

Ein Gespräch mit Rudolf Thome (Interviewer: Daisuke Akasaka)

DA: Mir scheint, dass Ihr letzter Film **Ins Blaue** ein Remake von **Beschreibung einer Insel** ist. Ein Remake im positiven Sinne, wie es bei Howard Hawks, Budd Boetticher oder Hong Sang Soo der Fall ist.

RT: Aber es ist kein Remake.

DA: In **Beschreibung einer Insel** geht ein Team auf die Insel Ureparapara, wie in **Hatari!** von Howard Hawks nach Afrika, um dort Tiere zu fangen. Auch in **Ins Blaue** fährt ein Team nach Italien, um einen Film zu drehen.

RT: OK. Aber es gibt in **Ins Blaue** auch eine Referenz zu Hong Sang Soo, weil der Film, den die Tochter im Film macht, ein Zoom benutzt. Ich hatte nie in meinem Leben ein Zoom benutzt, aber nachdem ich die Filme von Hong Sang Soo gesehen hatte, fand ich es sehr lustig und schön.

DA: Der Ausgangspunkt von **Ins Blaue** ist sicherlich anders als der von **Beschreibung einer Insel**...

RT: Ja, in **Ins Blaue** macht die Tochter einen Film, während in **Beschreibung einer Insel** das Team ein Buch über die Insel schreiben will. So kann man sehen. Aber ich bin von meinem Leben ausgegangen. Ich habe in meinem Leben eine Tochter, die angefangen hat, Filme zu machen.

DA: Was war der Ausgangspunkt von **Beschreibung einer Insel**? Die Insel Ureparapara? Oder wollten Sie einen Film wie **Tabu** von Murnau machen?

RT: Cynthia Beatt! Sie ist in Fiji aufgewachsen und hat mir von Fiji erzählt. Außerdem wollte ich, seitdem ich **Tabu** von Murnau gesehen hatte, immer einen Film im südlichen Meer drehen. Es gibt bei mir bei jedem Film einen persönlichen Ausgangspunkt. Es gibt bei **Beschreibung einer Insel** eine interessante Tatsache. Der Kritiker vom Cahier du Cinéma, der mit mir ein Interview gemacht hat, hat entdeckt, dass die Form der Insel Ureparapara genau so ist wie die vom Land der Utopia im Buch von Thomas More. Aber Petra Seegers hat mir gesagt, dass die Insel die Form vom weiblichen Uterus hat.

DA: **Beschreibung einer Insel** war einen Wendepunkt für Sie?

RT: Ja, bei den drei Filmen **Tagebuch**, **Made in Germany & USA** und **Beschreibung einer Insel** gab es kein Drehbuch. Sie sind völlig improvisiert. Aber es wurde mir anstrengend, mit einem Team ohne Drehbuch zu arbeiten. Danach habe ich Filme mit einem fertigen Drehbuch gemacht.

DA: Gibt es auch Improvisation bei **Detektiv** oder **Rote Sonne**?

RT: Nein, die sind die Drehbücher von Max Zihlmann. Danach bin ich nach Berlin umgezogen und Zihlmann blieb in München. Dann habe ich improvisiert. Aber beim Drehen von **Berlin Chamissoplatz** habe ich mit Jochen Brunow das Drehbuch geschrieben.

DA: Also sind Sie nach einigen Versuchen von Improvisation zu dem früheren Stil mit einem Drehbuch zurückgegangen?

RT: Ja, wieder mit einem Drehbuch.

DA: Als Sie mit Zihlmann arbeiteten, zum Beispiel in **Rote Sonne**, haben Sie viele lange Einstellungen benutzt. Aber nach **Chamissoplatz** haben Sie vielmehr versucht, mit kürzeren Einstellungen Geschichte effektiv zu erzählen.

RT: Aber die bekannteste Szene in **Chamissoplatz**, wo Hans Zischler Klavier spielt und ein Lied singt und die Freundin aus dem Badezimmer kommt, sich auf das Sofa setzt und zuhört, die ist vier Minuten in einer Einstellung. In **Detektive** gibt es auch eine Szene, wo Walter Rilla mit Marquard Bohm spricht. Die hat vier Seiten im Drehbuch. Das würde heute niemand mehr drehen. Heute muss eine Einstellung kurz sein. Ein normaler 90 Minuten Film hat heute bis zu 2000 Einstellungen. Meine Filme haben in der Regel 150 oder 180 Einstellungen. Mit 150 Einstellungen kann man sehr viel billiger einen Film machen.

