstfahrerin“ mit Fotos von Ruth Landshoff und Hanni Weisse.<sup>65</sup> Nur die Frau im Coupé, „also das Luxusweibchen“, könne tragen, was ihr gefällt, denn „ihr Coupé ist eine Art Boudoir“.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Mara Herberg: Autofahrt mit Tilla Durieux. In: *Sport im Bild*, Nr. 22, 29.10.1926, S. 962. Vgl. Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich*, S. 71ff. und S. 324.

<sup>65</sup> *Sport im Bild*, Nr. 17, 19.8.1927, S. 1010f.

<sup>66</sup> Elsa Herzog: Die Frau im Auto. In: *Sport im Bild*, Nr. 42/43, 29.10.1920, S. 1190ff.

<sup>67</sup> Clärenore Stinnes, Elsa Herzog: Meine Reise um die Welt. In: *Sport im Bild*, Nr. 11, 27.5.1927, S. 608ff.

<sup>68</sup> Vgl. o.V.: Urteile einiger unserer ersten Kino-Künstler über Kaliklora. In: *Sport im Bild*, Nr. 46, 14.11.1919, S. 911.

Lee Parry 1921 preisen die Strümpfe der Marke Etam an – so häufen sich diese Inserate zwischen 1926 und 1932: Lil Dagover wirbt für Elida, Olga Tschechowa für Chlorodont und Bernbergstrümpfe und Claire Rommer für AoK-Seife und Kühlschränke der Marke Frigidaire. Die letzten Inserate dieser stargestützten Werbung erscheinen Mitte 1932: Gitta Alpar und Fritzi Massary bewerben Reico-Radioempfänger.<sup>69</sup>

**Sport und Film.** Nur selten geht *Sport im Bild* auf die Schnittmenge zwischen den Themenbereichen Sport und Film ein. Die Zeitschrift notiert zwar, dass der „belebende Einfluss, den vernunftgemäß betriebener Sport auf den gesamten Organismus, auf Körper und Geist ausübt“, auch den Künstlern wohlbekannt sei.<sup>70</sup> Einige Artikel betonen auch die Bedeutung des Sports für die Ausstrahlung der Stars. Häufiger sind Aufnahmen, in denen diese die neueste Sportmode präsentieren. Gelegentlich werden einzelne Stars mit Sport in Verbindung gebracht, etwa wenn Ossi Oswald als „eine Sportsdame aus Passion“ beschrieben wird, die „nicht nur ihr eigenes Auto, sondern auch ihre Segelyacht“ lenkt.<sup>71</sup> Karikaturen zeigen Stars beim Sport: Alfred Abel angelt, Käthe Haack kraxelt und Henny Porten boxt. Wenn es nur nach ihr ginge, schreibt Fern Andra Ende 1919, würde sie gerne eine Serie von Sportfilmen auflegen. Leider hätten aber weder die Filmankäufer noch das weibliche Publikum Interesse an reinen Sportfilmen. In jeden ihrer Filme schmuggele sie aber eine Sportszene.<sup>72</sup> Auch für den Sensationsdarsteller Harry Piel ist die „Einflechtung sportlicher Motive in eine Filmhandlung überaus dankbar“.<sup>73</sup>

Im Unterhaltungsfilm sei der Sport bisher ziemlich vernachlässigt worden, konstatiert Ende 1920 der Scherl-Verlag und lobt einen Preis für den besten deutschen Sportfilm aus – offenbar ohne Ergebnis.<sup>74</sup> An Sportfilme hebt *Sport im Bild* eigentlich nur DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS (1920) von Arnold Fanck groß hervor<sup>75</sup>, schreibt aber auch über Boxchampions als Filmschauspieler.<sup>76</sup>

Über dokumentarische Sportaufnahmen heißt es 1920, die Messter-Woche könne aufgrund der Stativabhängigkeit ihrer schweren Kameras nur wenige Sportaufnahmen bringen. Auch fehle häufig die Unterstützung, um dem Kameramann

<sup>69</sup> *Sport im Bild*, Nr. 21, 18.10.1932, S. 962.

<sup>70</sup> e.jk. [Peter Ejk]: Künstler als Sportsleute. In: *Sport im Bild*, Nr. 34, 24.8.1917, S. 481.

<sup>71</sup> o.V.: Mode und Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 1, 6.1.1922, S. 17.

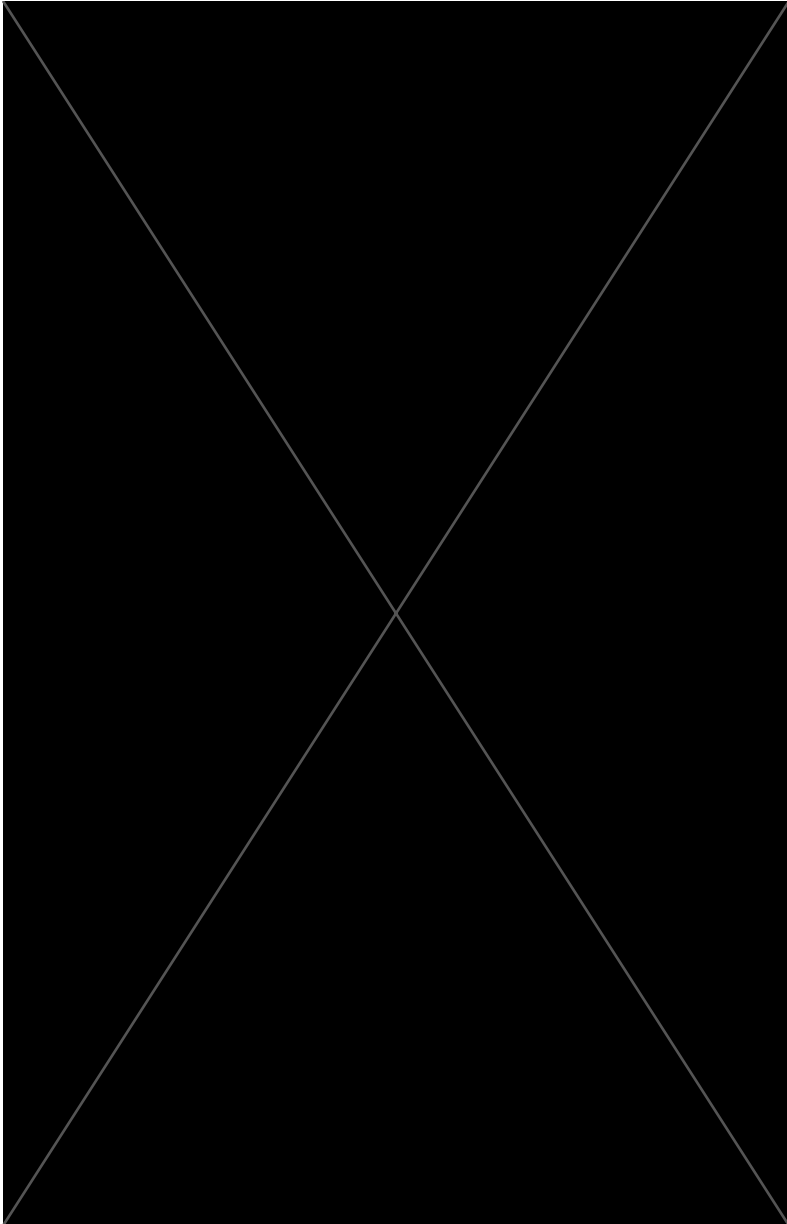
<sup>72</sup> Fern Andra: Sport im Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 51, 19.12.1919, S. 1025.

<sup>73</sup> Harry Piel: Das sportliche Moment im Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 40, 8.10.1920, S. 1072f.

<sup>74</sup> o.V.: 10.000 Mark für den besten deutschen Sport-Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 40, 8.10.1920 (Anzeige).

<sup>75</sup> Kurt Doerry: DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. In: *Sport im Bild*, Nr. 7, 18.2.1921, S. 224f.

<sup>76</sup> Kurt Doerry: Carpenter – im Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 8, 25.2.1921, S. 254; o.V.: Breitensträter als Filmschauspieler. In: *Sport im Bild*, Nr. 12, 25.3.1921, S. 407.



*Sport im Bild*, Nr. 12, 25.3.1921, S. 393 (Foto: A. Binder)

eine optimale Aufnahmeposition zuzuweisen, Aufnahmerechte würden oft nur gegen „abschreckend hohe Summen“ verkauft. Der Beitrag fordert die Kinobesitzer dazu auf, kurze Sportfilme ins Beiprogramm aufzunehmen, um mitzuhelfen, „dass uns nach dem Zusammenbruche eine körperlich und geistig gesunde, die deutsche Heimat mit allen Fasern des Herzens liebende Jugend entsteht.“<sup>77</sup> Schließlich lobt dieser versteckte Werbeartikel das umfangreiche Sportfilm-Programm der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft.

In Inseraten und Werbetexten macht die Industrie-Film GmbH Anfang der 1920er Jahre auf ihre Sport-Abteilung aufmerksam. Sie offerierte Filmaufnahmen für „Privatzwecke, Rennen, Turniere, beim Training und bei der Arbeit“, denn nur so könne „der Züchter, Gestütsleiter, Pferdebesitzer, Turnierreiter, Jockey, Trainer, Jagd- und Hundeliebhaber [...] im Film seine Leistungen selbst beurteilen, Fehler feststellen u. durch diese ständige Kritik schnelle Fortschritte machen.“ Neben einem Verleih von Sportfilmen verkaufte sie auch kleine und handliche Projektoren „für die Privatwohnung und das Klubhaus“.<sup>78</sup> Auch *Sport im Bild*-Chefredakteur Doerry preist den modernen Sportfilm für das Heimkino an; insbesondere Clubs könnten sich so ein Filmarchiv anlegen, das nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Weiterbildung diene.<sup>79</sup>

Auch wenn *Sport im Bild* Ende 1921 eine Heimkino-Sondernummer herausbrachte, so fand das Heimkino vor allem im Anzeigenteil statt. Bereits im Januar 1920 hatte die Petra AG ein „Haus-Kino mit versenkbarer Tageslicht-Leinwand“ beworben.<sup>80</sup> Zahlreiche Inserate priesen die 1921 von der Ica AG Dresden entwickelte handliche Amateur-Kamera „Kinamo“ für 35mm-Film an. In ganzseitigen Inseraten bedient Ossi Oswald eine Optica-Heimlicht-Projektor.<sup>81</sup>

1926 hatte Kodak den 16mm-Film für das Heimkino auf dem deutschen Markt eingeführt. Zwischen 1930 und 1931 liefern sich Kodak und Agfa einen regelrechten Anzeigenkampf für das 16mm-Filmhobby: erklärt Agfa das Selbstfilmen zum „Tagebuch des modernen Menschen“, so wird es bei Kodak zum schönsten Reisetagebuch.<sup>82</sup> Die Inserate werben vor allem für Aufnahmen von Familie und Kindern, Reisen und Urlaub, jedoch nur selten für Sportereignisse wie „Pferderennen, Tennisspiele, Rudern, Schwimmen, Fußballmatches, Golf oder Leichtathletik.“<sup>83</sup>

<sup>77</sup> Albert A. Sander: Sport und Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 38, 24.9.1920, S. 1024f.

<sup>78</sup> *Sport im Bild*, Nr. 27, 9.7.1920, S. 708 (Anzeige).

<sup>79</sup> Kurt Doerry: Heimkino und Sportsmann. In: *Sport im Bild*, Nr. 48, 2.12.1921, S. 1904.

<sup>80</sup> *Sport im Bild*, Nr. 4, 23.1.1920, S. 111.

<sup>81</sup> *Sport im Bild*, Nr. 12, 25.3.1921, S. 393. Vgl. Nr. 36, 9.9.1921, S. 1363.

<sup>82</sup> *Sport im Bild*, Nr. 14, 14.7.1931, S. 810 und S. 848.

<sup>83</sup> *Sport im Bild*, Nr. 9, 27.4.1928, S. 604 (Anzeige für Ciné-Kodak).

**Film als Raum der Moderne.** Nur selten verlässt *Sport im Bild* die geschlossene Welt der „guten Gesellschaft“. Von den Sorgen und Nöten der Zeit nimmt die Zeitschrift ebenso wenig Notiz wie von den künstlerischen Umbrüchen in der Weimarer Republik. Es dominiert der exklusive und luxuriöse Lifestyle der oberen Zehntausend. Auch die Fotos spiegeln die Selbstbezogenheit der Illustrierten. Neben den dokumentarischen Sportaufnahmen dominieren idyllische Landschaftsaufnahmen, Genrebilder und kunstgewerbliche Sujets im Stil der Kunstfotografie. Häufig vertreten ist Heinz von Perckhammer, dessen Aufnahmen sowohl dokumentarische Ansprüche erfüllen als auch piktoralistische Schauwerte bedienen.<sup>84</sup> Erst im September 1927 veröffentlicht das Blatt mit einem Foto von Germaine Krull ein Beispiel des Neuen Sehens.<sup>85</sup> Die Bildsprache der Neuen Sachlichkeit kann sich aber nicht gegen die beschauliche Behaglichkeit der meisten Aufnahmen durchsetzen; nur vereinzelt finden sich Fotos etwa von Umbo [Otto Umbehrl], Helmar Lerski, Josef Pécsi, Dr. Paul Wolff, Man Ray und Lotte Jacobi.

Mit seiner 1919 aufgenommenen Filmberichterstattung folgt *Sport im Bild* mit einem gewissen Abstand der mit der Gründung der Ufa und der damit verbundenen amtlichen Anerkennung des Films als wichtiges Propagandamittel, aber auch als künstlerisches Medium. Die Nobilitierung des Theaters des kleinen Mannes durch höchste Stellen wird nun allmählich auch in einer konservativeren Öffentlichkeit akzeptiert. Dass sich der deutsche Film nach Kriegsende zur drittgrößten Industrie entwickelt hatte und die „namhaftesten Banken“ hinter den „Millionenunternehmungen“<sup>86</sup> standen, dürfte nicht unwesentlich zu dieser wachsenden Akzeptanz beigetragen haben. Möglicherweise sollten die überaus zahlreichen Filmfotos Anfang der 1920er Jahre in *Sport im Bild* einer filmskeptischen, wenn nicht sogar filmfeindlichen Oberschicht den Kunstcharakter des Films näherbringen. Sie ersetzten einer Leserschaft, das sonst eher die Filmtheater mied, das Betrachten der Aushangfotos vor den Lichtspieltheatern, wobei das Blatt jene Motive aussparte, die Material für eine „kinofeindliche Politik“ hätten liefern könnten.<sup>87</sup> So wurde das Kino als ein potenziell gefährlicher und moralisch zweideutiger Raum der Moderne<sup>88</sup> entschärft und als gesellschaftlich akzeptabel propagiert.

Auch die meisten Textbeiträge zielten darauf ab, den Film zu einer größeren Anerkennung zu verhelfen. Auffallend viele Beiträge beschäftigten sich mit dem

<sup>84</sup> Vgl. Kathrin Schöneegg: *Heinz von Perckhammer. Eine Fotografenkarriere zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus*. Berlin 2018.

<sup>85</sup> Germaine Krull: Der Arm des eisernen Riesen. In: *Sport im Bild*, Nr. 20, 30.9.1927, S. 1205.

