

Fabian Tietke

## Standortbestimmung. Christian Rischerts frühe Dokumentarfilme

2019

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tietke, Fabian: Standortbestimmung. Christian Rischerts frühe Dokumentarfilme. In: *Filmblatt*. Filmblatt 70/71, Jg. 24 (2019), Nr. 2, S. 48–59.

### Nutzungsbedingungen:

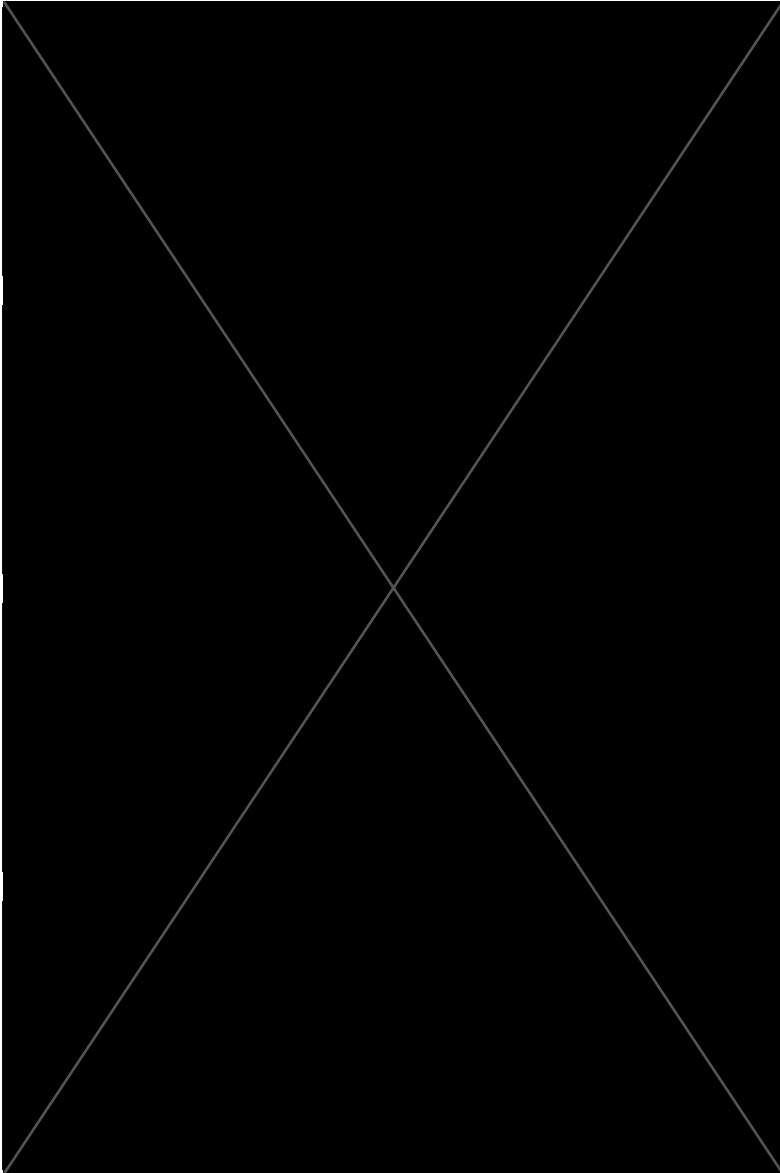
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



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 Arbeiterpaares 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 Kameratona 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.

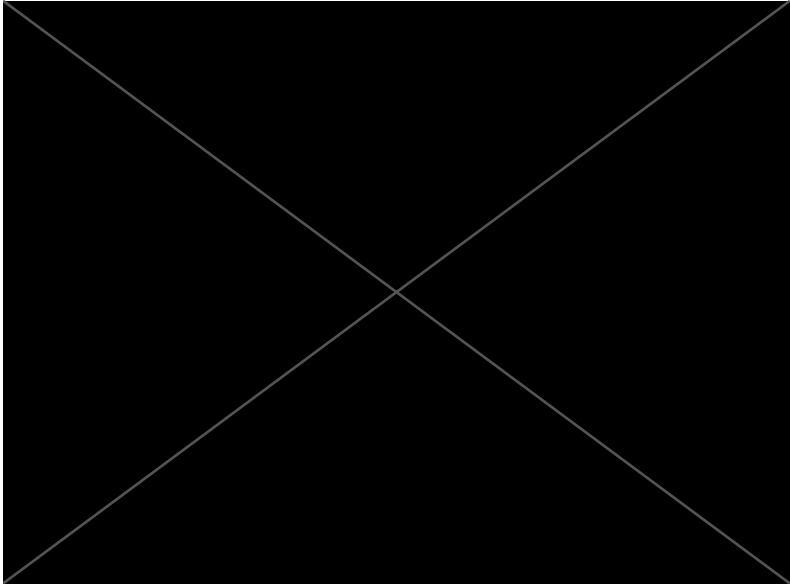
einzelne Ortschaften, dazwischen verwischte Landschaften, eine Bierreklame. Die Aufnahmen sind teils von der Sonne überstrahlt, wiederholt wechselt die Richtung, in der die Landschaft an der Scheibe vorüberzieht. Rischert liest ein Zitat aus einem Spanienreiseführer für deutsche Touristen vor, über die 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.

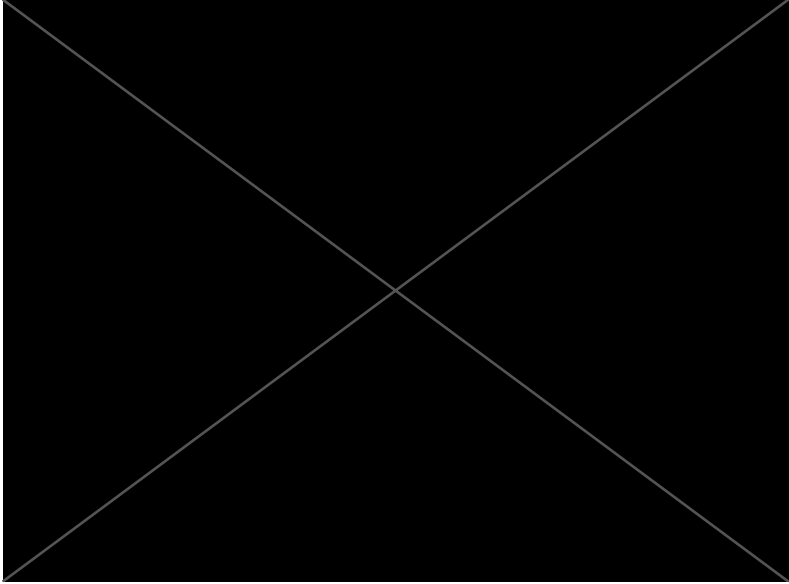
zu machen. Er zeugt überdies von den Fähigkeiten der Gesprächsführung. Indem er im Gespräch mit den beiden Freundinnen mäeutisch nachfragt, hilft er einerseits dem Publikum zu verstehen, andererseits befördert er aber auch eine Klärung der Situation.

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 FUHLSBÜTTTEL 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.