

Wiederentdeckt

FilmDokument

Veranstaltungsreihen von CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung und dem Zeughauskino, in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv, der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.

Wiederentdeckt Nr. 272

FilmDokument Nr. 210

6. bis 9. Dezember 2018

## MIT STILLER BEHARRLICHKEIT FILME VON CHRISTIAN RISCHERT



Fotos:

*Der Tod des Fischers Marc Leblanc* (1976)  
Christian Rischert bei den Dreharbeiten zu  
*Kopfstand Madam!* (1966)

Christian Rischert in *Il Diavolo – Mein venezianischer Freund* (2009)  
*Lena Rais* (1979)

## **Der Tod des Fischers Marc Leblanc**

BRD 1976, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Kurt Lorenz, Petrus Schloemp, Lothar Elias Stickelbrucks, Ton: Peter Wagner, Josef Listl, Schnitt: Gudrun Keyser-Mockert, Sprecher: Herbert Fleischmann, Übersetzer: Vania Vilers, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, Uraufführung: 29.10.1976, Filmtage Hof, gedreht auf 16mm, Farbe

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 97', Digital HD

Donnerstag, 6.12. um 20 Uhr, Begrüßung: Martin Koerber (Deutsche Kinemathek)

**Der Tod des Fischers Marc Leblanc** von Christian Rischert ist der Versuch, eine Antwort zu finden auf die Frage: Warum begeht ein Mann mit 33 Jahren, auf dem Höhepunkt seines Lebens, Selbstmord? Was daraus entstand, ist ein sehr persönliches Dokument, eine Sympathieerklärung auch für die Normandie, wo Marc lebte, und ihre Menschen. Diese Menschen werden vom Regisseur befragt – sehr behutsam –, so daß sie jede Scheu vor der Kamera verlieren und freimütig, mit einer großen Natürlichkeit, über Marc, seine Probleme, seinen Selbstmord sprechen. So entsteht ein vielschichtiges Porträt einer Person (es fallen Ausdrücke wie verschlossen, schüchtern, intelligent, nervös, hochmütig, ein Grübler, ein Mensch mit Phantasie, ein Schwächling), das konfrontiert wird mit Aufnahmen von der zerklüfteten, kargen Küstenlandschaft, vom Fischfang unter härtesten Bedingungen. Diese Bilder sind – im Gegensatz zu Aufnahmen von den Feiern zum Jahrestag der amerikanischen Invasion – durchaus einsichtig, regen zu Reflexionen an (Paßte Marc in diese Kargheit? War er den harten Bedingungen seines Berufes gewachsen?). Am Ende gibt es keine Erklärung. Der Regisseur versucht auch nicht, eine zu konstruieren. Es bleibt dem Zuschauer überlassen, weiter über den Tod des Fischers Marc nachzudenken.

Anne Frederiksen in *Die Zeit* Nr. 7/1979

(...) Seine beiden wichtigsten (und mit über 100 Minuten längsten) Dokumentarfilme stellte Rischert fürs Kino her, wo sie auch einen begrenzten Erfolg hatten: *Der Tod des Fischers Marc Leblanc* (1976) und *Venedig* (1977). *Der Fischer Leblanc* knüpft an ein Spielfilmprojekt an, in dem der Fischer Marc, mit dem Rischert befreundet war, eine Rolle hätte spielen sollen, einen „kraftvollen Heroen“, eine Gegenfigur zu einem Stadtmenschen, der an die Küste der Normandie kommt. Am ersten Drehtag beging Marc Selbstmord.

Rischert war erschüttert, hat nach einigen Monaten versucht, hinter das Geheimnis dieses Todes zu kommen. Er befragte Verwandte und Freunde, fand eine Reihe von Motiven: Krankheit, Verschlossenheit, wirtschaftliche Schwierigkeiten als Besitzer eines eigenen Schiffes. Rischert hat aus diesen Antworten freilich keinen Interviewfilm gefertigt, der am Ende dann eine „Lösung“ präsentieren und den toten Fischer zum Opfer irgendeines Systems erklären würde – dafür stand ihm Marc offensichtlich schon persönlich viel zu nah. Eine nicht oder schwer sprachlich zu fassende Komponente kommt hinzu: sehr behutsam spürt der Film Atmosphären der Landschaft auf, Stimmungen und auch die Spuren der Geschichte, die verfallenen Bollwerke der Nazis an der Küste, Schiffswracks, Bilder der Bedrohung und Zerstörung, die vielleicht alle irgendwie zu einem psychischen Klima beigetragen haben, das zu Marc Leblancs Katastrophe führte. Immer wieder reflektiert Rischert auch seine Recherchen, seine Stellung innerhalb des Films Und zu Marc. (...)

Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München 1982, S. 192.

## Der Tod des Fischers Marc Leblanc

Zuerst und zuletzt sieht man, angeschnitten und schräg von hinten den Filmemacher selbst. Der steht an einem Fenster und blickt auf den kleinen Fischerhafen. Er sieht das Hafenbecken, das begrenzt wird von hohen Kaimauern, an denen sich die Wellen brechen. Manchmal schäumt Gischt hoch und zeigt die Gewalt des Meeres. Möwen, und ein schwerer Himmel. Dann geht der, der der Filmemacher ist, der einen Filmemacher spielt, an seine Schreibmaschine und beginnt zuschreiben. Die Geschichte des Films, der die Geschichte einer Freundschaft ist zwischen zwei Männern, die nie direkt miteinander reden konnten, weil keiner die Sprache des anderen gesprochen hat. Einer der beiden Freunde ist tot. Er hat sich umgebracht, und der Überlebende versucht, hinter den Tod zu schauen. Eine Möglichkeit hierzu wäre: erklären zu können. Aber das Verstehen-Wollen findet seine Grenzen. So wird der Versuch, verstehen zu können, zu einer langen Elegie des Abschiednehmens. Zum Versuch, etwas zu schaffen, was dem Gegenstand wert sein soll.