<sup>86</sup> o.V.: Hamburg und der Film. In: *Sport im Bild*, Nr. 25, 24.6.1921, S. 898f.

<sup>87</sup> Vgl. Stoep [Hans Hermann Stoepel]: Film-Szenen-Photographie. In: *Sport im Bild*, Nr. 18, 7.5.1920, S. 44f.

<sup>88</sup> Vgl.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hg.): *Film in der Weimarer Republik. Kino der Moderne*. Dresden 2018.

Verhältnis Film und Theater und sind bestrebt, die Eigengesetzlichkeit des Films herauszuarbeiten. Ziel dieser populärwissenschaftlich gehaltenen Beiträge dürfte es gewesen sein, bei den Film-Skeptikern das Verständnis für den Film als Kunst zu wecken und ihm die verdiente kulturelle Würdigung zu verschaffen. Nicht zuletzt ging es darum, das Ansehen des deutschen Films, gegen den im Ausland „noch immer eine unüberwindliche Abneigung“<sup>89</sup> herrsche, zu heben. Vorgestellt werden fast ausschließlich deutsche Produktionen und Stars, häufig verbunden mit dem Wunsch, der deutsche Film möge den ihm gebührenden Platz in der Welt erobern.<sup>90</sup> Die Propagierung eines „deutsch-völkischen Charakters“<sup>91</sup> im Film lässt sich durchaus als roter Faden in der Berichterstattung ausmachen, auch wenn er nicht in allen Texten explizit zu Tage tritt.

Die filmbezogenen Beiträge finden sich vor allem während der Krisenjahre der Weimarer Republik, also zu einer Zeit, als die deutsche Filmindustrie aufblühte und damit auch symbolhaft für eine Wende zum Besseren stand. Zur gleichen Zeit fungierte das Kino aber auch als Ablenkung von den drückenden Alltagsorgen. Mit Beginn der wirtschaftlichen Konsolidierung ab 1924 stellt *Sport im Bild* die Filmberichterstattung praktisch ein. Anfang der 1930er Jahre wird das Layout strenger und die Themen beliebiger; die Leichtigkeit der späten 1920er Jahre ist passé. Der Machtantritt der Nationalsozialisten führt zur Entlassung jüdischer Mitarbeiter wie der Moderedakteurin Elsa Herzog. Während sich nach 1933 das politische Leben zusehends verdunkelt, ändert *Sport im Bild* seinen Namen in *Der Silberspiegel* und firmiert nun als „Spiegel der Mode und der schönen Dinge des Lebens“.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Alfred Rosenthal: Film in den Wolken. In: *Sport im Bild*, Nr. 34, 27.8.1920, S. 926f.

<sup>90</sup> Vgl. Harry Liedtke. In: *Sport im Bild*, Nr. 45, 7.11.1919, S. 890f.

<sup>91</sup> o.V.: Rheinische Filmreminiszenzen. In: *Sport im Bild*, Nr. 32, 13.8.1920, S. 844f.

<sup>92</sup> *Sport im Bild*, Nr. 18, 4.9.1934, S. 762.

## DVD-Editionen

■ **MÜNCHHAUSEN** (D 1943, Regie: Josef von Baky). Blu-ray. PAL, Farbe, 131 Min. (Premierenfassung), 116 Min. (Verleihfassung) und 117 Min. (Exportfassung). Extras: EIN MYTHOS IN AGFACOLOR (D 2005, R: Gert und Nina Koshofer, 72 Min.), Booklet. München: Universum Film 2019  
ISBN 4-013575-706860, € 19,99

■ **GROSSE FREIHEIT NR. 7** (D 1944, Regie: Helmut Käutner). Blu-ray. PAL, Farbe, 112 Min. Extras: Drei Szenenvergleiche zwischen Inlandfassung und Exportfassung, historischer Trailer, Booklet. München: Universum Film 2019  
ISBN 4-061229-081511, € 19,99

Restaurierungen von Filmklassikern sind oftmals eine Wanderung auf dem schmalen Grat zwischen Publikums- und Authentizitätsansprüchen, zwischen dem Wunsch, aktuellen Sehgewohnheiten entgegenzukommen, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, und der Verpflichtung, im künstlerischen, aber auch materialbezogenen Sinne werkgetreu zu arbeiten. Wie schwierig, wenn nicht unmöglich es dabei ist, den unterschiedlichen Bedürfnissen Rechnung zu tragen, lässt sich an den neuen Blu-ray-Editionen der beiden vor 1945 produzierten Hans-Albers-Farbfilme zeigen. Den Veröffentlichungen liegen die unter Leitung von Anke Wilkening durchgeführten Restaurierungen der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung zugrunde.

Die drei Versionen enthaltende MÜNCHHAUSEN-Edition, die mit dem Willy Haas-Preis 2019 ausgezeichnet wurde, ist ein glänzendes Anschauungsmaterial für die Notwendigkeit dessen, was der ehemalige Leiter des Bundesarchiv-Filmarchivs mir gegenüber in einem Gespräch über die Kassationspraxis seines Hauses als „vagabundierende Filmfassungen“ bezeichnete: Gemeint waren damit Varianten, die aus dem Blickwinkel eines Archivs, das sich auf die Rekonstruktion der Uraufführungsfassung konzentrierte, unerwünscht und mithin entbehrlich seien. Unbedingt löblich ist daher, dass die neue Edition – im Gegensatz zu der aus verschiedenen Negativen montierten und somit ahistorischen Restaurierung von 2005 – die Berechtigung variierender Fassungen unterstreicht und auch für ein Nicht-Fachpublikum im überlieferungsgeschichtlichen Kontext nachvollziehbar macht. Unter der Überschrift „Unsterblicher Münchhausen?“ stellt Anke Wilkening im Booklet fest: „Wer den wahren MÜNCHHAUSEN sucht, muss sich vom Konzept des Originals, der einen ursprünglichen Fassung, verabschieden.“ (S. 11)

Die Edition enthält zunächst die sogenannte Verleihfassung. Sie beruht primär auf den durch Unschärfen beeinträchtigten Farbauszügen, die ca. 1957 vom ersten Agfacolor-Negativ (dem Inlandsnegativ) auf Eastman Kodak-Material gezogen wurden. Das zugrundeliegende Nitronegativ wurde, wie Wilkening berichtet, „vermutlich 1987“ vernichtet, da es als nicht mehr kopierfähig galt. Dieses Negativ war zu dem Zeitpunkt, als die Farbauszüge hergestellt wurden, nicht

mehr vollständig, weil man es 1953 für die Nachkriegsauswertung gekürzt hatte. Deshalb mussten Fehlstellen aus einem im russischen staatlichen Filmarchiv Gosfilmofond lagernden Positiv ergänzt werden.

Die zweite in der Edition enthaltene Filmvariante ist die im Bundesarchiv überlieferte Exportfassung, die dem zweiten Negativ (Exportnegativ) entspricht. Farblich und unter dem Aspekt der Bildschärfe stellt diese Fassung die wohl beste dar, doch fällt die künstlerische Qualität der verwendeten Aufnahmen gegenüber denen des Inlandsnegativs ab: Sie sind, wie Wilkening festhält, „oft hinsichtlich Kameraposition und Einstellungsgröße unterlegen“ und zudem mit einigen Unzulänglichkeiten behaftet, die dem aufmerksamen Beobachter auffallen. (S. 5)

Höhepunkt der Edition ist die erstmals zugängliche Premierenfassung vom 3. März 1943, die 73 Jahre lang als verschollen galt, ehe 2016 ein auf ihr beruhendes Positiv im Gosfilmofond entdeckt wurde – ein Sensationsfund, der jedoch kein mit der METROPOLIS-Begeisterung des Jahres 2008 vergleichbares Medienecho auslöste. Zwar ist die einzige bislang vollständig unbekannt Sequenz, eine dreiminütige Szenenfolge am Braunschweiger Hoftheater, für das Gesamtwerk von vernachlässigbarer Bedeutung, gleichwohl offenbart die Premierenfassung, so Guido Altendorf im Booklet, „durch einen ruhigeren Rhythmus und längere Szenen eine noch offenere Struktur. Ihr Fokus liegt auf den Zwischentönen, Irritationen, auf Raum für Deutung und Weiterdenken. Story, Aktion und Fantastik werden, gemessen an der später erstellten, 15 Minuten kürzeren Verleihfassung, fast zum Beiwerk.“ (S. 15)

So bleibt der einzige Kritikpunkt an dieser Edition, dass zwar die Ausgangsmaterialien für die Inlands- wie auch die Exportfassung in 4K, die Premierenfassung jedoch lediglich in HD abgetastet wurde. Dies ist, insbesondere mit Blick auf den angegriffenen Eindruck, den die letzte Rolle macht, unverständlich: Eine bessere Abtastung sollte nachgeholt werden, solange es noch möglich ist.

Gegenüber der MÜNCHHAUSEN-Edition nimmt sich die Blu-ray-Veröffentlichung von GROSSE FREIHEIT Nr. 7 bescheidener aus: So müssen wir mit einer einzigen Fassung Vorlieb nehmen, obwohl auch von diesem Film 1944 mindestens zwei Farbnegative geschnitten wurden. Als kleine Kompensation wurde unter den Extras ein Szenenvergleich beigegeben, der drei Szenen der restaurierten Inlandsfassung mit denen der nicht in der Edition enthaltenen Exportfassung kontrastiert. Hinsichtlich der Farbwirkung stechen dabei eklatante Unterschiede ins Auge, die nicht für die Restaurierung sprechen.

Dies ist umso überraschender, als die Restauratoren auf das im Bundesarchiv überlieferte Inlandsnegativ und eine zeitgenössische Kinokopie zurückgreifen konnten: „für die Restaurierung ein seltener Glücksfall“, wie Wilkening im Booklet bemerkt (S. 8). Warum das Resultat gegenüber früheren Fassungen einen Rückgang an Farbigkeit verzeichnet, führt Wilkening am Beispiel der berühmten Albtraumszene aus, die im Originalnegativ „nahezu monochrom braun“ sei, aber auch „singuläre rote Farbakzente [...] in der Art einer Handkolorierung“ aufweise: „Die neue Restaurierung macht diese außergewöhnliche

Farbkomposition erstmals wieder erfahrbar. In den seit den 1980er-Jahren in Westdeutschland verfügbaren 35mm-Kopien aus Umkopierung über Eastman Kodak-Farbnegativ und davon hergestellten Fernsehabtastungen war die Traumsequenz mehrfarbig.“ (S. 9)

Dieser Farbminimalismus dürfte von Regisseur Helmut Käutner und Kameramann Werner Krien beabsichtigt gewesen sein. Andere Szenen werfen indes Fragen auf, etwa die erste Szene auf der Großen Freiheit, in der die Kamera den Füßen der spazierenden Matrosen bis zur Begegnung mit einer käuflichen Dame folgt, während gleichzeitig in Doppelbelichtung die farbenfrohen Leuchtschriften der Vergnügungsangebote zu sehen sind (oder sein sollten). Diese Szene, die man bislang farbig kannte, ist in der Restaurierung ebenfalls nahezu monochrom braun und wechselt erst, als die Doppelbelichtungen enden, unvermittelt zur Farbigkeit zurück. Dass es sich hierbei ebenfalls um die Wiederherstellung eines von Käutner beabsichtigten Effektes handelt, ist schwer vorstellbar. Müssen wir also von einer technisch misslungenen Doppelbelichtung ausgehen, die Käutner aus dramaturgischen Gründen im Film beließ? Auch das erscheint in Anbetracht der hohen, kulturpolitisch untermauerten Ansprüche, die schon zu Zeiten von FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN (1941) an die Farbwirkung von Agfacolor gestellt wurden, zumindest fraglich: Eine so offenkundig misslungene Sequenz, zumal von dieser Länge, wäre wohl entweder herausgekürzt oder durch Nachaufnahmen ersetzt, aber kaum zur Vorführung zugelassen worden.

Auch über solche Zweifel hinaus ist der Farbeindruck der neuen Restaurierung, insbesondere der Grün- und Blautöne flau, die Gesichtsfarbe verdächtig einheitlich. Als jemand, der selbst eine größere Zahl Agfacolor-Nitropositive auf dem Sichtungstisch begutachten durfte, darunter solche, die ihre bezaubernden Pastelltöne bewahrt hatten, fällt es mir schwer, meine Seherfahrungen mit dieser Restaurierung in Einklang zu bringen. (Dirk Alt)

■ **FLYING CLIPPER (MEDITERRANEAN HOLIDAY)** (BRD 1963, R: Hermann Leitner, Rudolf Nußgruber). Hg. v. Flicker Alley, eine Blu-ray + eine 4K UHD. Regionalcode ABC / 0, NTSC, Farbe, 158 Minuten. Booklet: englisch. Sprachen: deutsch, englisch, französisch, spanisch, portugiesisch, niederländisch, slowakisch, japanisch. Untertitel: englisch, koreanisch. Bonusmaterialien: Kinotrailer, Slideshow mit Aushang-Karten, Videointerviews mit Jürgen Brückner (zur Produktion von FLYING CLIPPER), Herbert Born (zur Restaurierung des Films), Marcus Vetter (zur Projektion von 70mm) und Christoph Engelke (zur Tonrestaurierung), Demofilm zur Restaurierung. Flicker Alley 2019.  
\$ 29,95

Auch erschienen in Deutschland als Blu-ray, 4K UHD sowie DVD. Sprachfassungen sowie Bonusmaterial sind auf allen Discs identisch mit der US-Fassung.

■ **FLYING CLIPPER (MEDITERRANEAN HOLIDAY)** (BRD 1963, R: Hermann Leitner, Rudolf Nußgruber). PAL, Farbe, 154 Minuten. Al!ve / Busch Media Group 2017.  
Blu-ray: Regionalcode B, € 16,99.  
4K UHD: Regionalcode B, € 19,99.  
DVD: Regionalcode 2, € 13,99.

Mit den Mitteln des Heimkinos dem Filmpalast auf Augenhöhe begegnen: Das ist der Anspruch der aufwändig restaurierten Fassung von FLYING CLIPPER – TRAUMREISE UNTER WEISSEN SEGELN, nun vorbildlich editiert und veröffentlicht als 2-Disc-Ausgabe von Flicker Alley für den amerikanischen Markt. Der Film, eine der großen Wiederentdeckungen der 70mm-Retrospektive der Berlinale 2009, liegt in dieser Ausgabe sowohl auf Blu-ray-Disc vor als auch in einer 4K UHD-Version. In Deutschland sind beide einzeln sowie zusätzlich eine DVD vom filmhistorisch ambitionierten Label Al!ve erhältlich. Bei entsprechender Ausstattung des Heimkinos soll so das eindrucksvolle Erlebnis einer 70mm-Kinovorführung zumindest annähernd erreicht werden. FLYING CLIPPER verdient es im großen Rahmen gesehen zu werden, denn es sind vor allem die eindrucklichen Schauwerte, die ihn zu einem nostalgischen Sehvergnügen machen. Als Reisefilm, oder *travelogue*, begleitet der Film ein Segelschulschiff der schwedischen Handelsmarine mitsamt 20 Kadetten auf einer Fahrt rund um das Mittelmeer.

Uraufgeführt am 19. Dezember 1962 im Münchner Royal-Palast, ist FLYING CLIPPER der erste in Deutschland produzierte 70mm-Film. Die Produktions- und vor allem Aufführungsgeschichte ist bewegt. Besonders ein auf den Discs enthaltenes Interview mit dem Kameramann und Filmverleiher Jürgen Brückner, der sich stark für die Restaurierung einsetzte, vermittelt hierzu ausführliche Informationen: Angestoßen und produziert wurde der Film von Rudolf Travnicek und seiner Münchner M.C.S.-Film K.G. (M.C.S. steht für Modern Cinema Systems).

Travnicek übernahm den Verleih des im Cinemiracle-Breitwandverfahren hergestellten Films WINDJAMMER (USA 1958) in Deutschland und angeregt vom gro-

ßen Erfolg der Aufführungen entstand die Idee, eine vergleichbare Produktion auch hierzulande in Angriff zu nehmen. Letztlich fiel die Entscheidung, nicht auf eine dreistreifige Aufnahme und Wiedergabe zu setzen, wie es die ursprünglichen Cinerama- und Cinemiracle-Verfahren praktizierten. Stattdessen sollte die Produktion für die weniger aufwendige Wiedergabe in 70mm (äquivalent zum amerikanischen Todd-AO-Verfahren, das 1955 eingeführt wurde) erfolgen. Jedoch standen in Europa noch keine Kameras für die Aufnahme zu Verfügung und die leihweise Verwendung der amerikanischen Systeme war zu kostspielig. Daraufhin wandte sich Travnicek an den norwegischen Kamera-Experten Jan Jacobsen, der ein eigenes, hochprofessionelles System für 65mm-Filmaufnahmen entwarf und insgesamt sechs Kameras baute. Die sogenannten *field cameras* waren mit 13kg verhältnismäßig leicht und erlaubten einen äußerst flexiblen und mobilen Einsatz. Das Sujet schließt an WINDJAMMER an, die neue Produktion sollte zunächst den Titel *Flying Clipper – Traumreise einer Windjammer* tragen. Gerichtliche Schritte gegen die Ähnlichkeit im Namen durch die Cinemiracle International Picture, Inc. führten jedoch sogar zeitweise zu einem Stopp der Kopierarbeiten bei Technicolor in London und schließlich zu der Titeländerung.

Der erste deutsche 70mm-Film startete schließlich unter dem Titel FLYING CLIPPER – TRAUMREISE UNTER WEISSEN SEGELN mit zehn Kopien in dem Großformat; und wurde ein großer Erfolg. Allein 300.000 Zuschauer konnte der Film in den ersten 30 Wochen in Berlin verzeichnen, in Essen 370.000. Auch als Werbefilm für die eigens entwickelten Kameras, die „MCS 70“ getauft wurden, konnte FLYING CLIPPER überzeugen: Sie wurden unter anderen in OLD SHATTERHAND (BRD/F/I 1964, R: Hugo Fregonese), THE SOUND OF MUSIC (USA 1965, R: Robert Wise), GRAND PRIX (USA 1966, R: John Frankenheimer), ONKEL TOMS HÜTTE (BRD/I/YU 1965, R: Géza von Radványi) und Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (USA/GB 1968) eingesetzt. Später ließ die amerikanische Raumfahrtbehörde NASA zwei Exemplare ankaufen.

Für FLYING CLIPPER stellten sie spektakuläre Bilder her: Sie werden auf Rennwagen beim Formel 1-Rennen in Monte Carlo montiert, sorgen für eindrucksvolle Luftaufnahmen rund um das Mittelmeer und den titelgebenden Dreimaster, fangen die Landungen von Kampffjets auf dem US-Flugzeugträger Shangri-La ein und werden sogar auf die Spitze der Pyramiden von Gizeh transportiert, als die Besatzung der Flying Clipper eine solche besteigt (was heute mit bis zu drei Jahren Gefängnis bestraft würde). Das Ganze ist eine herrlich nostalgische, aber auch faszinierende Reise, weil sie den Mittelmeerraum als gemeinsamen Kulturraum mit jeweils spezifischen regionalen Traditionen präsentiert – eine Tatsache, die in Zeiten nationalistischer Spannungen durchaus eindrucksvoll ist.

Zur Produktions- und auch zu Restaurierungsgeschichte bieten Videointerviews mit Jürgen Brückner und Herbert Born, dem Leiter des Kinos Schauburg in Karlsruhe und des dortigen 70mm-Festivals, ausführliche Hintergrundinformationen. In einem kleinen Featurette präsentiert Marcus Vetter, Vorführer in der Schauburg, den aufwendigen Prozess einer 70mm-Kinovorführung. Christoph

Engelke von Rotor Film erläutert in einem weiteren Interview die Tonrestaurierung. Auf der Blu-ray und der 4K-Blu-ray sind jeweils zwei Tonmischungen der deutsch- und englischsprachigen Voice-Over-Fassungen enthalten, eine, die den originalen 6-Kanal-Ton möglichst authentisch wiedergeben soll, sowie eine neue Mischung in Dolby Atmos, für die der Originalton räumlich aufgefächert wurde und zudem neue Soundelemente erstellt und dann räumlich platziert wurden. Letztlich rundet ein Vorher-Nachher-Vergleich zur Restaurierung das Angebot an Extras ab und verdeutlicht wie stark das Filmmaterial vor allem an *color fading*, dem Verblässen der Farben gelitten hat.

Neben den vorhandenen Interviews wären zusätzliche Informationen zur Auführungsgeschichte von FLYING CLIPPER in den USA eine sinnvolle editorische Ergänzung gewesen. Dort erlebte der Film unter dem Titel MEDITERRANEAN HOLIDAY nach einigen technischen Anlaufschwierigkeiten 1964 seine Premiere im kurzlebigen Wonderama-Format. Für das Verfahren wurde das Bild quasi gesplittet und auf einen 35mm-Film umkopiert. Vorgeführt wurde mit einem Projektionsvorsatz mit zwei Linsen auf eine stark gekrümmte Leinwand. Mit einfacheren Mitteln sollte so das Cinerama-Verfahren simuliert werden. Das Verfahren verschwand aber schnell und FLYING CLIPPER selbst wurde 1965 in New York in 70mm aufgeführt. Gerhard Witte bietet hierzu auf der Webseite [www.in70mm.com](http://www.in70mm.com) ausführliche Informationen und Bildmaterial. Das Fehlen dieses Materials auf der Blu-ray-Veröffentlichung schmälert die gelungene Präsentation und aufwendige Restaurierung nur geringfügig – auch wenn die beste 4K-UHD-Disc im größten Heimkino wohl nicht an eine Vorführung einer 70mm-Kopie im Filmtheater heranreichen wird. (Jesko Jockenhövel)

## Besprechungen

■ Caroline Braun: **Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen. Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland.** Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2018, 266 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-86821-783-4, € 35,00

In ihrer informativen und vielschichtigen Monografie widmet sich Caroline Braun den Darstellungen von Armut im deutschen Kino um 1910, einschließlich Produktionen anderer Länder, vor allem aus Frankreich, Italien und Dänemark, die in Deutschland zu sehen waren. Im Zentrum der 2016 in Trier bei Martin Loiperdinger abgeschlossenen Dissertation stehen Filme, die in mindestens einer Szene Armut visuell darstellen, in denen die Armutsthematik für den narrativen Verlauf entscheidend ist und in denen mindestens eine der Hauptfiguren von Armut betroffen ist (S. 10).

Der so definierte Korpus hatte seinerzeit einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der Gesamtproduktion: Anhand von Filmbeschreibungen in Katalogen der Produktionsfirma Pathé kann die Autorin zeigen, dass in den Jahren von 1908 bis 1912 ungefähr jeder fünfte Film der „scènes dramatiques et réalistes“ im definierten Sinn Armut thematisiert. Die Auswertung der Filmbeschreibungen belegt zudem, dass einige Themen – wie Diebstahl aus Hunger, Krankheit, Arbeitslosigkeit und Alkoholismus – ebenso wie manche Figurentypen – etwa Bettler, Waisenkinder und Arbeitslose – immer wiederkehrten. In den meisten Fällen wurde Armut als Einzelschicksal präsentiert, während eine gesellschaftliche Perspektive auf die „soziale Frage“, die das Verhältnis von Arbeit(enden) und Kapital betrifft, allenfalls als Aspekt in einigen Bergarbeitsfilmen berührt wurde (S. 39).

Ein wichtiges Differenzkriterium für die Armutsdarstellung im frühen Film war die Frage, ob die Figuren unverschuldet arm und daher hilfsbedürftig waren – oder ob ihnen ihre Situation selbst zuzuschreiben war, sie daher kein Mitleid verdienten. Brauns Analyse des zeitgenössischen bürgerlichen Diskurses zur „Bettlerfrage“ zeigt, dass Bettler und Vagabunden weithin als arbeitscheu, zu Alkoholgenuss und Müßiggang neigend und potenziell kriminell galten. Interessanterweise werden diese Vorurteile in einigen frühen Filmen aus Frankreich hinterfragt und widerlegt. In *DIGNITÉ D'UN PAUVRE (BETTLERS STOLZ, 1907)* verkörpert eine bürgerliche Dame das Vorurteil. Sie verdächtigt einen Bettler, ihr das Portemonnaie, das sie versehentlich fallen gelassen hatte, gestohlen zu haben. Später rettet der Bettler sie und ihre Tochter vor einem schweren Kutschenunfall und verzichtet auf die Belohnung. In einem anderen Film, *LA LUTTE POUR LA VIE (1907)* wird die ablehnende Haltung einem Gutsbesitzer zugeschrieben, der die nach Arbeit suchende Hauptfigur fortschickt. In beiden Fällen erweisen sich die Protagonisten als würdige Arme, da sie aktiv

versuchen, ihre Lage zu verbessern und anderen in Not Geratenen helfen. So erlebt der Vagabund in *LA LUTTE POUR LA VIE* einen sozialen Aufstieg und rettet dann die Tochter seines Arbeitgebers aus den Flammen eines brennenden Hauses.

Szenen wie diese versteht Braun als Momente der „Attraktion“ (im Sinne von Gunnings „Kino der Attraktionen“), die jedoch teilweise narrativ integriert sind. Entweder werden die Armen selbst zur Attraktion oder sie beweisen in typischen Attraktions-Sequenzen – wie Verfolgungsjagden oder der besagten Rettung aus einem brennenden Haus – ihre Handlungsfähigkeit und ihre Würde. Aus Brauns Analysen ergibt sich für die Filme eine ambivalente ideologische Haltung: Einerseits ergreifen sie Partei für die Bettler und stellen gesellschaftliche Vorurteile aus, andererseits gelingt ihnen dies nur um den Preis einer Affirmation der Leitdifferenz von „würdigen“ und „unwürdigen“ Armen.

Auch später produzierte, längere und narrativ komplexere Spielfilme wie *DIE LANDSTRASSE* (1913) von Paul von Woringen und *LE CHIFFONNIER DE PARIS (DER LUMPENSAMMLER VON PARIS, 1913)* von Emile Chautard bestätigen durch Kontraste zwischen ehrlichen und kriminellen Armen die Leitdifferenz. Ihr Grundton ist ambivalenter und pessimistischer – ein gesellschaftlicher Aufstieg gelingt den Vagabunden oder Clochards hier nicht – und ist in diesem Sinn „realistischer“. Gesellschaftliche Ursachen für die Armut kommen jedoch genauso wenig zur Sprache wie in den kürzeren Filmen. Der Hauptunterschied besteht laut Braun darin, dass nun „[s]tatt der Übermittlung einer zentralen moralischen Botschaft [...] das Erwecken von Sympathie und Verständnis für das Schicksal der Protagonisten im Vordergrund [steht]“ (S. 69).

In weiteren Unterkapiteln widmet sich Braun der Darstellung anderer gesellschaftlicher Typen: (Waisen-)Kinder, deren Hilfsbedürftigkeit besonders in Weihnachtsgeschichten Anlass für rhetorische Appelle zu Mitgefühl und Wohltätigkeit bot; dem Alkohol verfallene Familienväter, die als abschreckende Beispiele dienten; oder Proletarier, deren Einkommen kaum ausreicht, um die Familien zu ernähren. Ein Film wie Adolf Gärtners *DIE TRAGÖDIE EINES STREIKS* (1911), in dem die Tochter eines Arbeiters wegen eines durch den Streik verursachten Stromausfalls nicht operiert werden kann, lässt sich als Warnung vor politischer Organisation und Arbeitskämpfen interpretieren: „Erweist sich der Arbeitslose als würdig, so greift ihm der Bürgerliche wohlwollend unter die Arme, und wenn der streikende Arbeiter zur Einsicht kommt, ist ein Aufeinander-Zugehen von Industriellen und Arbeitern möglich – so die moralischen Kernaussagen der Filme“ (S. 93).

Eine der Stärken von Brauns Arbeit besteht darin, dass sie filmhistorische Umbrüche und mediale Kontexte der Vorführungen berücksichtigt hat. So kann sie anhand von Programmauszügen nachzeichnen, wie die kürzeren Filme in eine Gesamtdramaturgie eingebettet waren. Entweder wurden die Filmdramen in die erste Programmhälfte gelegt, damit negative Emotionen beim Verlassen des Kinos nicht überwogen. Nur wenn es, wie im Fall von *L'ORFANELLA*

DI MESSINA (DIE WAISE VON MESSINA, 1909), der kurz nach dem tatsächlichen Erdbeben vom 28. Dezember 1908 gezeigt wurde, um einen Appell zur finanziellen Hilfe ging, wurde der Film am Ende programmiert.

Interessant ist auch die Rekonstruktion der Funktion von sogenannten Film-erklärern, deren Hauptaufgabe darin bestand, dem Publikum die oft elliptisch erzählte Handlung zu erläutern. Als Beispiel analysiert Braun eine vertonte Fassung von BETTLERS STOLZ. Zwar handelt es sich um eine Aufnahme von 1931, die ihrerseits historisch eine schon nicht mehr gängige Praxis rekonstruiert; in ihren Grundzügen kann sie jedoch als authentisch und aufschlussreich gelten. Gleich zu Beginn führt der Filmklärer den Protagonisten mit Namen ein, weist darauf hin, dass dieser sein Geld mit körperlicher Arbeit verdient, und baut so einen positiven Bezug zur Figur auf, der sich in der unkommentierten Fassung nicht direkt ergibt. Im weiteren Verlauf nutzt der Filmklärer rhetorische Fragen („denn wer glaubt einem armen Bettler gegen eine reiche Dame?“), um die emotionale Bindung zu vertiefen. Insgesamt kann der Filmklärer als „Stimme der moralischen Instanz“ begriffen werden: „Durch seine Aussagen verstärkt er die Sympathien des Publikums für den Außenseiter und stellt die bürgerliche Dame und ihre negative Vorverurteilung bloß. Dadurch widerlegt er das Stereotyp des Bettlers und kehrt es in eine Heldenrolle um“ (S. 121).