\*\*\*

Ein kunstvoll-schönes Geflecht aus Fiktion und Faktizität, von Vergangenen und Gegenwärtigem, von Reflektion und Tun, von Reden und Schweigen.

Die beiden Männer, der Filmemacher und der Schauspieler, den der erste auch als Dolmetscher braucht, fahren über eine Landstraße entlang der Küste. Zwischen sich haben sie ein Tonbandgerät. Als sie das einstellen, hört man, während man die sich drehenden Spulen sieht, die Stimme von Marcs Mutter. Und dann wird diese Stimme zum Transportmittel in eine andere Szene, die aus der Vergangenheit in die momentane Gegenwart ragt: Man sieht die redende Frau am Tisch sitzen, neben sich ihren Mann, und dann reden beide über ihren toten Sohn. Als dann alles das gesagt ist, was einer endgültigen Begründung für den Freitod keinen Schritt näher gekommen ist, dann hört man die letzten Worte der Mutter bereits wieder zu dem Bild des laufenden Tonbandgeräts. Einmal sieht man auch, wie Recherchen, die einer Szene vorangegangen sein müssen, nachgespielt werden: als ein Gewährwerden der Widersprüchlichkeit einer Aussage.

\*\*\*

Der Film konfrontiert uns auch mit einem Mann, der als Freund eines anderen Mannes von dessen Absicht wußte, sich das Leben zu nehmen. Und der – mit aufrichtiger Selbstüberzeugtheit und lakonischer Beiläufigkeit – die Würde seines Freunde verteidigt, indem er dessen Entscheidung akzeptiert.

Die menschliche Freiheit: Himmel und Hölle zugleich. Und die Hoffnung: Wenn ein Mensch immer da ist, sofern man ihn braucht. Und bereit ist, nicht da zu sein, sofern man sich bereits von ihm verabschiedet hat. Himmel und Hölle, wie schon gesagt.

\*\*\*

Ein Dokumentarfilm, der manchmal ein Kriminalfilm wird. Manchmal aber auch ein Gedicht über die Farben und Töne einer Landschaft. Dann wieder ein Film über die Geschichte und darüber, was das heißt: die Geschichte nachinszenieren. Und darüber, wie aus einem Film plötzlich ein anderer Film erwachsen kann, der den ersten zum Verschwinden bringt, weil er ihn in sich einschließt und ihn weiterführt: „Filmen heißt, dem Tod bei der Arbeit zuschauen.“ (Cocteau)

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

## **Lena Rais**

BRD 1979, Regie: Christian Rischert, Drehbuch: Manfred Grunert, Kamera: Gérard Vandenberg, Jochen Rademacher, Schnitt: Annette Dorn, Ton: Yves Zlotnicka, Gerard Loupias, Musik: Eberhard Schoener, Kostüme: Elfriede Kurz, Ausstattung: Hans Gailling, Darsteller: Krista Stadler (Lena Rais), Tilo Prückner (Albert Rais), Caroline Grützmacher, Micha Prückner, Thomas Dürst (Kinder Rais), Nikolaus Paryla (Rohlf), Kai Fischer (Hella), Manfred Lehmann (1. Polizist), Rolf Schimpf (2. Polizist), Werner Asam (Bauunternehmer Weber), Tana Schanzara (Alberts Mutter), Dan van Dusen (Harry), Bernd Helfrich (Hanusch) u.a., Produktion: Multimedia Gesellschaft für Audiovisuelle Information, Christian Rischert Filmproduktion, ZDF, Redaktion: Willi Segler, Drehzeit: 14.5.1979 bis 29.6.1979, Uraufführung: 19.9.1979, Kinostart: 16.5.1980, Erstverleih: Filmverlag der Autoren

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

Freitag 7.12. um 18 Uhr, Einführung: Britta Hartmann (CineGraph Babelsberg)

## **Wasser ist stärker als Stein**

Es gibt ein Lied von Brecht, das den Sieg der Gewaltlosigkeit über die Gewalt voraussagt: das Lied von der Moldau. Das Wasser bringt den Stein ins Rollen, seine Härte muß der Beharrlichkeit weichen. „Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine. Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag“. Von Brechts gewitztem Blick, wie die Unterdrückung zu überwinden sei, ging etwas auch in diesen Film *Lena Rais* ein. Wasser und Stein verhalten sich darin wie Form und Inhalt in einem Lehrstück über Unterdrückung. Mittels einer stetig fließenden, aber nie reißen Bewegung der filmischen Form gerät der Stein des Anstoßes: die Unterdrückung der Frau durch den Mann so ins Rollen, daß er, einen anderen und kleineren Platz einnehmen muß. Dann kommt für Lena Rais ein besserer Tag.

Ihr Mann Albert ist Maurerpolier, schuftet für den Erwerb eines Grundstücks, das er bebauen möchte und verschuldet sich in Spiel und Ratenzahlungen, während Lena in der Leichtlohngruppe bei der Post Briefe sortiert. Familie Rais wohnt im Münchner Olympia-Dorf und lebt, vom Konsumismus angestiftet, über die Verhältnisse, die ihre nicht mehr sind. Rais & Co. sind nur ein Ornament der sorgfältig gestreiften Muster ihrer Wohnung, in der sie wie kurzgehaltene Sklaven herumrennen. Lena hebt den Kopf und macht sich auf den Weg zum Ausbruch. Albert spielt sich als Eigentümer auf, dem das „beste“ Stück seines Inventars, mit dem er seine ungelebte Zukunft möbliert, abhanden kommt.

Rischert schwelgt nicht im Küchenrealismus. Ihn interessiert das Typische am Sozialcharakter seiner Figuren. So gleiten die Schauspieler, auch um den Preis, massiv unsympathisch zu wirken, nie ins naturalistische Rührstück ab, das die Dramaturgie so vieler Fernsehspiele beherrscht. Tilo Prückner spielt den Ehemann: drahtig, brutal, immer auf dem Sprung. Er zeigt aber auch mit den Gesten der hergestellten Gewalt, wie er sich diesen Charakter erspielt, den er als Typus nicht verkörpert. Er spricht nicht, er bellt; er fragt nicht, er befiehlt. Jeder Zweifel stürzt Albert in die Katastrophe, das heißt: die Angst, den ihm delegierten Anforderungen nicht gewachsen zu sein. Liebe, wenn es welche gab, äußert er als Verlustangst. Ein Geschenk, das seine Frau sich selber macht, ist schon Grund, rot zu sehen. Albert Rais ist der Prototyp des im Konkurrenzkampf brutalisierten Muttersöhnchens, das in der Krise seine Abdankung dadurch bekundet, daß es – und das ist eines der verstörendsten Bilder in diesem Film – zum abgewrackten, schnaufenden Muttertier ins Bett zurückkriecht.

Krista Stadler, deren wunderbar beherrschtes Gesicht den Amoklauf der Gewalt durch Entschiedenheit zurücknimmt, spielt Lena Rais. Wenn – sie die Augen aufschlägt, fällt die Angst wie eine Schlafspur von ihr ab. Die fünfzehn Ehejahre stehen aber noch in diesem Blick, in dem die Wachheit das Mißtrauen zu durchkreuzen sucht. Noch geht die Unterdrückung ein und aus bei ihr. Noch erleidet sie die Welt, die der Mann definiert, aber sie rüstet sich schon. Fragt er, warum sie geht, gibt sie keine Antwort mehr. Den Mantel aber, den er ihr herunterreißt, zieht sie stumm und beharrlich ein zweites und drittes Mal an.

Komplizin ihrer Ausflüge ins Freie ist eine allerdings durch Alkohol aufgedrehte Freundin, die zum Straßenkreuzer auch dessen windigen Besitzer als Freund in Kauf nimmt. Sie hat eine schicke, helle Wohnung und schläft in der lustigen Bettwäsche eines unkonventionellen schwedischen Möbelhauses. Da kann unter Frauen leicht interesseloses Wohlgefallen aufkommen. Die Freundinnen machen sich eine Nacht im Freien, und unmittelbar danach zeigt Rischert, wie der hysterisierte Ehemann der Frau sein Grundstück vorführt: wie ein Katasterbeamter, der, was frei ist an Natur, vermißt.

Der Schauspieler, der diesen Film, bevor er zum Schein in einer Tragödie gipfelt, aus der Falle lockt und zu einem abgründig burlesken Ende führt, ist Nikolaus Paryla. Er spielt den Gegentypus zum Ehemann, einen, der die Gewalt in Form von Alkohol gegen sich selber richtet: ein Schriftsteller. Lena Rais lernt ihn in der Gruppentherapie, die sie nichts lehrt, schätzen. Dieser Mann ist freundlich und dadurch fast unangreifbar – Er scheint geniert, wenn er die Leute duzen soll. In seiner Stimme klingt eine verschleppte Naivität, die noch ein Bewußtsein vom Grauen der Kindheit hat. Darin hat diese Stimme, die tonlos die allergrößten Gegensätze im Dialog versteckt und damit noch ungeheuerlicher macht, mich an Peter Lorre erinnert – den größten Darsteller des Kinderwunsches, sich dem Erwachsenwerden zu verweigern, um den Preis monströs zu wirken.

Diese Figur, die vordergründig als Clown eingeführt wird, ist Delegierter des Drehbuchs (von Manfred Grunert) und der Regie: den blinden Figuren sehend zu einem Selbstbewußtsein zu verhelfen, um die Gewalt, die in sie gepumpt wurde, durch Gewaltlosigkeit zu besiegen. Dieses halbe Leben zwischen abgebrochenem Manuskript und vernebeltem Tag rafft sich, inmitten von Ausfall und Absenzen, zur Wahrheit auf, die Paryla mit betörender Sanftmut vorträgt. Er fährt Lena Rais nachts nach Haus und während er ihrer Wut die Angst nimmt, leuchten die Reflexe der Neonlichter auf der Windschutzscheibe wie Interpunktionszeichen der Ermutigung auf.

*Lena Rais* ist ein seltenes Beispiel für ein physisches Kino, das die Gewalt, die auf „Frauen unter Einfluß“ liegt, für uns in allen Formen erst erfinden muß. Das Drama, die Erschütterung wäre durch Einfühlung in Cassavetes' entfesselte Larmoyanz sicher leichter zu haben gewesen. Rischert und Grunert drosseln den Gang und setzen, anstatt den großen Bogen zu spannen, über den wir bequem ins Finale rutschen, lieber kleine Bögen, die einen veränderten Blickpunkt aufs Zentrum der innerehelichen Gewalt freigeben. Morgenmantel, Blumen, ein Hund oder die Heizung spielen darin den Auslöser für Szenen, die erst in der Repetition, in Engführung und Ellipsen sich verdichten. Hier ist die Form das Wasser, das den Stein des Inhalts durch beharrliche Bewegung schleifend fortbewegt.

Für Lenas Glück gibt es nur kurze Augenblicke, die immer dann aufblitzen, wenn sie den Entschluß faßt, einen Schritt weiter zu gehen. Auch, wenn wir das Neuland noch nicht sehen (viele Frauenfilme bilden das Territorium der Befreiung gleich mit ab), wir hören es: 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. „Für mich, dachte ich“, antwortet sie einem Warenhausangestellten, der fragt, für welches Familienmitglied die Hausorgel gedacht sei. „Will ich zuviel?“, fragt sie den Gruppentherapeuten, als sie Veränderung auch der anderen verlangt. Sie probiert das Fragen und wird sich hinter ihren Wünschen künftig nicht verstecken.