Besonders lesenswert ist das Unterkapitel zu den Bergarbeiterfilmen sowie das Kapitel zur Frauenarmut im langen Spielfilm. In den sozialen Dramen, die ab 1911 den gesellschaftlichen Abstieg jüngerer Frauen behandeln, rückt eine urbane Unterschicht ins Zentrum. Braun zeigt, wie in mehreren Filmen, etwa ET FORSPILDT LIV (DAS VERGEUDET E LEBEN, 1910) oder Urban Gads DIE ARME JENNY (1912), jeweils eine Frau aus einem armen Haushalt den Verlockungen des Großstadtlebens erliegt und – meistens nach einer Verführung durch einen sozial höhergestellten Mann – ihre Grenzüberschreitung mit gesellschaftlichem Abstieg und am Ende nicht selten mit dem Tod bezahlt. So boten diese Dramen dem (allerdings nicht ausschließlich adressierten) weiblichen Publikum Gelegenheit zur Einfühlung in das Schicksal der Protagonistinnen und dienten gleichzeitig als Warnung vor sozialer und sexueller Transgression.

Ein kleines Manko von Brauns Buch sei nicht verschwiegen: Der Facetten- und Materialreichtum hat dazu geführt, dass dem Buch streckenweise ein erkennbarer roter Faden oder eine übergeordnete Textdramaturgie fehlt, sodass die einzelnen Teile etwas unvermittelt aufeinanderfolgen. Dies ist in meinen Augen jedoch der einzige Mangel dieses genau recherchierten, gut geschriebenen und erkenntnisreichen Werks zu einem Thema, das große Aufmerksamkeit verdient. (Guido Kirsten)

■ Carolin Beinroth: **Musik im frühen deutschen Stummfilmkino. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption in ausgewählten Fachzeitschriften der Jahre 1907–1925.** Baden-Baden: Tectum Verlag 2019, 208 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8288-4209-0, € 24,95

Mit Carolin Beinroths *Musik im frühen deutschen Stummfilmkino* liegt nun ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der musikalischen Praxis zu Stummfilm in Deutschland vor, der die bisherige Annahme, der Stummfilm sei niemals „stumm“ gewesen, anhand von zeitgenössischen Quellen erheblich zu nuancieren weiß. Mit Blick auf die historische Praxis der deutschen Stummfilmmusik kann Beinroth überraschende Korrekturen vornehmen.

Die überarbeitete und erweiterte Gießener Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft untersucht anhand ausgewählter Fachzeitschriften aus den Jahren 1907–1925 die zeitgenössische Rezeption von Musik zu Stummfilmen und allgemeiner von Musik im Kino. Beinroth orientiert sich an Rick Altmans Vorgehen in *Silent Film Sound* (2004) und folgt dessen Aufforderung, anhand systematischer Untersuchungen zeitgenössischer Primärquellen die Rolle von Musik im Stummfilmkino genauer zu erforschen.

Einem Überblick zu Formen und Strukturen der Stummfilmmusik in den USA folgen mehrere Kapitel, in denen Beinroth Zeitschriften wie *Der Kinematograph* und die *Lichtbild-Bühne* sowie das Beiheft *Das Kino-Orchester* zu Fragen der Instrumentation, Methoden der Filmbegleitung und spezifischen Ausprägungen der Kino- und Filmmusik in Deutschland untersucht. Erkennbar wird das damalige Bemühen um eine Anhebung der Musikqualität im Kino und um eine qualitative Standardisierung. Abschließend beschreibt sie anhand der Quellen die Übergangszeit bis zur Etablierung der Tonfilmverfahren und hier speziell die Situation der Musiker und deren Reaktionen auf den Wandel.

Zunächst betrachtet Beinroth die Zeit des überwiegend noch nicht ortsfesten Kinos, als Vorführungen in Varietés, Laden- und Wanderkinos stattfanden, wo sehr heterogene Formen der Musikgestaltung herrschten. Sie zeichnet eine Klanglandschaft, die von unterschiedlichsten Ansätzen und Praktiken geprägt war. Im Zusammenhang mit dem Wanderkino, das bis 1914 im Vergleich mit den Variététheatern viel mehr Publikum anzog, zitiert sie etwa einen Zeitzeugen, dessen Programme schon 1897 von einem im Zelt aufgestellten Phonographen begleitet wurden, der Reden, Musikstücke und Gesangsvorträge abspielte. Ob diese Stücke gezielt zu den Bewegtbildern eingesetzt wurden oder eine neue Erfindung vorgestellt wurde, bleibt Beinroth zufolge unklar. Für die Vermutung, dass Filme in städtischen Varietés von der hauseigenen Kapelle begleitet wurden, gibt es ihr zufolge nur einen einzigen Zeugen. Die Quellen lassen eher den Schluss zu, dass Filme dort als letzte Nummer des Programms stumm gezeigt wurden.

Ein eigenes kurzes Kapitel widmet sich der Musik, die vor den Kinos zur Anwerbung des Publikums gespielt wurde, sowie den Tonbildern, deren besondere Attraktion darin bestand, dass Bewegung, Handlung und Musik synchron

abliefern – von der Kritik wurde das ausdrücklich gelobt. Die Frage, ob und inwieweit in Deutschland Musik von Anfang an zur Begleitung von Stummfilmen eingesetzt wurde, ist für Beinroth schwer zu beantworten. Schon aus dem Rückblick äußerte ein von ihr zitierter Kritiker 1913, als in Deutschland die erste Originalkomposition für *DER STUDENT VON PRAG* aufgeführt wurde, dass sich das Publikum mittlerweile daran gewöhnt habe, Filme nur noch mit Musikbegleitung zu genießen, während in der Anfangszeit des Films nur die Pausen illustriert und dazu Bier und Nussstangen gereicht worden seien. Der bewusste und gezielte Einsatz von Musik zum Film war, wie ihr Quellenmaterial deutlich werden lässt, nur eine Möglichkeit von vielen.

Das Kapitel zur Instrumentation der Musik in der Stummfilmzeit öffnet den Blick auf ein erstaunlich breites Spektrum an Musikpraxen, die in der Fachpresse reflektiert wurden. Es wurde über mechanische Instrumente und deren Einsatz gestritten und geklagt, ebenso über die allzu oft fehlende Fähigkeit der Pianisten, die Filme musikalisch und inhaltlich passend zu illustrieren. Der Einsatz der Orgel zur Begleitung der Reklame und der Wochenschau wurde voller Empörung abgelehnt; letztere werde dadurch unverdaulich. Der ausgiebige und von Kinobetreibern aus Kostengründen als favorabel eingeschätzte Einsatz von Schallplatten wurde ebenso in der Fachpresse behandelt: Mit einem monatlichen Budget von 1.000 Mark für Musiker konnte ein Jahresetat für Schallplatten bestritten werden. Interessant ist auch, dass Pianisten durchaus gefordert waren, die Rolle des Filmerklärers mit zu übernehmen.

Die Fachpresse bemühte sich sehr um eine Anhebung der Qualität und Standardisierung der Musik im Kino bzw. der Filmmusik. Da die Filmfabrikanten laut Presse keinerlei Interesse daran zeigten, die Zusammenstellung oder später die Komposition einer Filmmusik in den Produktionsprozess ihrer Filme zu integrieren, sah man sich genötigt, Ratschläge und Handreichungen für Musiker zu formulieren. Zunächst setzte eine Diskussion über die Rolle und Möglichkeit, die Musik generell im Film haben könnte und sollte ein, in der etwa kritisiert wurde, dass zu nah am Bild gespielt und vertont würde. Positiv bewertet wurde dagegen, wenn der Kapellmeister nicht sichtbare Vorgänge musikalisch verdeutlichte. Die Fachpresse entwickelte hier konkrete Vorschläge – und bald widmeten sich eigene Rubriken der Filmmusik, später auch ganze Ausgaben etwa der *Lichtbild-Bühne*. Themen und Fragen wie „Das Problem der Kinomusik“ und „Wer taugt zum Kinokapellmeister?“ rückten ins Zentrum des Interesses. *Der Kinematograph* veröffentlichte Filmmusikführer mit detaillierter szenischer Aufschlüsselung und Stückangaben zu einzelnen Filmen. Dazu erschienen Hinweise auf Hilfsmittel für Musiker wie Kinotheken und Fortbildungsangebote. Beinroth berichtet von der Einrichtung eines Filmmusikwettbewerbs sowie Studiengängen für Filmmusik und den Reaktionen der Musiker auf die Einführung der Tonfilmverfahren.

Beinroths Arbeit fördert anhand der Quellen viel Aufschlussreiches und Überraschendes zu Tage und ermöglicht so eine differenzierte Auffassung der durch die Fachpresse rezipierten Klangwelt des deutschen Stummfilms. Vor allem aber

weitet sie den Blick auf die Vielfalt der damaligen Praxen. So wichtig als Ausgangspunkt Altmans Arbeit und die methodische Rückbindung daran ist, wäre es durchaus lohnenswert, Querbezüge, Verwandtschaften oder Parallelen zur Kinoklanglandschaft und Filmmusikpraxis im Nachbarland Frankreich herzustellen, dessen Filmproduktion das europäische Kino bis 1914 dominierte. Eine fundierte Untersuchung dazu legte Martin Barnier 2010 unter dem Titel *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914* vor. Auch sind Überschneidungen und Abgrenzungen zur Rezeption und Musikpraxis der deutschen Avantgarde der 1920er Jahre an dieser Stelle von Interesse.

Insgesamt legt Beinroth eine detailreiche, wichtige Arbeit vor, die zu Vertiefung und Erweiterung animiert. (Eunice Martins)

■ Ernst Blass: **„in kino veritas“.** *Essays und Kritiken zum Film. Berlin 1924–1933.* Ausgewählt, mit einem Nachwort versehen und herausgegeben von Angela Reinthal. Mit einem Geleitwort von Dieter Kosslick. Berlin: Elfenbein Verlag 2019, 280 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-96160-008-3, € 22,00

„Ich sang einst wilde Lieder in die Nacht, / Ganz überschwer von unerlöster Macht. / Doch keiner hörte sie. / Der kalte Mond warf seinen kalten Schein. / Da ward mein Lied zu glühendheißem Schrein. / Doch keiner hörte es. / Der tote Tag wird einst die Nacht beerben. / Da wird mein Schrei in einem Seufzer sterben. / Keiner wird's hören.“

Das Gedicht *Knabenlied* von 1912 veranschaulicht sehr schön den Humor von Ernst Blass: Der hohe Ton voller Pathos und adjektivschwangerem Seelenschmerz kippt jäh um – und die Berliner Schnauze meldet sich zu Wort, nüchtern, lapidar, wie ein Tritt gegen das Schienbein. Keiner wird's hören.

Dass ihn keiner hören würde, trifft für den Autoren Ernst Blass nur bedingt zu: Geboren 1890 als Sohn eines jüdischen Fabrikanten in Berlin, entwickelt sich Blass in den 1910er Jahren zu einem wichtigen, vielgehörten Vertreter und Förderer des literarischen Expressionismus. Später arbeitet er als Journalist, doch Krankheit und Publikationsverbot nach 1933 führen dazu, dass er immer mehr vereinsamt. 1939 stirbt er arm und vergessen im Jüdischen Krankenhaus in Berlin-Wedding.

Vor allem dem auf Exilliteratur spezialisierten Verleger Thomas B. Schumann ist es zu verdanken, dass die Stimme von Ernst Blass seit den 1970er Jahren wieder gehört wird; seit 2009 gibt es sogar eine dreibändige Werkausgabe. Unberücksichtigt blieb darin Blass' Tätigkeit als Filmkritiker in den 1920er Jahren. Angela Reinthal, die 1999 mit einer Arbeit über Ernst Blass promoviert wurde, würdigt nun auch diesen Teil seines Schaffens mit einer ausgesprochen schön gestalteten Edition.

Zwischen 1923 und 1933 verfasste Blass an die 300 Filmkritiken und filmbezogene Essays, die meisten davon bis 1929 für die sonntägliche Kinorubrik

des *Berliner Tageblatts*; danach erschien nur noch eine kleine Zahl von Texten für die *Literarische Welt*. Die neue Edition enthält 147 dieser Texte und damit eine „repräsentative Auswahl“ (S. 251), wie Reinthal im Nachwort schreibt, das über die damalige Filmkritik im Allgemeinen und Blass' Zugang und Interessen informiert. Eine Erklärung dafür, weshalb Blass ab 1929 nicht mehr für das *Berliner Tageblatt* schrieb, nennt die Herausgeberin nicht; „vielleicht spielten gesundheitliche Gründe eine Rolle“ (S. 257). Hierzu wünscht man sich eine genauere Information, zumal es andernorts heißt, Blass sei ab 1928 oder ab 1930 langsam erblindet – so etwa Sabina Becker im *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur* (2. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012).

Die neue Edition dürfte primär filmhistorisch interessierte Leser mit einem Faible fürs Weimarer Kino ansprechen. Aus Sicht einer Forschung, die Quelleneditionen grundsätzlich begrüßt, ist es schade, dass das Buch nur eine subjektive Auswahl präsentiert – und eben nicht den gesamten Blass. Allerdings ist es mittlerweile relativ einfach, die fehlenden Rezensionen über das Zeitungsinformationssystem ZEFYS der Staatsbibliothek zu Berlin einzusehen, das Zugang zum digitalisierten *Berliner Tageblatt* bietet (<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de>).

Wer gerne historische Filmtexte liest, wird an diesem Buch sein Vergnügen haben. Erstens erlauben es die Rezensionen in der Gesamtschau, in eine sehr lebendige Film- und Kinokultur einzutauchen. Zweitens ist Blass ein versierter Schriftsteller, der pointieren kann und seine Leser nicht mit kleinlicher, gar dogmatischer Kritik behelligt, sondern in vielen Fällen Begeisterung weckt für das, was er liebt. Bildungsbürgerlicher Dünkel ist ihm fremd; seine Zuneigung gilt dem Publikums kino und hier besonders dem amerikanischen Film.

„Warum sieht man die Filme der Amerikaner gern?“, fragt Blass 1925. „Ich glaube, gerade weil sie so unverstündig und deshalb in ihrer romantischen Vitalität so ungezwungen sind. Sie drücken nur ein freudiges Staunen, aber gar kein Verstehen aus und sind gerade deshalb der Jugend, der Poesie und dem Leben näher. Warum sollten wir uns nicht freuen, da Gott uns doch Gesundheit gegeben hat! – das sind die ersten Worte, die der Chor in Smetanas ‚verkaufter Braut‘ singt, und wahrscheinlich sind es die Anfangsworte des Lebens und der Poesie. Etwas von ihrem Sang und von ihrer Zuversicht liegt in den amerikanischen Filmen“ (S. 27). Wenn er über Charlie Chaplin, Buster Keaton und Harold Lloyd, Gloria Swanson, Norma Talmadge und Corinne Griffith (die „zauberhaft süßeste Schauspielerin der Erdkugel“, S. 118) schreibt, ist Blass in seinem Element. „Konventionell sind ihre Ideale und Idealgestalten“, so Blass über die Amerikaner, „aber ihre Phantasien sind anarchisch, ungebunden und ausschweifend im Sensationellen und Sentimentalen. Man denke an ihre Komiker, an die himmlische Zwanglosigkeit solcher Possen, man denke an die traumhafte Süßigkeit ihrer Mädchen, an die Kinder und an den Hund Rin-Tin-Tin“ (S. 151).

Rin-Tin-Tin ist der heimliche Held des Buches. Ihm widmet Blass einige seiner schönsten, witzigsten und seltsamsten Texte: „Es wäre falsch, zu sagen,

daß der Hund dieses Films nichts anderes als ein Hund sei, es wäre aber auch falsch, zu sagen, daß er ein Schauspieler sei. Seine Rolle und seine Realität vermischen sich derartig sonderbar, daß man ein Märchenwesen wirklich vor sich sieht. Spiel und Sein sind hier, und zwar ganz buchstäblich aufgefaßt, nicht mehr zu unterscheiden. So ein Hund ist nicht nur eine Metapher, und andererseits nicht nur ein Säugetier“ (S. 72).