„Die Hauptfigur, eine Frau, hat das Problem, ihre allereigensten Forderungen zu bewältigen. Das geschieht zum Teil noch unbewußt und ein bißchen naiv. Auf jeden Fall fällt es ihr schwer, das zu formulieren, was sie eigentlich will“, sagte Christian Rischert in einem Interview. Und zwar nicht zu *Lena Rais*, sondern bereits 1967 zu seinem ersten Spielfilm *Kopfstand, Madam!* (1966), was nicht nur eine Beharrlichkeit im Thema, sondern auch eine seltene Kontinuität der Filmarbeit verrät. Rischert hat eine große Erfahrung im Dokumentarfilmbereich, eine Vorliebe für prekäre Erkundungen (*Der Tod des Fischers Marc Leblanc*, 1976, und *Venedig*, 1977), die ihm unaufgeregt, mit gelassener Hand Zwischenzonen des Alltags erschließt.

## **Il Diavolo – Mein venezianischer Freund**

D 2009, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Ralph Zipperlen, Marion Pietz, Schnitt: Christian von Lüpke, Musik: Antonio Vivaldi, Ton: Diego Piotto, Ralph P. Bienzeisler, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk, Redaktion: Petra Felber, Erstsending: 5.9.2009, Bayerisches Fernsehen, Enthält Ausschnitte aus Rischerts Filmen: *Venedig – Die Inseln der Glückseligen am Rande des Untergangs* (1977), *Paradiesgarten* (1977), *Inseln hinter dem Meer* (1984)

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 90', Digital SD

Freitag 7.12. um 21 Uhr, Einführung: Ralph Eue (CineGraph Babelsberg)

Dreißig Jahre liegen zwischen Christian Rischerts Venedig-Filmen für den Bayerischen Rundfunk und seinem heutigen filmischen Zusammenkommen mit der Serenissima. In seinem neuen Film *Il Diavolo. Mein venezianischer Freund* zeigt Christian Rischert eine intime, geradezu spielfilmhafte Schilderung seiner Wiederbegegnung mit der Stadt Venedig und seinem Freund, dem Maler und Fischer Carlo Memo, genannt „il Diavolo“. 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.

Der Bayerische Rundfunk verdankt Christian Rischert eine Fülle herrlicher Italien-Filme, darunter *Venedig – Die Inseln der Glückseligen am Rande des Untergangs*, *Paradiesgarten* (beide 1977 – mit Michael Ballhaus an der Kamera) sowie *Inseln hinter dem Meer* (1984) und *Im Schatten von Venedig* (1984). Nun hat es ihn erneut in die „Serenissima, die durchlauchtigste Republik des Heiligen Markus“, getrieben.

„Als mich Carlo 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 wissen und beginnt, Vergangenheit und Gegenwart in Venedig zu verweben: „Für Petrarca war das Venedig des 14. Jahrhunderts noch eine Zufluchtstätte und Herberge des Friedens. Heute ist die Stadt ein vom Tourismus belagertes, wenngleich auch faszinierendes Museum, in dem sich die verbliebenen Einwohner nur noch als Staffage fühlen. Vergeblich sucht man nach den großartigen Handwerkern von einst. Aber gerade wegen seiner Verluste ist Venedig ein prachtvolles Modell für die Dringlichkeit, unsere anonym-seelenlos gewordene Welt mit neuem Leben zu erfüllen.“

Am Lido endet Christian Rischerts Venedig-Reise. Noch heute kann man dort für viel Geld das ganze Jahr über einen Liegestuhl mieten und „für ein paar Stunden im Jahr alle Gedanken an Katastrophen, Tod, Elend, Verbrechen, Hass, Habgier und Neid – kurz, das ganze Spektrum des Bösen von Gestern und Heute – ausblenden“. Dann darf man „einfach ein nackter, friedlicher, heiterbesinnlicher Mensch sein ..., der das flüchtige Leben in seiner erträumten heilen Welt genießt“. Und dafür ist kein Preis zu hoch. Für Christian Rischert enthält Venedig einen Antagonismus, eine Paraphrase auf die Welt von heute: Venedig ist mit seinem Centro Storico und der Industrie von Marghera ein überschaubares Modell, in dem sich die ganze Welt spiegelt. Wenn die überdimensionalen Kreuzfahrtschiffe den Kanal der Giudecca aufwühlen, dann ist das genau das Gegenteil von dem, was Carlo Memos Lebensweise lehrt, nämlich Bescheidenheit und das richtige Maß im Umgang mit dem Leben, mit der Natur, mit der Welt. In diesem Sinne will auch *Il Diavolo. Mein venezianischer Freund* auf

notwendige Veränderungen hinweisen: Wenn sich die Menschen nicht grundsätzlich ändern in ihren Bedürfnissen und Ansprüchen, dann ist das nur ein Aufschub der Endzeit-Katastrophe, aber kein Wandel. Und Venedig ist ein einzigartiges Bild dafür. (Alle Zitate aus *Il Diavolo. Mein venezianischer Freund* von Christian Rischert)

Pressemitteilung Bayerischer Rundfunk, 22. Juli 2009.

### ***Venedig – Die Inseln der Glückseligen am Rande des Untergangs (1977)***

Auch einem so nostalgieträchtigen Thema wie Venedig drückte er diesen Stempel auf. Er interessierte sich vor allem für die Menschen, die das historische Venedig erhalten, die Restaurateure, Ingenieure und Arbeiter, und für diejenigen, die dem Touristen die Stadt erschließen, die Gondolieri. Er zieht mit der letzten Ausgabe der Zeitung „Gazzettino“, die bisher in einem Palast hergestellt wurde, nach Mestre und beobachtet das Leben dort, in neuen Wohnblocks und im Schatten der Industrie. Zuletzt kehrt er zurück ins alte Venedig, zeigt und diskutiert die Dialektik von Absterben und Hoffnung, verteidigt das „Prinzip Venedig“, die südländische Art der Existenz, gegen die normierte, entfremdete Art zu leben, die Europa sonst bestimmt. Der Film, der die ganze Schönheit Venedigs noch einmal sichtbar macht (Kamera Michael Ballhaus), wird zu einem Essay, in dem Rischert sich immer wieder direkt zu Wort meldet, auch durch den Kommentar. Die Begegnungen mit Menschen haben eine große Dichte, sie sind aber so knapp gehalten wie möglich.

Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München 1982, S. 192.

### ***à la carte: Der Paradiesgarten (1977)***

In dem Film *Der Paradiesgarten* sieht man einen Maler, der ein Fischer ist. Auch ein Jäger. Und ein verdammter Narr, der glaubt, er könne noch immer fischen und jagen, wo er seit Jahren gefischt und gejagt hat. Er mag frischen Fisch. Und frisches Fleisch. Er mag die Komposition von Farben- und Formen auf einer Leinwand. So fischt er des Nachts. Auf eine Art und Weise, wie es außer ihm fast niemand mehr beherrscht: mit Licht und einem Speer. So geht er auf die Jagd, obwohl es ihm die Sonntagsjäger immer schwerer machen. Und wartet manchmal sogar einen ganzen Tag lang auf ein Rebhuhn. Aber: Er wartet. Und so ordnet er sorgsam Farbformen nebeneinander, jede einzelne Nuance immer wieder prüfend und im Detail korrigierend. Einmal zeigt dann ein Schwenk über mehrere seiner Werke ein zusammenfassendes Ereignis: Die Nuancen im Immergleichen nimmt der Zuschauer mit einem Staunen zur Kenntnis. (...)

Der Film *Der Paradiesgarten*, der sich dem Restaurant „Cipriani“ auf einer Laguneninsel in Venedig zu nähern sucht, nicht von seinen Gästen her, eher von seinem Personal, am engsten von dem Personal, das für die Arbeit kein Geld erhält; den beiden alten Männern, welche nur die Boote, die zur Insel kommen, an den Landungssteg ziehen und auf ein wenig Trinkgeld hoffen, dieser Film erzählt vom Leben um ein Restaurant.

Der Film spricht von den Schwächsten, den Abhängigsten des „Cipriani“. Davon, wie die alten Männer ihre 100-Lire-Scheine anstarren, in der Hoffnung, es sei vielleicht ein 1000-Lire-Schein. Davon, wie sie ihr Essen, das sie von zu Hause mitbringen müssen, in der Küche des berühmten Restaurants aufwärmen dürfen, um es dann in einer entfernten Ecke zu sich zu nehmen. Auch davon, wie die Alten ihre selbstbewußten Scherze miteinander treiben. Etwa, wenn der achtzigjährige den zweiundachtzigjährigen als alten Herrn bezeichnet, der schon sehr desinteressiert sei; er bringe ja kaum mehr ein Lächeln zustande. Wenn der Achtzigjährige dabei aus vollem Halse lacht und sein Kollege danach ein kleines Lächeln zeigt, wissen wir, wie die beiden denken: Sie leben. Ihr Leben. Und die, die da kommen, denen muß man helfen, daß sie denken können. sie lebten: Mit einem Lächeln.

Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, 4/1980, S. 20–28; hier: S. 25 und 27f.

### **Kurzfilmprogramm: Alltag, Lyrik, Krieg**

Samstag 8.12. um 18.30 Uhr, Einführung: Stefanie Mathilde Frank, Fabian Tietke (CineGraph Babelsberg)

#### **Maniac**

BRD 1962, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Joachim Binner, Musik: Josef Anton Riedl, Produktion: Arcis-Film, Christian Rischert, Uraufführung: 19.10.1962, Internationale Filmwoche Mannheim, gedreht auf 35mm, s/w

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 10', DCP

Maniac (Mathematical Analyser Numerical Integrator And Computer) ist ein Elektronengehirn, mit dessen Hilfe 1948 die erste Wasserstoffbombe errechnet wurde. Der Film zeigt die Möglichkeit der konventionellen und atomaren Kriegsführung. Der Regisseur sagt: „Der Schluss des Films bleibt offen, da der entscheidende Schritt noch nicht getan ist und es nach diesem Schritt nicht mehr möglich ist, den Schluss des Films durch eine bildhafte Darstellung zu ergänzen.“ (Festivalkatalog Mannheimer Filmwoche 1962, S. 49)

#### **Der Traum**

BRD 1964, Regie/Buch/Kamera: Christian Rischert, Musik: Russel Garcia, Joe Viera, Produktion: Arcis-Film, Christian Rischert, Uraufführung: 11/1964, DOK Leipzig, gedreht auf 35mm, s/w

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 12', DCP

„Dieser Film erzählt einen absurden Traum über das Phänomen Fußball.“ (Protokoll Leipzig, 1964, S. 59)

#### **Friedliche Zeiten**

BRD 1965, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Maxim Wrotzlowski, Darsteller: Vlado Kristl, H. Wittler, Produktion: Arcis-Film, Christian Rischert, GKS-Film Karl Schedereit, Uraufführung: 16.2.1966, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, gedreht auf 35mm, s/w

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 14', 35mm

In *Friedliche Zeiten* driftet ein Tischgespräch in italienischer Landschaft zu einer Diskussion über den Zweiten Weltkrieg. (Fabian Tietke)

#### **It's a Wonderful Life**

BRD 1965, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Wolfgang Fischer, Darsteller: Iris Gras, Axel Regnier, Sprecher: Carl-Heinz Schroth, Produktion: Arcis-Film, Christian Rischert, Uraufführung: 12.10.1965, Internationale Filmwoche Mannheim, Erstsendung: 12.8.1966, ZDF, gedreht auf 35mm, s/w

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

In *It's a Wonderful Life* werden eine junge Frau und ein nicht mehr ganz junger Mann bei der Vorbereitung auf ein Rendezvous mit ihren Rollenerwartungen an sich selbst und den bzw. die andere konfrontiert. (Fabian Tietke)

#### **Einzelhaft in Fuhlsbüttel**

BRD 1972, Regie: Christian Rischert, Klaus Antes, Kamera: Kurt Lorenz, Hannes Fürbringer, Ton: Francis Quinton, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, Südfunk Stuttgart, Redaktion: Dieter Ertel, Erstsendung: 3.4.1973