Natürlich reflektiert Blass nicht nur über den Unterschied zwischen amerikanischen und europäischen oder deutschen Filmen. Er schreibt auch voller Lob über Eisenstein – und ebenso über Richard Eichbergs *SONG* (1928) mit Anna May Wong, beklagt das geringe Niveau deutscher Filmhumoresken und begeistert sich für alte Lubitschfilme in einer Reprise, spottet über das Beiprogramm und kritisiert am technisch so gelungenen, vom Schweden Mauritz Stiller in Hollywood gedrehten Kriegsfilm *HOTEL IMPERIAL* (1926), dass er nicht gegen den Krieg Partei ergreife.

Das Genie des Dichters blitzt immer wieder auf. Mitten im Text strahlt einen dann ein Aphorismus an: „Erst wenn der Film hohe Geschmacksambitionen hat, wird es unangenehm. So lange er schlechter ist, ist er besser“ (S. 36). Oder: „Ein Film darf in mancher Beziehung schwachsinnig sein, aber nicht in moralischer“ (S. 40). So sehr Blass hier auf die Wirkung seiner Formulierungen vertraut, so ist ihm doch stets bewusst, dass letzten Endes seine Worte den Bildern nur müde hinterherhinken. Die Kritik eines Films mit der „überirdischen Gish“ schließt Blass mit den Worten: „Im Ganzen wird dieser Abend, über den Worte das Eigentliche nicht aussagen können, ein unvergeßbarer Traum bleiben“ (S. 128).

Angela Reinhals Edition erinnert an einen Träumer und seine Träume. Wird's jemand hören? (Philipp Stiasny)

■ Maria Fritsche: ***The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captivated Audience?*** London, New York u.a.: Bloomsbury 2019, 338 Seiten, Abb. ISBN 978-1-350-12637-4, £ 28,99

Zwischen 1948 und 1954 entstanden in Europa rund 200 Marshallplan-Filme – und fanden ein Millionenpublikum. Sie waren Teil eines großangelegten, von den USA finanzierten Wiederaufbauprogramms, des „European Recovery Programme“ (ERP), in das insgesamt 13 Milliarden Dollar flossen. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und der Konfrontation der Wirtschafts- und Gesellschaftssysteme in Ost und West wurde mit den Filmen nicht allein für den Marshallplan (MP) geworben, sondern für eine grundsätzliche Neuorientierung – für Freihandel und ein liberal-kapitalistisches System: „The US policy-makers took their lessons from the failure to secure Europe's lasting economic recovery after the First World War. They saw in the ERP a means to restructure post-war Europe economically and politically so as to revive global free trade,

which was considered the basis for a secure economic and political future. In strengthening the liberal-capitalist system, the MP would also help to contain Soviet power and curb the influence of European communist parties“, schreibt Maria Fritsche in ihrem neuen Buch über die Marshallplan-Filmkampagne (S. 3).

Von 2004 bis 2006 richtete die Berlinale eine dreiteilige Retrospektive zu den Marshallplan-Filmen aus und rückte sie dadurch wieder in den Blick der Öffentlichkeit. Außerdem erschien 2006 eine Auswahl der Filme in der von Rainer Rother betreuten und kommentierten DVD-Edition *Selling Democracy*, die von der Bundeszentrale für politische Bildung veröffentlicht wurde. Gleichwohl liegt mit dem Buch von Maria Fritsche erst jetzt die erste umfassende filmhistorische Monografie zum Thema vor.

Wurden die Filme des Marshallplans bisher hauptsächlich aus nationaler Perspektive diskutiert, so nimmt Fritsche, die in Norwegen an der Universität von Trondheim Geschichte lehrt, das Gesamtbild in den Fokus und folgt dabei einem transnationalen Ansatz. Das ist wichtig, weil der Austausch der Filme über Ländergrenzen hinweg stattfand und sie schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die Vision eines gemeinsamen Europas und eines gemeinsamen Marktes entwarfen. Die von der amerikanischen Regierung bezahlten Filme machten Propaganda für ein westlich orientiertes und antikommunistisches Europa; heute tauchen Ausschnitte aus ihnen oftmals als Footage im Geschichtsfernsehen auf.

Fritsche vergleicht die Produktionszusammenhänge, den Vertrieb und die Rezeption in verschiedenen Ländern und berücksichtigt die spezifischen politischen und kulturellen Bedingungen vor Ort. Von den rund 200 Filmen, die sie eindeutig als Marshallplan-Filme definiert und die in 17 Ländern von meist lokalen Filmemachern realisiert wurden, konnte sie 167 Filme sichten; sie sind in der Filmografie im Anhang aufgeführt. Es sind meist dokumentarische Produktionen in schwarz-weiß, mit einer Länge zwischen drei und 35 Minuten. Auf dem Höhepunkt der Produktion im Jahr 1951 arbeiteten über 1.000 Personen für das Marshall-Plan Informationsprogramm in Europa, davon Dreiviertel Europäer.

In ihrer Analyse konzentriert sich Fritsche auf wenige Länder, die sie anhand von Fallstudien untersucht. Dazu zählen Deutschland, Frankreich, Italien und Griechenland, da hier die Überlieferung der Akten am besten ist und diese Länder für die Amerikaner politisch von besonderer Bedeutung waren. Sie spricht auch die Produktion in der Türkei, in Dänemark, den Niederlanden sowie in Österreich, Norwegen und Großbritannien an, obwohl diese Länder in diesem Kontext weniger wichtig waren. Sie betrachtet die Filme vor dem Hintergrund des aufkommenden Kalten Krieges und der zunehmenden Polarisierung zwischen West und Ost, als zum Beispiel die Arbeiterschaft von den Vorteilen einer kapitalistisch orientierten Wirtschaft überzeugt werden musste. Argumentiert wurde, dass durch eine höhere Produktivität materielle Sicherheit und höhere Löhne gewährleistet würden.

Es gibt vier Hauptkomponenten, die das Buch behandelt: Erstens die narrativen und ästhetischen Strategien der Marshallplan-Filme, mit denen sie die gewünschte Botschaft transportierten. Zweitens die Rolle der amerikanischen Informationsoffiziere und der europäischen Filmemacher als kulturelle Vermittler. Drittens das Publikum und seine Reaktionen auf die Filme und viertens äußere Einflüsse auf die Filme. Die Amerikaner sprachen mit Bezug auf ihre Propagandaaktivitäten häufig von der Vermittlung von Informationen, während Fritsche darunter – durchaus neutral – die Verbreitung von Informationen zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung versteht. Es geht für sie um die Intentionen des Senders, der den Empfänger überzeugen will, und weniger um die Wahrhaftigkeit der Information.

Thema vieler Filme ist der Wiederaufbau und die Modernisierung der Landwirtschaft; Frauen kommen kaum vor. Die Erzählstruktur folgt oft der klassischen dreiaktigen Struktur mit Problembeschreibung, der Vorstellung geeigneter Maßnahmen und schließlich dem Erfolg der Maßnahmen. Verschiedentlich wählten die Filmemacher auch einen eher beobachtenden Stil. Regelmäßig setzten sie Animationen ein, um Statistiken zu visualisieren, den Erfolg deutlich zu machen und Prozesse zu zeigen, die nicht direkt gefilmt werden konnten. „The world that the MP films present is made up of harbors, roads, railways, dams and building sites, of power stations, factories and furnaces, of machinery and conveyor belts, and of excavators, bulldozers, tower cranes, tractors and mechanized ploughs“ (S. 37). All diese Verkehrswege, Fabriken und Maschinen werden in den Filmen zu Symbolen des Wandels und des wirtschaftlichen Erfolgs. Ziel des gesamten Projekts und somit auch der Filme war die Erhöhung der Produktivität sowohl in der produzierenden Industrie als auch in der Landwirtschaft.

In der Regel wurden europäische Filmemacher mit der Herstellung beauftragt, da sie das Zielpublikum und dessen Sehgewohnheiten besser kannten. Indem die Amerikaner lokalen Filmemachern Vertrauen schenkten, verdeckten sie nach außen auch ihren eigenen Einfluss. Die meisten Marshallplan-Filme wurden in Italien produziert (nämlich 28), gefolgt von Frankreich (15), der Bundesrepublik (9), Österreich (8) sowie Griechenland (7) und Großbritannien (7).

In Zeiten der Polarisierung durch den ‚Kalten Krieg‘ propagierten gerade die in der Bundesrepublik hergestellten Filme industrielle Modernisierung und europäische Integration als richtigen Weg im Gegensatz zum Kommunismus im Osten. Filme wie STRAHLENDES LICHT bzw. ES WURDE LICHT (1950, CITY OUT OF DARKNESS) von Max Diekhout und DAS IST DIE BERLINER LUFT (1951, AIR OF FREEDOM) zeigen Westberlin als Schaufenster des Westens. Am Beispiel von Frankreich und der Türkei weist Fritsche auf die Schwierigkeiten der Propagandaaktivitäten hin, wenn die Amerikaner andere Positionen vertraten als die nationalen Regierungen. Die Amerikaner offenbarten hier mitunter fehlende kulturelle Sensibilität; zum Teil gab es Streitigkeiten auch zwischen

amerikanischen Institutionen. „In West Germany, a growing peace movement and increasing numbers of people with ‘strong neutralist tendencies’ opposed Germany’s planned integration into a European defence system“ (S. 81) .

Ein wichtiger Aspekt war die Darstellung der Vorteile, die die europäische Integration und der Aufbau eines gemeinsamen Marktes nach dem Modell der Vereinigten Staaten bringen sollten. Mit dem Zusammenwachsen sollten auch Probleme mit Westdeutschland gelöst werden, dessen wachsende Wirtschaftskraft die Nachbarländer irritierte, während die Amerikaner die Bundesrepublik als einen Motor des Wachstums in Europa betrachteten.

Die Marshallplan-Filme wurden in den verschiedenen Ländern von Millionen von Zuschauern gesehen. „In West Germany, almost 13 million Germans attended a combined total of 137,274 non-commercial screenings between April 1949 and March 1950“ (S. 183). Jede Vorführung wurde also im Schnitt von 95 Besuchern gesehen – die kommerziellen Vorführungen eingeschlossen. Demnach sahen zwischen Juli und September 1952 insgesamt 2,5 Millionen Deutsche den westdeutschen Marshallplan-Film *WIR UND DIE ANDEREN* (1951, *WE AND THE OTHERS*) und über 500.000 den griechischen Film *CORINTH CANAL* (1950). Allerdings gibt es nur wenige Überlieferungen, wie diese Filme der Mutual Security Agency (MSA), der Nachfolgeorganisation des European Recovery Program (ERP), auf das Publikum wirkten. „In West Germany, the US information officers found that ‚political, economic and MSA European integration films are being received favourable‘. The Germans liked so-called *Kulturfilme* – documentary reports on foreign countries, sports events, or scientific and technological developments“ (S. 187). Trotzdem gaben bei einer Umfrage im September 1950 nur 36 % der Befragten an, jemals einen Marshallplan-Film gesehen zu haben. Dieses Ergebnis überrascht, wenn man bedenkt, dass 15 % der Deutschen damals jede Woche ins Kino gingen und die Marshallplan-Filme oft gezeigt wurden. Allem Anschein nach wurden sie vom Publikum nicht immer als Marshallplan-Filme wahrgenommen.

Maria Fritsche hat eine herausragende Studie verfasst, deren besonderer Reiz in der paneuropäischen Perspektive liegt. Die Auswahl von Fallbeispielen überzeugt ebenso wie die fundierte Weise, wie Fritsche die Filme in ihren historischen Kontext stellt. Spannend sind vor allem die Recherchen zu den Widerständen, auf die die Filme stießen und die zeigen, wie schwierig eine effektive Propaganda ist. Es herrscht heute Einigkeit darüber, dass die Marshallplan-Filme konkreten politischen und strategischen Interessen der Amerikaner dienten und ein großes Publikum erreichten. Aber dieses Publikum von den amerikanischen Werten zu überzeugen, war nicht einfach. Anti-Kommunismus ließ sich nicht unmittelbar in eine proamerikanische Haltung übertragen. Zum Teil erreichten die Filme ihre Zuschauer auch zu spät, um für die Ideen des Marshallplans zu werben. Mittelfristig gelang es ihnen jedoch, den ‚American way of Life‘ zu vermitteln – sie halfen dabei, dass Westeuropäer und Amerikaner zu wichtigen Partnern wurden. (Kay Hoffmann)

■ Jan Uelzmann: ***Staging West German Democracy. Governmental PR Films and the Democratic Imaginary, 1953–1963.*** London, New York u.a.: Bloomsbury 2019, 352 Seiten, Abb. ISBN 9-78150-134710-8, \$ 112,50

Ein Enkel von Konrad Adenauer soll sich in den 1950er Jahren des Öfteren in das Aktualitätenkino im Kölner Hauptbahnhof geschlichen haben, um einen Blick auf seinen Großvater zu erhaschen. Auch viele Bundesbürger hatten aufgrund von Adenauers medialer Omnipräsenz das Gefühl, den Kanzler zu kennen. Adenauer wusste um die Macht der Medien: Er nutzte Film, Radio und ihm genehme Printmedien geschickt, um seine politischen Ziele und vor allem sich selbst zu vermarkten.

Teil der medialen Werbestrategie waren die sogenannten Kanzlerfilme, denen sich Jan Uelzmann in seinem Buch *Staging West German Democracy* widmet. Seit seinem Amtsantritt im Jahre 1949 ließ Adenauer durch das neugegründete Bundespresseamt regelmäßig Filme produzieren, welche vor allem einem Zweck dienten: den unermüdlichen Einsatz des Kanzlers für die junge Bundesrepublik zu unterstreichen und ihn als alternativlos im Bewusstsein der Deutschen zu verankern. Wie die deutschen Wochenschauberichte präsentierten diese Filme den Kanzler als väterliche Autorität, die das deutsche Volk mit sicherer Hand durch die stürmischen Zeiten geleitet und dem Land zu neuem Wohlstand und Ansehen verhilft.

Das Korpus von Uelzmans Studie bilden rund ein Dutzend 12- bis 30-minütiger Dokumentarfilme, die zwischen 1953 und 1963 von der Firma Deutsche Wochenschau produziert wurden. Die propagandistische Tätigkeit der Produktionsfirma wurde dabei keineswegs als problematisch, sondern wegen des reichen Erfahrungsschatzes der Filmleute als vorteilhaft betrachtet. Verbreitung fanden die Filme vor allem durch den nicht-kommerziellen Verleih, einige wurden auch im regulären Kinobetrieb oder in Aktualitätenkinos gezeigt.

Uelzmans Ziel ist es, anhand der Kanzlerfilme die „kollektiven Ängste, Herausforderungen und Ambitionen der frühen BRD“ (S. 5) zu rekonstruieren. Er argumentiert, dass die von ihm als „PR Filme“ bezeichneten Produktionen dynamisch auf die soziopolitischen Herausforderungen reagierten und als „effektive Mittel zur Herstellung von öffentlicher Zustimmung in turbulenten Zeiten“ (S. 6) gelten können. Die Einleitung und das erste Kapitel legen in großer Ausführlichkeit und teils wiederholend die Fragestellungen und Argumente des Buches dar, lassen aber wichtige Fragen nach der Verbindung zwischen Diskurs und Film oder nach den Strategien politischer Meinungsbildung unbeachtet. Kapitel 2 untersucht den Produktionskontext und beleuchtet dabei interessante Aspekte, wie die sehr rigide Kontrolle der Produktion durch Bundespresseamt und Kanzleramt sowie die Bemühungen der Regierung, die Urheberschaft und Produzenten der Filme zu verschleiern. So wurden die Filme aus einem Geheimfonds finanziert und Scheinfirmen gegründet, die als Deckmantel für die

Deutsche Wochenschau fungierten. Auch auf die Frage der Filmdistribution geht Uelzmann hier und in den Folgekapiteln zumindest in Ansätzen ein.

Den Kern des Buches bilden fünf Themenkapitel, die in detaillierten Filmanalysen jeweils einen zentralen „Diskurs“ herausarbeiten. So illustriert Kapitel 3 anhand der filmischen Dokumentation der deutsch-amerikanischen Staatsbesuche das wachsende Selbstbewusstsein der Bundesrepublik, das vor allem im Wirtschaftsboom gründete. Die Filme, so argumentiert Uelzmann, inszenieren den Kanzler als verlässliche Führungspersönlichkeit, die nach innen wie außen Stabilität ausstrahlt und damit Deutschland Respekt in der Welt verschafft. Der Begriff „Stability Discourse“ scheint den Inhalt der Filme jedoch nur unzureichend zu beschreiben, erscheinen doch die USA, die mit bekannten visuellen Metaphern charakterisiert werden, wesentlich stabiler als die sich rapide verändernde Bundesrepublik.

Sehr aufschlussreich sind Kapitel 4 und 5, die sich mit dem medialen Umgang mit der deutschen Schuldfrage auseinandersetzen. Uelzmanns Analyse, die sich hier auf Vorarbeiten von Uta Schwarz und Robert Moeller stützen kann, veranschaulicht den sehr unterschiedlichen Umgang der Bundesrepublik mit den ehemaligen Kriegsgegnern Sowjetunion und Frankreich. Er zeigt, wie der Film über Adenauers Moskaubesuch im Jahr 1955 das Leiden deutscher Kriegsgefangener derart ins Zentrum rückt, dass die nationalsozialistischen Kriegsverbrechen in der Sowjetunion quasi aufgewogen werden.

Ganz anders fällt die mediale Inszenierung der Begegnungen zwischen Adenauer und Charles de Gaulle 1962 aus. Hier wird der in der Schuldfrage weniger eindeutige Erste Weltkrieg in den Vordergrund gerückt, um die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zu überdecken und so den Weg für eine Versöhnung zwischen Frankreich und der Bundesrepublik zu ebnen. Diese Filme betonen das Verbindende zwischen den beiden Männern, den katholischen Glauben und ihre Kultur, während der Moskaufilm den Gegensatz zwischen dem gläubigen Adenauer und der Gottlosigkeit des kommunistischen Systems betont. Anders als bei den Besuchen Adenauers in Frankreich und bei de Gaulles Gegenbesuch in Deutschland gab es in Moskau keine Kranzniederlegungen oder gar Händeschütteln mit den Opfern der deutschen Aggression. Stattdessen versucht der Moskaufilm innerdeutschen, parteiübergreifenden Konsens herzustellen, indem er Adenauer umringt von Vertretern anderer Parteien zeigt, die ihm Respekt für seine Rückholung der letzten Kriegsgefangenen zollen.

Obwohl Adenauer in allen Kanzlerfilmen eine zentrale Rolle spielt, stehen Bonn und das Außenministerium in dem in Kapitel 6 analysierten Filmen im Vordergrund. Ziel war es unter anderem die gesellschaftliche Akzeptanz für Bonn als neue Hauptstadt zu erhöhen. Die Filme betonen einerseits den provinziellen und temporären Charakter der Stadt, um keine Zweifel an Adenauers Bemühen um eine Wiedervereinigung aufkommen zu lassen; andererseits präsentieren sie Bonn als internationale Drehscheibe und Aushängeschild des neuen, weltoffenen Deutschlands.

Den Abschluss des Buches bilden die letzten beiden Kanzlerfilme, die das Erbe Adenauers sichern sollten. Anhand der medial vermarkteten zweitägigen Geburtstagsfeierlichkeiten Adenauers zeigt Uelzmann, wie die Werbestrategen die Trennung zwischen dem Privatmann und der politischen Figur verwerklichten, um ihn im Bewusstsein der Deutschen als Vater der Nation zu verankern, über alle Parteigrenzen hinweg. Überzeugend arbeitet er auch die Parallelen zwischen diesen letzten Kanzlerfilmen und dem Persönlichkeitskult des ‚Dritten Reichs‘ heraus, die beide ihre Führerfiguren als Erlöser stilisierten.

Die Stärke des Buches liegt zweifellos in der filmischen Detailanalyse. Leider verliert sich Uelzmann mitunter im Detail, wodurch die mit circa 40 Seiten sehr langen Kapitel oft langatmig wirken. Inhaltlich hätte das Buch von einer Einbettung in die Medien- und Filmgeschichte profitiert. Obwohl er einiges an Mühe und Platz für das Argument aufwendet, dass es sich bei diesen Filmen *nicht* um Propaganda-, sondern um „PR-Filme“ handelt, arbeitet er weder die (angeblichen) Unterschiede zwischen den beiden Begriffen überzeugend heraus, noch operationalisiert er das Konzept der Public Relations in seiner weiteren Analyse. Die Entstehungsgeschichte der Public Relations bleibt ebenso unerwähnt wie der Name ihres Begründers Edward Bernays. Uelzmann grenzt die Kanzlerfilme klar von ihren Vorgängern, d.h. dem Kulturfilm der Weimarer Zeit, dem NS-Propagandafilm oder den amerikanischen Re-educationfilmen, ab. Er erklärt sie so indirekt zu einem ästhetischen Novum, das sie aber nicht waren. Tatsächlich konzediert er Kontinuitäten zur Bildsprache des Nationalsozialismus, übergeht aber den vielfältigen Einfluss der USA, die das Feld der Propaganda oder Public Relations im Nachkriegsdeutschland nachhaltig prägten. Nicht zuletzt waren die USA maßgeblich am Aufbau des nicht-kommerziellen Verleihnetzwerkes in Westdeutschland beteiligt, das die Adenauer-Regierung für ihre Zwecke nutzte.

Neben der fehlenden Einbettung in das breitere Feld der filmischen Meinungsbildung leidet das Buch an mangelnder methodologischer Klarheit. Uelzmann kategorisiert die Filme nach „Diskursen“, wobei der in der Wissenschaft wie im Alltag höchst unterschiedlich gebrauchte Begriff des Diskurses selbst nie definiert und manchmal alternierend mit „foundational narratives“ (S. 34) oder Werten verwendet wird. Die wichtige Frage nach der Verbindung zwischen Film und Diskurs bleibt unbeantwortet. Begründen die Filme gesellschaftliche oder politische Diskurse oder haken sie sich in existierende Diskurse ein, befeuern diese oder lenken sie in eine neue Richtung?

Uelzmanns Studie veranschaulicht, wie die Adenauer-Regierung ihre Leistungen und ihren Kanzler filmisch vermarktete und sich dadurch einen klaren Wettbewerbsvorteil gegenüber der Opposition verschaffte. Bei den Kanzlerfilmen handelt es sich also um „hochrelevante Dokumente der bundesdeutschen Erinnerungspolitik“ (S. 307), die durchaus das Potential für weitere Forschungen besitzen. (Maria Fritsche)

■ Caroline Moine: **Screened Encounters. The Leipzig Documentary Film Festival, 1955–1990.** Mit einem Vorwort von Dina Iordanova. Aus dem Französischen von John Barrett. New York, Oxford: Berghahn 2018, 364 Seiten, Abb. ISBN 978-1-78533-909-7, \$ 135,00

Filmgeschichte schreiben ist eine Gratwanderung zwischen Soziologie und Ästhetik. Sie muss ein breites Panorama der Institutionen und Instanzen entfalten, die die Entstehung und Wirkung der Filme ermöglicht haben, aber auch der Individualität der Filmemacher und ihrer Werke – die nicht immer den Vorstellungen der Auftraggeber entsprachen – gerecht werden. Diese Reibung prägte die Produktion der DEFA, auch im Falle ihrer Dokumentarfilme, wie die französische Historikerin Caroline Moine in ihrer 2014 zuerst auf Französisch erschienenen und nun dankenswerterweise auch ins Englische übersetzten Studie *Screened Encounters* zeigt. Moine präsentiert eine Totale der Widersprüche: nicht nur eine Geschichte des real Verwirklichten, sondern auch der vielen blockierten oder verspielten Möglichkeiten.

*Filme für die Zukunft*, so nannte Anne Barnert ihr Buch über die Staatliche Filmdokumentation in der DDR von 2015 – und dieser Titel beschreibt auch treffend die DEFA-Dokumentarfilme. Die Spannung zwischen Beobachtung des Alltags und ideeller Vorstellung einer erwünschten Zukunft, die die Gattung des Gegenwartsspielfilms auszeichnet, drückte auch der Dokumentarfilmproduktion ihren Stempel auf.

Moines Buch ist keine Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms, sondern des Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm (kurz: DOK Leipzig), eine der wenigen Kulturinstitutionen der DDR, die die Wende überlebt haben. Das 1955 gegründete Festival existiert auch heute noch; Moines Geschichte hört allerdings mit dem Ende der DDR auf. Ihr Interesse gilt dabei weniger den einzelnen Regisseuren oder ihren Filmen als der Filmpolitik im Großen und Ganzen.

Das Leipziger Festival besaß eine besondere internationale kulturpolitische Bedeutung, denn es sollte die DDR und ihre Filmkultur insgesamt repräsentieren, was Vor- und Nachteile hatte. Ihre Methode beschreibt Moine so: „From the perspective of documentary film [...] examining East German cinema thus becomes a matter of probing the complex and changing relationships linking aesthetics and ideology. [...] To this end, we must pursue two levels of analysis, cross-referencing the institutional level – the evolution of the studios as a whole – and the individual level – which focuses on the biographical trajectories of DEFA personnel“ (S. 5). Drei Sorten von Quellen benutzt sie: Texte, Filme und „oral archives“, also Zeitzeugengespräche mit Künstlern, Beamten und Funktionären. Am Ende erscheint ihr Gegenstand als ein Spannungsfeld verschiedener und oft widerspruchsvoller politischer und ästhetischer Interessen: „The Leipzig Festival was not merely a representational event at which films were screened and discussed but also – despite the profound divisions

engendered by the Cold War – a nexus for encounters and exchanges between individuals, whose dynamics were regularly reconfigured. To revisit the complexity of these encounters, it helps to recall the three groups of East German stakeholders involved. [...] Official stakeholders – regime officials, festival directors, and other representatives of the supervisory authorities – formed the first circle; the second circle consisted of film professionals, directors, technicians and others who contributed to making the films; and the third group comprised individuals in East Germany's cultural sphere, such as journalists, critics, students and teachers at the HFF film academy" (S. 311–312).

Wagnis und Wandel des Festivals im Laufe seines Bestehens waren also nicht nur Entscheidungen von ganz oben, sondern auch von Mittlern wie Ronald Trisch, dem Festivaldirektor von 1973 bis 1989. Trisch verdankte seine Position nicht seinen Filmkenntnissen, sondern seiner politischen Erfahrung, seinen Fähigkeiten auf dem Gebiet der Diplomatie und seinem Insiderwissen. Moine zitierte dazu das wenig freundliche Urteil von Wolfgang Harkenthal, dem Festivalleiter von 1964 bis 1973 und langjährigen Direktor des Progress-Film-Verleihs, über seinen Nachfolger Trisch: „He knew nothing about cinema“ (S. 182). Funktionäre wie Trisch bremsten das Festival in seiner Entwicklung oft eher, als dass sie es förderten, wie Moine detailliert darlegt. Persönliche Rivalitäten, wie die zwischen Karl Gass und Andrew und Anneliese Thorndike, spielten ebenfalls eine Rolle.

Moine teilt ihre Studie in vier Phasen: „A Cold War Festival“ (1949–1964), „Between Provincialism and International Dialogue“ (1964–1973), „A Trompe-l'Œil Mise-en-Scène?“ (1973–1983) und schließlich „Toward New Horizons“ (1984–1990). Die zweite Phase war, trotz einer gewissen Liberalisierung nach dem Mauerbau, gekennzeichnet durch den konservativen Einfluss des Deutschen Fernsehfunks (DFF): „The Leipzig Festival was to become one of the zones of friction between DEFA and DFF. In 1964, an additional milestone in bringing the festival under state control was reached, in accordance with a precise hierarchy. Within the constellation, television was the new stakeholder. Henceforth, the Leipzig Festival was to have three official organizers: the minister of culture, the first secretary of the GDR Filmmakers' Club, and the managing director of DFF“ (S. 105). Der Wettstreit zwischen diesen Interessenvertretern wurde nicht immer rational geplant: „DFF director [Heinz] Adamek organized large receptions, where the buffet was noticeably more lavish than on the festival's opening night. In its diplomatic choices, the regime often made choices that, while politically advantageous, were rarely economically or financially so. [...] Similarly, at the festival the regime's financial interests did not necessarily align with its diplomatic and political interests“ (S. 106).

Trotz des zeremoniellen Aufwandes im Dienste der Diplomatie litt das Festival an vielen Mängeln, wozu auch die technische Ausrüstung der DEFA-Dokumentaristen zählte. Die Entwicklung neuer filmischer Formen wurde dadurch erschwert; nur der DFF hatte die finanziellen Mittel, um technologisch auf dem

neuesten Stand zu sein. Moine resümiert, dass der politische Kontext samt der Arbeitsbedingungen in der DDR der Entwicklung eines – in anderen Staaten verbreiteten – „Direct Cinema“ abträglich waren.

Das Festival war, so Moine, zwar ein Fenster zur Welt, doch dieses Fenster war nie ganz offen. Sogar Filme von alten Meistern wie Joris Ivens waren den Autoritäten manchmal zu gewagt: Sein Kurzfilm *LA SEINE A RENCONTRÉ PARIS* (1957) wurde wegen mangelnder Parteilichkeit kritisiert, und der nach Ivens benannte Festival-Preis wurde 1971 ganz abgeschafft, weil der Regisseur in den Augen der Organisatoren zu radikal war. So hinkte nicht nur die DDR-Filmproduktion hinter der tschechischen, polnischen oder ungarischen her; das Festival selbst war international weniger anerkannt als die Filmwoche in Krakau, die erst 1961 etabliert worden war. Obwohl ausländische Gäste gern gesehen waren (besonders aus befreundeten Ländern wie Kuba oder Vietnam), wurden sie vom Regime absichtlich von den Einheimischen isoliert und fühlten sich oft wenig zu Hause.