Kopie: Südwestrundfunk, 42', Digital SD

Filmbericht über die extremen Bedingen, unter denen Strafvollzugsbeamte (der Ordnung und Sicherheit verpflichtet) und Häftlinge (die sich selbst bestimmen wollen) miteinander auskommen müssen. (Archiveintrag SWR)



## **Kopfstand, Madam!**

BRD 1967, Regie: Christian Rischert, Buch: Christian Geissler, Alfred Neven DuMont, Christian Rischert, Kamera: Fritz Schwennicke, Schnitt: Jo Spiegelfeld, Dagmar Sowa, Musik: Manfred Niehaus, Otto Weiss, Carlos Diernhammer, Ton: Herbert Prasch, Dieter Rempt, Darsteller: Miriam Spoerri (Karin Hendrich), Herbert Fleischmann (Robert), Heinz Bennent (Ulrich), Helga Tölle (Ehefrau), Esther Spoerri (Kind), Lutz Berko, Produktion: Arcis-Film Christian Rischert, DuMont-Schauberg Filmproduktion, Uraufführung: 2.3.1967, Köln, Erstverleih: Cinema Service

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 82', 35mm, s/w

Samstag 8.12. um 21 Uhr

## **Ehe-Krise**

1.

Ein asketischer Film. Lang ausgehaltene Einstellungen, wenig Schnitte, ruhige Arrangements vor weißen Wänden. Eine sehr alltägliche Geschichte: eine Frau fühlt sich in ihrer Ehe unausgefüllt, sie sehnt sich nach Arbeit und Verantwortung. Anfangs artikuliert sich der Wunsch nach Selbständigkeit als erotische Freiheit: sie hat einen Liebhaber. Am Ende erkennt sie, daß der Liebhaber nur eine romantische Version ihres Ehemannes ist.

Christian Rischert säubert das Bild von allen sozialen Fixierungen. Gewiß läßt sich ausmachen, welcher Schicht seine Leute angehören. Er ist Ingenieur, hat eine geräumige Wohnung, ein Auto natürlich, sogar ein Wochenendhaus am See. Sie war Dolmetscherin und wird es später wohl wieder werden. All das besagt nicht mehr, als daß seine Figuren dem gehobenen Mittelstand angehören. Die konkreten sozialen Bedingungen sind sorgsam ausgespart.

Mehr noch: alles Atmosphärische, Zufällige, Unberechenbare ist verbannt zugunsten einer genauen Kalkulation, als deren optisches Gesamtergebnis ein Schachbrettmuster in Erinnerung bleibt. Die strenge Komposition wird in den Sequenzen mit dem Liebhaber ein wenig durchbrochen. Es gibt Ausblicke auf die Landschaft, Wind bewegt die Bäume im Hintergrund, Bettdecken schlagen Falten, Arme verschränken und überkreuzen sich. Man glaubt, der Film hätte keine einzige Kamerafahrt. Tatsächlich sind es, wie der Regisseur sagt, zwei. Sie sind bezeichnend: wenn Mann und Frau am Kaffeetisch sitzen, beschreibt die Kamera einen Halbkreis um sie, je nachdem, wer akzentuiert werden soll. Also auch hier keine Fort-Bewegung, sondern ein Einkreisen, Umklammern.

2.

Ehealltag zu verschiedenen Tageszeiten, Stationen der Entfremdung: Morgentoilette, Samstagnachmittag, Feierabend, Morgenkaffee und dazwischen Spaziergänge mit dem Liebhaber, Begegnungen im Café und delikate Arrangements zwischen weißen Laken. Die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) hat sich über diese Szenen besonders erregt und vier Schnitte verlangt. Nachdem Rischert dann von der Filmbewertungsstelle (FBW) das höchste Prädikat erhielt, konnte in zweiter Instanz die Freigabe von drei Stellen erreicht werden. Die Zensoren hatten es nicht so sehr auf den bloßen Busen von Miriam Spoerri abgesehen als auf einige ausführliche Zärtlichkeiten, besonders an Körperstellen, die ihnen ungewohnt erscheinen mochten. Wären die Kontrolleure durchgedrungen, hätten sie den Film gründlich zerstört. In der Umarmung, in der Zärtlichkeit unternimmt die Ehefrau Versuche, die Einsamkeit zu überwinden. Das Betasten, die Variationen der Küsse gewinnen mehr Gewicht als das eigentlich sexuelle Vergnügen. Ihr Verharren in der Vor-Lust ist ein Versuch, sich über die Identität von Sexus und Macht zu täuschen. Folgerichtig erlahmt ihr Vergnügen in dem Augenblick, als der Liebhaber ihr vorwirft, sie sei nicht hingebungsvoll genug, als sie erkennt, daß auch er einen Machtanspruch erhebt.

3.

Frauen sonnen sich am Strand und tauschen eheliche Erfahrungen aus. Und beim Eincremen lassen Sie sich die Zärtlichkeit zukommen, die sie von ihren Männern vermissen. Den vordergründigen Sinn der Gespräche „von Frau zu Frau“ unterläuft Rischert, indem er den Bewegungen einen autoerotischen Sinn gibt. Noch deutlicher ist die Verkehrung einer gewöhnlichen Tätigkeit zu einem macht- und lustbetonten Ereignis bei der Beschäftigung der Männer. Sie angeln, und das ist ihnen nicht nur ein Feierabendspaß, der sich darin erschöpft, die Rute ins Wasser zu halten. Das Einhaken der Köderfische, der Kampf mit dem und vor allem das Töten der Beute macht den einen an, wie er sagt, „immer geil“. Aber dieser deutliche Hinweis im Dialog wäre nicht einmal nötig gewesen. Die Wonne, den Fisch zu bewältigen, und die Lust am Töten finden ihre höchste Steigerung im Ausnehmen der Eingeweide. Rischert, der sich sonst zehnmal zu überlegen scheint, bevor er einen Schnitt wagt, der sonst niemals schneidet, um etwas lediglich zu verdeutlichen, geht hier von der Halbtotalen auf halbnahe, um das Wühlen im aufgeschlitzten Fischbauch, ein deutliches Vagina-Symbol, zu betonen.