Genen solche Schwächen stellt Moine die Leistungen von Filmemachern wie Jürgen Böttcher (*OFENBAUER*, 1962), Winfried und Barbara Junge (*DIE KINDER VON GOLZOW*, 1961–2007) oder Volker Koepp (*MÄDCHEN IN WITTSTOCK*, 1975) und Helke Misselwitz (*WINTER ADÉ*, 1988), die alle in Leipzig zu sehen waren. Als *LEBENSÄUFE* aus der Golzow-Serie im November 1981 beim Festival lief, wurde der Film von den internationalen Gästen gelobt, auch von westdeutschen Kritikern wie Wilhelm Roth, einem häufigen Besucher des Leipziger Festivals. Koepps Wittstock-Filme, denen eine ganz andere Konzeption des Dokumentarfilms als die Filme von Winfried und Barbara Junge zugrunde lag, wurden preisgekrönt: *LEBEN IN WITTSTOCK* bekam 1984 die Silberne Taube. Erfolgreich waren auch die Filme des 1965 gegründeten Studio H&S (Walter Heynowski und Gerhard Scheumann), das als einziges unabhängiges Studio in der DDR eine Ausnahmeerscheinung darstellte und 70 Filme produzierte. H&S wurden mit Reportagen aus Vietnam und Chile international bekannt – und das Festival spielte dabei eine maßgebliche Rolle. Welche Funktion und Form das Leipziger Festival heute und in der Zukunft haben soll, ist für Moine am Ende eine offene Frage. (Larson Powell)

■ Seán Allan: ***Screening Art. Modernist Aesthetics and the Socialist Imaginary in East German Cinema***. New York, Oxford: Berghahn 2019, 302 Seiten, Abb.

ISBN 978-1-78533-967-7, \$ 34,95

Wer seinem Bild von der DEFA eine weitere Facette hinzufügen möchte, sei dieses Buch empfohlen: Seán Allans Studie ist die erste Monografie, die den Künstlerfilm als wichtiges Genre in der DDR umfangreich würdigt. *Screening Art. Modernist Aesthetics and the Socialist Imaginary* schlägt dabei einen weiten Bogen: von den Biopics über den Theater- und Filmschauspieler Joachim

Gottschalk, den spanischen Hofmaler Francisco de Goya, den Bildhauer Ernst Barlach und der Grafikerin Käthe Kollwitz bis zu den Dichtern Friedrich Hölderlin und Heinrich von Kleist. Doch nicht nur die Filmbiografien berühmter, aber längst verstorbener Künstler werden analysiert, auch die Kunstschaffenden der DDR-Moderne kommen als Filmemacher und als Stoff für Dokumentationen zur Sprache. So wurde beispielsweise der umtriebige Maler und Filmemacher Jürgen Böttcher – auch bekannt unter seinem Pseudonym Strawalde – gleich mit mehreren Filmen in den leider nicht üppig bebilderten Band aufgenommen. Neben seinem 1961 verbotenen Frühwerk DREI VON VIELEN (1961/1988) über das befreundete Künstlertrio Peter Graf, Peter Makolies und Peter Herrmann, das sich bei einem Malzirkel der Dresdner Volkshochschule kennenlernte, widmet sich Allan auch Böttchers experimenteller Kurzdokumentation VENUS NACH GIORGIONE (1981). Bereits die breite Auswahl an Filmen und Sujets zeigt, wie weit gefasst die Begriffe Kunst- und Künstlerfilm sind. Hinreichend definiert werden beide jedoch nicht. Die Filmauswahl mag daher mitunter überraschen.

*Screening Art* ist nach einer lesenswerten Einführung in das Genre bzw. Thema, die zeigt, wie stark die frühe Kulturpolitik der DDR u.a. von der Expressionismusdebatte der späten 1930er Jahre beeinflusst war, in sechs Hauptkapitel untergliedert. Dabei geht der Autor weitgehend chronologisch vor. Zumeist rücken zwei bis drei Filmwerke in den Mittelpunkt eines Kapitels: Mit zwei bekannten Filmen des DEFA-Kanons – Kurt Maetzig's frühes Melodrama EHE IM SCHATTEN (1947) und seinem späteren ROMAN EINER JUNGEN EHE (1952) – beschäftigt sich das erste Kapitel zu „German Classical Humanism and the Sovietisation of Culture“. In den fünf Jahren, die zwischen den beiden Spielfilmen liegen, erkennt Allan klar den Übergang „from a melodramatic UFA-style aesthetic of the prewar years to a position of socialist realist cinematography“ (S. 53).

Im zweiten mit „Cosmopolitanism, Formalism and Fantasies of National Culture“ überschriebenen Kapitel dominieren TILMAN RIEMENSCHNEIDER (1958, R: Helmut Spieß) – der im Ringen um eine neue Nationalkultur ausgerechnet an Geniefilme wie ANDREAS SCHLÜTER (1942) aus der Zeit des Nationalsozialismus anknüpft – sowie der Farbfilm FÜNF TAGE – FÜNF NÄCHTE (1961, R: Lew Arnstam, Heinz Thiel, Anatoli Golowanow). Die Koproduktion zwischen der DDR und der Sowjetunion handelt von der Bergung ausgelagerter Dresdner Kunstschatze am Ende des Zweiten Weltkriegs und ist leidglich in einem sehr weiten Sinn als Künstlerfilm zu verstehen.

In zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln wird die Entwicklung vom Bitterfelder Weg zu modernen Filmexperimenten als Antwort auf das Debakel des 11. Plenums des Zentralkomitees der SED nachgezeichnet: DREI VON VIELEN bildet dabei den Anfang, Ralf Kirstens DER VERLORENE ENGEL (1966/1971) über Ernst Barlach und Konrad Wolfs GOYA-Biopic (1971) sowie DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ (1974) folgen. Den Dokumentarfilmen Böttchers widmet sich das

fünfte Kapitel, ehe sich im sechsten der Blick auf die Romantik richtet, u.a. am Beispiel von Horst Seemanns *BEETHOVEN – TAGE AUS EINEM LEBEN* (1976) und dem Hölderlin-Filmporträt *HÄLFTE DES LEBENS* (1985, R: Herrmann Zschoche). Dabei blickt Allan zu Recht auch immer wieder auf die andere Seite der Mauer, wo etwa die Romantik ungeachtet der veränderten kulturpolitischen Bedingungen in der Bundesrepublik mit *CASPAR DAVID FRIEDRICH – GRENZEN DER ZEIT* (1986, R: Peter Schamoni) ebenso ihre Renaissance feierte.

Trotz des weit aufgespannten Feldes zeigt schon allein der Blick in die Filmografie, dass der Künstlerfilm auch bei der DEFA eine Männerdomäne war. Frauen als Akteurinnen vor und hinter der Kamera spielten eine untergeordnete Rolle: Im Epilog des Buches gesellt sich mit Ralf Kirstens *KÄTHE KOLLWITZ – BILDER EINES LEBENS* (1987) zu den vielen Künstlerbiografien auch eine Künstlerinnenbiografie. Als Regisseurinnen konnten Frauen offenbar eher im Dokumentarfilmbereich Fuß fassen. Gitta Nickels filmische Porträts *GRET PALUCCA* (1971) oder *KONRAD WOLF* (1977) und Dokumentationen wie *DAS FREIE ORCHESTER* (1989, R: Petra Tschörtner) über die gleichnamige avantgardistische Band in Ost-Berlin oder *TANGO-TRAUM* (1985) und *STILLEBEN – EINE REISE ZU DEN DINGEN* (1984) der Filmemacherin Helke Misselwitz werden in *Screening Art* zwar erwähnt, aber – im Gegensatz zu Böttcher – leider nicht analysiert. Das reflektiert zwar einerseits die tatsächlichen Verhältnisse in der DDR, doch andererseits verfestigt es den bestehenden DEFA-Filmkanon, der in jüngster Zeit mit Studien wie *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (2019; besprochen in *Filmblatt* 69, Herbst 2019) aufgebrochen wurde. Unklar bleibt, warum gerade in einer Monografie zu Künstlerfilmen wichtige Bedeutungs- und Ausdrucksträger wie Szenen- und Kostümbild, die neben Regie, Dramaturgie und Kamera einen erheblichen Beitrag zu der teils ungewöhnlichen Bildästhetik und ungebrochenen Faszination dieser DEFA-Filme geleistet haben, zumeist ausgespart bleiben: In Archiven und Museen schlummern noch immer zahllose unveröffentlichte Entwürfe und Figurinen, die ungehohnte Einblicke in die Entstehung dieser DEFA-Bildwelten geben können und Anlass bieten für weitere Forschungen. (Anett Werner-Burgmann)

■ Anne Barnert: ***Mit Behutsamkeit. Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR.*** Berlin: Verbrecher Verlag 2018, 125 Seiten, Abb. ISBN 978-3-95732-348-4, € 18,00

In einem schmalen Band widmet sich Anne Barnert dem quantitativ schmalen Œuvre eines kaum bekannten DDR-Dokumentaristen: Hans Wintgen. Gerade mal 15 Filme hat er zwischen 1977 und 1991 geschaffen. Der Titel „Mit Behutsamkeit“ ist dabei sowohl als Arbeitsprinzip des Porträtierten als auch der Autorin zu verstehen: Denn so klein und (leider) nicht gerade mit Illustrationen gesättigt das Buch auch daherkommt, so angemessen fokussiert Barnert das Werk des heute 70-Jährigen. Basis ihrer Forschungen waren intensive Gesprä-

che mit dem Regisseur, Dokumente aus seinem Besitz sowie aus Archiven, vor allem der Stasi-Unterlagenbehörde (BStU).

Barnert identifiziert bei Wintgen fünf Werkgruppen bzw. inhaltliche Komplexe: Kindheit, Jugend, Familie und Beruf, Alter sowie Sterben und Tod. Gemäß diesen Schwerpunkten gliedert sie ihre Studie in fünf Kapitel und weist den Rubriken jeweils ein bis vier Filme zu, die sie näher behandelt. Aufgrund dieses Vorgehens kann die Autorin konkret über Wintgens Filme berichten und sie mit gesellschaftspolitischen Normen und deren zunehmender Erosion ins Verhältnis setzen. Nicht zuletzt reflektiert sie damit auch die Konflikte zwischen dem Regisseur und den in der DDR geltenden Auffassungen – etwa zur Nicht-Öffentlichkeit des Sterbens. Erhellend wird das Bild eines Autorenfilmers, dessen Ansprüche an das Medium sich an der ostdeutschen Realität rieben, und das in doppeltem Sinne: Einerseits versuchte Wintgen, Alltag bis in Extrem- bzw. Randbereiche hinein zu erfassen und Tabus zu überschreiten. Andererseits erwies er sich fast immer als resistent gegenüber der Kulturbürokratie, selbst auf die Gefahr hin, seinen Beruf nicht mehr ausüben zu können (was schließlich de facto geschah). Das Aufführungsverbot der meisten seiner Filme verwundert so nicht.

Barnert rahmt ihre an Wintgens Themen und Filmen orientierten Kapitel mit zwei Abschnitten, in denen sie ihn und sein Wirken allgemeiner charakterisiert. So würden seine Filme die DDR stets von unten beobachten, die Arbeitswelt verlassen und private Lebenssituationen ins Zentrum rücken – dies ist allerdings eine generelle Tendenz im dokumentarischen Film der DDR in den 1980er Jahren und hätte deutlich als solche dargestellt werden können. Auch die für Wintgen kennzeichnenden intensiven Gesprächssituationen mit den Protagonistinnen und Protagonisten waren nicht untypisch für zeitgleiche Parallelproduktionen der DEFA.

Wo lag also die Differenz? Durch ästhetische Reduktion und Verlangsamung – beispielsweise die oft statische Kamera und überlange Einstellungen – richtete er seine Filme noch stärker auf Sprache bzw. die geführten Interviews aus. Damit wurden seine oft spröden Arbeiten auch äußerlich inkompatibel zu Formaten in Kino und Fernsehen. Die größere Ablehnung dürfte Wintgen aber nicht wegen der fehlenden programm- und dramaturgischen Passgenauigkeit erfahren haben. Vielmehr waren es die behandelten Sujets respektive seine um Ehrlichkeit bemühten Aufzeichnungen zu relevanten, jedoch im Kanon des SED-Staates nicht filmwürdigen Phänomenen: Alkoholismus, Ehescheidung, Strafvollzug, Alter, Umgang mit Sterben und Tod. Sein längstes und wichtigstes Projekt *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (1985, 159 Minuten; siehe auch Barnerts Beitrag in *Filmblatt* 69, Herbst 2019) entstand so ausdrücklich nur für Archivzwecke, ermöglicht durch die Staatliche Filmdokumentation der DDR.

In ihrer Film- und Prozessanalyse kann Anne Barnert zeigen, wie selbst anfangs unverdächtige Kinderfilme (u.a. zwei Abendgrüße für die beliebte

Vorabendreihe *Unser Sandmännchen*) in Wintgens Hand zu Norm brechenden und deshalb nicht veröffentlichten Kabinettstückchen wurden. So stellte er 1983 für die langlebige Serie *Elternporträt* die Folge SCHUSTER her – und tauchte dabei ein in die enge Berliner Werkstatt des Italieners Dante Biondo, eine kleine Welt: „Italienisch singend bearbeitet Biondo einen Berg Schuhe, wechselt auch einige Worte mit einem Kunden, der für ihn eher willkommener Besucher und Zuhörer ist. Zwischendurch entdeckt die Kamera Details der Werkstatt wie eine Landkarte Italiens, die Standuhr, Postkarten, das Urlaubsschild.“ Fragen bleiben von Biondo unbeantwortet und zum Schluss ertönt nicht das serienübliche Lied von Reinhard Lakomy „Geschichten erzählen von Freude und Fleiß...“, sondern der Gesang „O sole mio“ des Schusters! Wintgen vermutet hier das assoziierbare Fernweh als Verbotsgrund, offizielle Dokumente zur Entscheidung sind offenbar nicht überliefert.

Unter der Rubrik „Alter“ befasst sich Barnert mit Wintgens Diplomfilm JOHANNA JUST (1980) und seiner letzten Produktion DER ROTE MILAN (1991), beides eigensinnige Lebensrückblicke. Das Sperrige des Regisseurs wird durch seinen Schlussfilm noch einmal intensiv spürbar. Nun, am Ende der DDR, kommt der Stasi-Offizier Heinz Kilz zum Zuge, über sich Auskunft zu geben: Täter auf die Bühne. So unverständlich bis zurückweisend einige damalige Medienreaktionen auch ausfielen, so präzise kann die Autorin den historischen Wert dieser Methodik ermitteln und mit der psychischen Situation Wintgens in Relation bringen: Kilz erschien ihm als Synonym für eine weithin repressive DDR-Mentalität, die eine „dumpfe Wut“ erzeugte. Zwar lässt diese Schwarz-Weiß-Sicht Wintgens die nötigen Zwischentöne vermissen, doch bekommt sein Gegen-den-Strom-Schwimmen in früheren Filmen so eine tragfähige Motivation. (Ralf Forster)

### Erratum

Ein aufmerksamer Leser hat uns auf einen Fehler in der Rezension des Buches *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (Berlin 2019) im letzten *Filmblatt* hingewiesen. Es hieß dort, die Regisseurin Angelika Andrees sei früh verstorben, was falsch ist. Wir bitten dies zu entschuldigen.

## Mitarbeiter dieser Ausgabe

**Dirk Alt** ist Historiker, Dokumentarfilmmacher und Referent in der politischen Erwachsenenbildung. Er engagiert sich publizistisch für den Langzeiterhalt des deutschen Filmerbes und ist Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg.