4.

Als Drehbuchautoren sind Christian Geißler, Alfred Neven DuMont (der auch produzierte) und der Regisseur genannt. Der Dialog dürfte wohl auf Geißler zurückgehen, dessen Fernsehspiel *Wilhelmsburger Freitag*, von Egon Monk inszeniert, mit ähnlich sorgsam ausformulierten Dialogen arbeitete. Zu Geißlers stilisierter Alltäglichkeit korrespondieren Rischerts karge Einstellungen. Was Monks Inszenierung nur erahnen ließ, wird in Rischerts ausgetüftelten Bildern offenbar: Geißlers Geschichten sind gar nicht so alltäglich. Die Frau als Spielzeug des Mannes, das ist Ibsens „Puppenheim“. An der Stelle des moralischen Versagens des Mannes steht hier seine Gleichgültigkeit, sogar Reste von spießbürgerlicher Ideologie haben sich erhalten und die Vokabeln im ehelichen Umgang entsprechen sich genau. Hellmer in Ibsens „Nora oder ein Puppenheim“ nennt seine Frau „Singvögelchen“, Robert in *Kopfstand*, *Madam!* sagt „Kindchen“ oder „Baby“. Der Liebhaber scheint sie zunächst als gleichwertig anzuerkennen, er nennt sie „Madam“ (englisch ausgesprochen). Als der Liebhaber dann in das verniedlichende Vokabular des Ehemannes verfällt, erkennt diese heutige Nora, daß er ihr nicht zu ihrer Selbstverwirklichung helfen kann. Wie Nora am Ende den reumütigen Hellmer ablehnt, weil sie sich nur allein stark fühlt, wählt Karin in „Kopfstand“ schließlich die Einsamkeit.

In einer zentralen Szene zwingt die Frau ihren Mann zu einem Gespräch über ihre Rolle in der Ehe. Da wird ein wenig zu ausführlich argumentiert, als wolle sich der Film die Argumente der Frau zu eigen machen, als wäre es nötig, die Emanzipationswünsche der Frauen heute noch zu erläutern, da wird es wirklich Ibsen. Allerdings nur im Dialog. Rischerts Gesten und Stellungen wenden sich gegen den Dialog: Die Eheleute sind an einem Alltag ins Wochenendhaus gefahren, als könnte der Ort die Atmosphäre begünstigen. Natürlich verstärken das verriegelte Haus und der triste Strand die Einsamkeit. Während sie ihm die Untreue gesteht, verharren sie in Isolation, er mit seiner Zigarette beschäftigt, sie mit überkreuzten Armen, sich gleichsam selbst liebkosend. Während Ibsen geredet wird, arrangiert Rischert Antonioni.

Werner Kließ in *film*, 3/1967, S. 22–24.

## Kurzfilmprogramm: Essen & Wein

Sonntag 9.12. um 15 Uhr, Einführung: Jürgen Kasten, Frederik Lang (CineGraph Babelsberg)

### à la carte: La Bouffe – Von der Lust am Essen

BRD 1972. Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Andreas Lembcke, Bernd Staudenmaier, Ton: Dietrich Schröder, Volker Josewski, Schnitt: Gudrun Keyser, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk, Redaktion: Dietrich von Watzdorf, gedreht auf 16mm, Farbe  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 45', Digital SD

Zwischen 1972 und 1982 drehte Christian Rischert mehrere Filme für die Essens- und Reiseserie *à la carte*: *La bouffe* (1972), *Der Trüffelsucher* (1973), *Fischfänger* (1975), *K.u.K. Hofzuckerbäckerei Demel* (1976), *Paradiesgarten* (1977), *Die Feinschmecker* (1979), *Oktober in Arbois* (1980), *Brief aus der Emilia* (1982).

In der Erinnerung ist *La Bouffe* (1972) zu einem großen Fest geworden, das keinen Anlaß hatte: nur so konnte es ein wirklich großes Fest werden. Die Erinnerung daran, wie dieses Fest hervorgegangen ist aus dem Lebenszusammenhang der Leute, die sich getroffen haben, um miteinander zu essen. An einen, den der Film zeigt, erinnern wir uns noch ganz besonders gut. Der renovierte alte normannische Bauernhäuser. Der erzählte, wie sehr ihm seine Arbeit gefällt, die Suche nach den Balken, die er gebrauchen konnte für seine Arbeit und wie wichtig das sei, die richtigen Balken zu finden, nicht bloß irgendwelche, die paßten. Wenn man den dann später essen sah, da wurde einem, ohne daß es gesagt worden wäre, klar, was arbeiten mit leben zu tun haben kann, und das im Fernsehen. Die Erinnerung daran, daß das Essen nur ein Teil des Essens war, daß auch die Suche nach dem, was gegessen werden würde, zum Essen dazugehört. Für das Brot, das dazu passen würde, da ist einer vierzig Kilometer gefahren. Oder für das Huhn oder die Sahne. Wahrscheinlich gehörte auch dazu, daß der Hase nicht gekauft, sondern gejagt wurde. Die Erinnerung daran, daß das Essen in einer großen Scheune stattfand an einem langen Tisch ohne Tischtuch und daß der Film das Gefühl vermittelt hat, daß das Essen selbst nur der Abschluß sei von etwas, was schon vorher begonnen hatte. Die Erinnerung an den Wunsch, nach dem zufälligen Sehen dieses Films essen zu gehen, und die quälende Enttäuschung, sich anhand einer Karte etwas bestellen zu müssen, was einige Minuten später schon auf dem Tisch stand.

Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, 4/1980, S. 20–28; hier: S. 27.