**Gerrit Bogdahn** studierte klassisches Schlagzeug an der Musikhochschule Lübeck und historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2017 ist er als Lehrbeauftragter tätig und promoviert über das Leben und Werk des deutsch-dänischen Komponisten Paul von Klenau (1883–1946). Seine Forschungsinteressen gelten den Haupt- und Nebenwegen der musikalischen Moderne sowie der Filmmusik.

**Ralf Forster** ist Filmtechnikhistoriker am Filmmuseum Potsdam und stellvertretender Sammlungsleiter, Ausstellungskurator und Autor filmwissenschaftlicher Aufsätze und Filmprogramme, Zelluloid-Kollektion zum Amateur-, Privat- und Heimfilm, letzte Veröffentlichungen zur DDR-Kinderzeitschrift BUMMI (*Vom Spielzeugland in die ostdeutsche Wirklichkeit*. Reckahn 2017, mit Jeanette Toussaint) und zum Amateurfilm in der DDR (*Greif zur Kamera – gib der Freizeit einen Sinn*. München 2018).

**Stefanie Mathilde Frank** ist Film- und Medienhistorikerin. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, nachdem sie mit einer Arbeit über Remakes von NS-Filmen in der Adenauer-Zeit dort promoviert wurde (2017 erschienen: *Wiedersehen im Wirtschaftswunder*). Mit-Kuratorin der Reihe Wiederentdeckt, *Filmblatt*-Redakteurin und Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg.

**Maria Fritsche** ist Professorin am Department of Historical Studies an der Norwegian University of Science and Technology in Trondheim. Autorin u. a. von *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity* (New York, Oxford 2013) und *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captive Audience?* (London u. a. 2018).

**Jeanpaul Goergen** war zuletzt Wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland (1945–2005)“. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

**Kay Hoffmann** ist Filmpublizist und -historiker. Studienleiter im Haus des Dokumentarfilms und Mitarbeiter der Hochschule Offenburg für das Interreg-Projekt „RhInédits. Amateurfilm am Oberrhein“.

**Jesko Jockenhövel** hat Germanistik, Geschichte und Anglistik an der Universität Potsdam und der Kingston University (London) studiert sowie Medienwissenschaft an der Filmuniversität Babelsberg und der Roehampton University (London). Nach Abschluss eines wissenschaftlichen Volontariats in der Deutschen Kinemathek war er akademischer Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.

**Guido Kirsten** ist seit 2018 Leiter der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Filmische Diskurse des Mangels“ (DFG) an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Zuvor war er Vertretungsprofessor in Mainz und Postdoc in Stockholm. Buchpublikationen u. a.: *Filmischer Realismus* (2013); *Christian Metz and the Codes of Cinema* (2018, hg. mit M. Tröhler); Roger Odin: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiotik* (2019, hg. mit M. Trautmann, Ph. Blum & L.K. Mücke).

**Martin Koerber** leitet die Abteilung Audiovisuelles Erbe - Film in der Deutschen Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen.

**Frederik Lang** hat an der Freien Universität Berlin zum Gesamtwerk von Hartmut Bitomsky promoviert. Mitglied von CineGraph Babelsberg, Co-Kurator von Wiederentdeckt und Redakteur von *Filmblatt*. Kurator von Filmreihen, zuletzt „Schillernd Grau. Französisches Kino unter Nazi-Herrschaft“ (2019, mit Ralph Eue) im Metro Kino (Wien). In Kürze erscheint: *Hartmut Bitomsky. Die Arbeit eines Kritikers mit Worten und Bildern* (Wien 2020).

**Eunice Martins** spielt und komponiert zu Stummfilmen und neuen Filmen ([www.eunicemartins.eu](http://www.eunicemartins.eu) und [www.soundsandpieces.eu](http://www.soundsandpieces.eu)). Sie ist Hauspianistin des Kino Arsenal in Berlin, gastiert auf Festivals und in Kinos in aller Welt, unterrichtet an Universitäten und komponiert mit Kindern und Jugendlichen zu Filmen.

**Michael Omasta** ist Filmredakteur der Wiener Wochenzeitung *Falter* und Vorstandsmitglied von Synema - Gesellschaft für Film und Medien, die auch als Verlag tätig ist. Er hat Bücher und Retrospektiven zur Geschichte und zu Persönlichkeiten des österreichischen Filmexils mitverantwortet sowie über Filmschaffende von heute, u. a. zu Romuald Karmakar (2010) und Ruth Beckermann (2016).

**Larson Powell** ist Professor of German and Film Studies an der University of Missouri in Kansas City. Er forscht zur DEFA, zum skandinavischen und osteuropäischen Kino, zu Filmmusik und Filmtheorie. Zuletzt mit Robert Shandley Herausgeber von *German Television: Historical and Theoretical Perspectives* (New York 2016) und Autor von *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution* (Rochester 2020).

**Philipp Stiasny** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und im ERC-Projekt „The Healthy Self as Body Capital“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Jüngst gemeinsam mit Bennet Toggler Autor von: *Twilight of the Dead*. In: Nicholas Baer u. a. (Hg.): *Unwatchable* (New Brunswick u.a. 2019).

**Fabian Tietke** kuratiert mit der Gruppe *The Canine Condition* (Lukas Foerster, Nikolaus Perneczky, Cecilia Valenti) Filmreihen, zuletzt *Splendid Isolation – Hong Kong Cinema 1949–1997* und mit Cecilia Valenti *Archive außer sich: Italien '68*. 2017 verantwortete er gemeinsam mit Hannes Brühwiler, Ralph Eue, Lukas Foerster und Frederik Lang eine Werkschau aus Anlass des 50. Gründungsjubiläums der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Er ist Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg.

**Anett Werner-Burgmann** ist Kunsthistorikerin. Promotion 2015 zu Literaturverfilmungen der DEFA an der HU Berlin mit einem Stipendium der VW-Stiftung im Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteurin von *Filmblatt*. Zuletzt veröffentlicht: *Orte der Klassik. Szenographie in Literaturverfilmungen der DEFA* (Weimar 2017) und *BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen* (Weimar 2019, hg. mit M. Becker, M. Bruhn, A. Dorgerloh, L. Feiersinger).

# Impressum

## Filmblatt, 24. Jg., Heft 70/71, Winter 2019/20

Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung  
Vorstand: Dirk Alt, Stefanie Mathilde Frank, Jürgen Kasten, Fabian Tietke

### Redaktion

Stefanie Mathilde Frank (V.i.S.d.P.), Oliver Hanley, Frederik Lang, Philipp Stiasny, Matthias Struch, Michael Wedel, Anett Werner-Burgmann. Verantwortlich für den Themenschwerpunkt: Stefanie Mathilde Frank, Frederik Lang; verantwortlich für Editionen: Oliver Hanley; verantwortlich für Rezensionen: Philipp Stiasny, Michael Wedel

### Korrespondenten

Thomas Ballhausen (Österreich), Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Jan-Christopher Horak (USA), Roel Vande Winkel (Belgien)

### Beirat

Ulrich Gregor, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Rainer Rother

### Redaktionsanschrift

Karl-Marx-Allee 124, 10243 Berlin, c/o Frank, E-Mail: [redaktion@filmblatt.de](mailto:redaktion@filmblatt.de)

### Vereinsanschrift

Finckensteinallee 11, 12205 Berlin, c/o Günter Agde

### Website

[www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de), [www.cinegraph-babelsberg.de](http://www.cinegraph-babelsberg.de)

### Abonnement

Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über [www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de)

### Preis

Einzelheft: 10 € / Jahresabonnement Inland: 27 € / Jahresabonnement Student: 20 € / Jahresabonnement Ausland: 35 €

### Spenden

Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen.

### Konto

CineGraph Babelsberg, IBAN: DE 43 1005 0000 0013 2256 18, BIC: BELADEBEXXX

### Titel

Umschlagbild: Miriam Spoerri und Heinz Bennent in *KOPFSTAND, MADAM!* (1967)  
(Foto: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum)

### Dank

Für ihre freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungen danken wir Julia Riedel, Anke Hahn und Diana Kluge von der Deutschen Kinemathek, André Mieles vom Deutschen Filminstitut & Filmmuseum, Christine Walther von den Internationalen Hofer Filmtagen, Kerstin Lommatzsch von Progress, Georg Vogt von der Universität Wien und Ralph Eue.



BILD-KUNST Gedruckt mithilfe einer Förderung der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst.

### Satz

Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

Die Filmreihen Wiederentdeckt und FilmDokument von CineGraph Babelsberg sind Gemeinschaftsveranstaltungen mit dem Bundesarchiv, der Deutschen Kinemathek, der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Zeughauskino bzw. dem Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.

© CineGraph Babelsberg 2020

# Inhalt

## I Editorial

- 3 Stefanie Mathilde Frank, Frederik Lang: Mit stiller Beharrlichkeit. Die Filme von Christian Rischert
- 11 Kay Hoffmann: Ein Pionier des persönlichen Dokumentarfilms. Die Produktionsbedingungen von Christian Rischerts Fernseharbeiten
- 29 Martin Koerber: Aus der Werkstatt. Anmerkungen zur Überlieferung der Filme von Christian Rischert
- 33 Stefanie Mathilde Frank: „Frauenfilme“, die keine sind. *KOPFSTAND, MADAM!* (1967) und *LENA RAIS* (1980)
- 49 Fabian Tietke: Standortbestimmung. Christian Rischerts frühe Dokumentarfilme
- 61 Frederik Lang: Zwischen zwei Fundstücken: *Der Augenzeuge*, Christian Rischerts Kurzfilm *DER TRAUM* (1964) und Konrad Wolf
- 69 Gerrit Bogdahn: Geklimper, Wagner und Mahler. Anmerkungen zur Musik in Christian Rischerts Œuvre
- 87 Fabian Tietke: *DIE ANPASSUNG* (1969). Christian Rischerts Film zu italienischer Arbeitsmigration
- 91 Frederik Lang: *Filmen à la carte*. Christian Rischert Dokumentarfilme über Essen und Wein
- 105 Michael Omasta: *Lust und Frust*. Christian Rischerts Wienfilme
- 109 Jeanpaul Goergen: Nur ein kurzer Flirt. Filmrelevante Beiträge in der illustrierten *Sport im Bild* von 1914 bis 1934

## Editionen

- 128 *MÜNCHHAUSEN* (D 1943, Regie: Josef von Baky). Blu-ray. *GROSSE FREIHEIT* Nr. 7 (D 1944, Regie: Helmut Käutner). Blu-ray. München: Universum Film 2019 (Dirk Alt)
- 131 *FLYING CLIPPER (MEDITERRANEAN HOLIDAY)* (BRD 1963, R: Hermann Leitner, Rudolf Nußgruber). Blu-ray und 4K UHD. Flicker Alley 2019 (Jesko Jockenhövel)

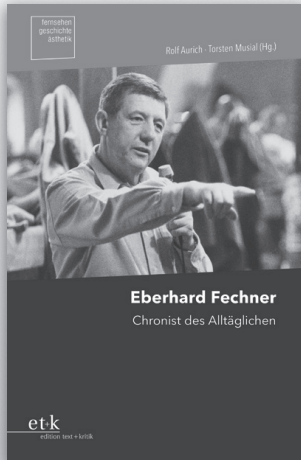
## Rezensionen

- 134 Caroline Braun: *Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen. Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2018 (Guido Kirsten)
- 137 Carolin Beinroth: *Musik im frühen deutschen Stummfilmkino. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption in ausgewählten Fachzeitschriften der Jahre 1907–1925*. Baden-Baden: Tectum Verlag 2019 (Eunice Martins)
- 139 Ernst Blass: *„in kino veritas“. Essays und Kritiken zum Film. Berlin 1924–1933*. Ausgewählt, mit einem Nachwort versehen und herausgegeben von Angela Reinthal. Mit einem Geleitwort von Dieter Kosslick. Berlin: Elfenbein Verlag 2019 (Philipp Stiasny)
- 141 Maria Fritsche: *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captivated Audience?* London, New York u.a.: Bloomsbury 2019 (Kay Hoffmann)
- 145 Jan Uelzmann: *Staging West German Democracy. Governmental PR Films and the Democratic Imaginary, 1953–1963*. London, New York u.a.: Bloomsbury 2019 (Maria Fritsche)
- 148 Caroline Moine: *Screened Encounters. The Leipzig Documentary Film Festival, 1955–1990*. New York, Oxford: Berghahn 2018 (Larson Powell)
- 150 Seán Allan: *Screening Art. Modernist Aesthetics and the Socialist Imaginary in East German Cinema*. New York, Oxford: Berghahn 2019 (Anett Werner-Burgmann)
- 152 Anne Barnert: *Mit Behutsamkeit. Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR*. Berlin: Verbrecher Verlag 2018 (Ralf Forster)

155 **Mitarbeiter dieser Ausgabe**

158 **Impressum**

› **Film**  
in der edition text+kritik



**Fernsehen. Geschichte. Ästhetik**  
Rolf Aurich / Torsten Musial (Hg.)

**Band 4**  
**Eberhard Fechner**  
**Chronist des Alltäglichen**

2019, 208 Seiten, zahlreiche  
s/w-Abbildungen

€ 29,-

ISBN 978-3-86916-868-5

Die Filme Eberhard Fechners (1927–1992) bilden ein Panorama der deutschen Geschichte des letzten Jahrhunderts quer durch alle Gesellschaftsschichten. Seinen Ansatz, alltägliche Geschichte zu dokumentieren, verfolgte Fechner in seinen Spielfilmen, besonders aber in seinen Dokumentationen, in denen er mittels kunstvoller Montage aus endlosen Interviewstunden virtuelle Dialoge kreierte.

Fechner reüssierte zunächst als Schauspieler und Regisseur am Theater, bevor er zu einem der stilprägenden Dokumentaristen des bundesdeutschen Fernsehens wurde, dessen Filme ein Millionenpublikum erreichten.

**et+k**

edition text+kritik · 81673 München · [www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

# DER HEIMATFILM AUS DEUTSCH-DEUTSCHER PERSPEKTIVE – VON DEN 1950ER JAHREN BIS HEUTE



Sarah Kordecki

## **Und ewig ruft die Heimat ...**

Zeitgenössische Diskurse  
und Selbstreflexivität in den  
Heimatfilmwellen der Nachkriegs-  
und Nachwendzeit

*Cadrage, Band 6*

2020. Ca. 502 Seiten,  
mit 93 Abbildungen, gebunden  
ca. € 70,00 D  
ISBN 978-3-8471-1117-7

**eBook:** ca. € 59,99 D  
*Erscheint im März 2020*

Kein anderes Genre ist in Deutschland gleichzeitig so beliebt und so verhasst wie der Heimatfilm. Mit ihren Darstellungen konkreter Landschaften, Figuren und Geschichten lieferten die Heimatfilme sowohl in der Nachkriegs- als auch in der Nachwendzeit neue Bilder der Nation – in der BRD wie auch in der DDR. Sarah Kordecki untersucht und klassifiziert erstmals die ganze Breite der zwei Konjunkturphasen des Heimatfilms. Anhand von vier Kategorien vergleicht sie die Filme der Nachkriegszeit und die der Nachwendzeit aus dezidiert deutsch-deutscher Perspektive.

**Vandenhoeck & Ruprecht** Verlage

[www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