### à la carte: Der Trüffelsucher

BRD 1973, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: Kurt Lorenz, Frank Winterfeldt, Ton: Sebastian Salm, Schnitt: Clara Fabry, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk, Redaktion: Dietrich von Watzdorf, gedreht auf 16mm, Farbe  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 43', Digital HD

In *Der Trüffelsucher* reist Christian Rischert ins Piemont, um mit einem Wirt auf die Jagd nach den wertvollen Pilzen zu gehen, die für die Einheimischen Alltags-, Handelsgut und Luxuslebensmittel zugleich sind, vor allem, wenn am Wochenende die Städter aus Turin und Mailand einfallen. (Frederik Lang)

### Die Weinmacher: Friaul

BRD 1989, Regie/Buch: Christian Rischert, Kamera: W. P. Hassenstein, Christian Gripenberg, Schnitt: Margret Sager, Musik: Thomas Eichenbrenner, Gustav Mahler, Ton: Heinz Speckmeyer, Rainer Carben, Produktion: Christian Rischert Filmproduktion, tele-München, Herbert G. Kloiber, Bayerischer Rundfunk, Redaktion: Dietrich von Watzdorf  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 27', Digital SD

Eine Folge der 16teiligen TV-Reihe *Die Weinmacher*, die an Rischerts *à la carte*-Beiträge anschließt: Der Filmemacher zu Besuch bei Winzern im Friaul.

## Biografisches

Christian Rischert, der von sich sagt, er sei „ein Jahrgang, der sozusagen im Luftschutzkeller groß geworden ist“, bezeichnet seine Entwicklung zum Filmemacher als den Wege eines Autodidakten.

Eines Tages fing er einfach an, etwas zu tun. Und indem er etwas tat, lernte er. Und indem er lernte, ermöglichte er für sich, anderes als zuvor, Neues zu tun.

Rischert, am 9.12.1936 in München geboren, versuchte nach seinem Schulabschluß zunächst eine Schlosserlehre, die er jedoch abbrach. Er absolvierte dann eine Lehre als Industriekaufmann.

Die Erfahrungen, die ihn diese Lehre machen ließ, fand er allerdings auch nicht besser. So bildete er sich weiter aus: zum Graphiker. Und entdeckte darüber die Möglichkeiten der Trickfilmkamera.

Er realisierte einige Trickfilme und 1961 einen 35mm-Lehrfilm darüber, wie ein Trickfilm entsteht:

*Pamphylos. Der Mann Mit Dem Autotick*. Über die Trickfilmkamera kam er zur Realkamera.

1959 gründete er die Produktionsfirma ARCIS-Film, für die er über 300 Werbe- und Industriefilme drehte und in der er auf dem Höhepunkt des Erfolgs 15 Angestellte beschäftigte. Sein heutiger Kommentar dazu: „Jeder hat mal groß angefangen!“

Zwischen 1962 und 1965 machte er sieben Kurzfilme (...) 1966 drehte er seinen ersten Spielfilm: *Kopfstand Madam!* (...)

Erst 1976 konnte Rischert erneut einen Film fürs Kino produzieren: *Der Tod des Fischers Marc Leblanc*. 1977 folgten noch der Dokumentarfilm *Venedig* und 1979 der Spielfilm *Lena Rais*.

\*\*\*

Der Zusammenhang von persönlicher Lebensgeschichte und ästhetischer Produktion, bei Christian Rischert ist das kein banaler Topos für die Interpretation seiner Filme. Es ist ein wesentliches Konstitutionselement seines filmischen Schaffens. Für einen Mann, dessen biografische Daten auf eine neugierige Suche nach adäquaten Lebensformen hinweisen, auf eine permanente Weigerung, sich mit erreichten Positionen, Arbeitsmöglichkeiten, künstlerischen Fertigkeiten zufriedenzugeben, für diesen Mann muß es naheliegen, die Herausforderung ästhetischer Arbeit nicht nur in der Erfassung, sondern vor allem in der Gestaltung eines Gegenstandes zu sehen. Das, WAS die Filme zu sagen haben, ist Rischert schon wichtig. Aber noch wichtiger ist ihm, WIE die Filme es sagen. Das Dargestellte des Films tritt allein durch die filmische Darstellung ein: in den tendenziell unbegrenzten Korpus wahrnehmbarer Erscheinungen. Erst die Darstellung artikuliert, worin das Dargestellte besteht, wie es sich zusammensetzt, was es ist; das Dargestellte existiert allein als Resultat der Darstellung. Daß Christian Rischert dies weiß und daß er dieses Wissen für seine filmische Arbeit produktiv nutzt, unterscheidet ihn radikal vom überwiegenden Teil bundesdeutscher Filmemacher.

Norbert Grob, Norbert Jochum: Das Besondere im Alltäglichen. Marginalien zu Christian Rischerts dokumentarischen Filmen. In: *Filme*, 4/1980, S. 20–28; hier: S. 21f.

Abgesehen von seinem dritten Kinospielefilm *Wenn ich mich fürchte* (mit Horst Buchholz als Regisseur in einer Lebenskrise), der 1983 entsteht, drehte Rischert seit den 1980er Jahren vor allem fürs Fernsehen. Auswahl: *Im Schatten von Venedig* und *Inseln hinter dem Meer* (1984), *Im Ozean der Sehnsucht – Ludwig II.* (1986), *Die Weinmacher* (1987–89), *Wiener Lust* (1994), *Lago di Garda – Eine Aussicht auf den See* (1996), *Gesang der Vögel* (1997), *La Scala und die Magie des Goldes* (1998), *Italien – Land der Verheißung* (2002), *Il Diavolo. Mein venezianischer Freund* (2009). Christian Rischert lebt in Murnau bei München.

Impressum:

Hg.: CineGraph Babelsberg. Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V., Dezember 2018, Redaktion: Frederik Lang. Dank an die Deutsche Kinemathek (Martin Koerber, Anke Hahn) und Christian Rischert. Fotos: Deutsches Filminstitut, Frankfurt, Deutsche Kinemathek. Informationen zu CineGraph Babelsberg, zur Reihe „Wiederentdeckt“ und zur Zeitschrift „Filmblatt“ unter [www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de), Kontakt: [redaktion@filmblatt.de](mailto:redaktion@filmblatt.de)