DA: Haben Sie zu sparen gelernt, als Sie an einer Sparkasse arbeiteten?

RT: Ich habe nie eine lange Einstellung gemacht, um Geld zu sparen. Ich mag lange Einstellungen. Ich erinnere mich an einen Film von John Ford, **Two Rode Together**, wo es eine 5 Minuten Einstellung gibt. Das mag ich total.

DA: Ein Gespräch zwischen James Stewart und Richard Widmark.

RT: Das war der klassische Hollywoodstil, der war damals möglich, aber heute macht man nicht mehr.

DA: Warum heute nicht mehr?

RT: Weil die Leute das langweilig finden!

DA: Die Leute, die sich mit Malerei viel beschäftigt haben, mögen lange Einstellungen. Die anderen, die sich mit Fernsehen viel beschäftigt haben,

die mögen kurze Einstellungen. Die Beiden kennen aber nichts von dem klassischen Hollywoodstil.

RT: In den 50-er Jahren gab es kein Fernsehen. John Ford oder Howard Hawks hatte keinen Einfluss von Fernsehen. Jeder von ihnen hatte einen sehr speziellen eigenen Stil: bei Hawks die Kamera immer die Augenhöhe, bei Ozu immer leicht von unten. Es gibt eine Geschichte von John Ford. Ein Assistent von ihm hat sich eine tolle Einstellung ausgedacht. Er stellte eine Flasche vor die Kamera und filmte durch die Flasche die Szene. Er fragte John Ford, „Wie findest du die Einstellung?“ Und John Ford antwortete, „OK. Aber mach die Flasche bloß weg!“

DA: Als Sie mit Zihlmann und Klaus Lemke Kurzfilme gemacht haben, hatten Sie eine gemeinsame Liebe zum klassischen Hollywood?

RT: Klaus Lemke würde ich darausnehmen. Er hat nicht so viel von Filmen verstanden. Zihlmann mochte **Wind Across the Everglades** von Nicholas Ray. Ich mochte ihn auch, aber war nicht so begeistert. Bei mir einfach Howard Hawks!

DA: Wie haben Sie sich Zihlmann und Lemke begegnet?

RT: Zuerst war Zihlmann, ich und Eckhart Schmidt. Ich habe mit Eckhart Schmidt darüber gesprochen, was damals der junge deutsche Film war. Das waren Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni. Die wollten die Gesellschaftskritik machen und gleichzeitig schöne Bilder. Eckhart Schmidt und ich waren darüber einig, dass wir Alltag zeigen wollten. Dann wurde eine neue Filmzeitschrift gegründet. Ich schrieb Filmkritik zuerst für die Süddeutsche Zeitung und dann auch für diese neue Zeitschrift, die Film hieß. So kamen Zihlmann und ich durch diese Zeitschrift zusammen. Mein erster Film **Versöhnung** wurde in 8 mm gedreht. Ich habe mich mit Eckhart Schmidt verkracht und irgendwie tauchte Lemke bei uns auf. Er hatte eine Freundin, die Schauspielerin war, und hat in einem Theater als Regieassistent gearbeitet. Ich lernte von Lemke, wie man mit Schauspielerinnen arbeitet. Das war 1964 oder 65.

DA: War Straub schon in München?

RT: Ja. Es gab einen Kurzfilm von Roland Klick, der hieß **Weihnacht**, der wurde in einer privaten Vorführung gezeigt. Wir drei waren da und ich habe gehört, dass Michel Delahaye vom Cahier du Cinéma auch da war. Nach der Vorführung bin ich zu ihm gegangen und habe gesagt, wir würden ihm gerne unsere Filme zeigen. Und als wir ihm die Filme zeigten, kam auch Straub. So haben wir Straub kennengelernt. Er sagte, „C'est un film très très bon“.

DA: Das war **Versöhnung**. Dieser Kurzfilm erinnert mich an die Filme von Rossellini.

RT: Ich kannte natürlich Rossellini. Ich mochte ihn und habe ein Buch über ihn gemacht. Ich habe von jedem einzelnen Film von Rossellini geschrieben. Ich habe alle seine Filme, auch die Fernsehfilme gesehen. Die meisten deutschen Kritiker mochten **Rome, Citta Aperta** und **Paisa**, aber nicht danach. Die Filme mit Ingrid Bergman mochten sie überhaupt nicht.

DA: Letzte Woche habe ich mit Adriano Apra, Hauptdarsteller von **Othon**, gesprochen.

RT: Er hat damals das Filmfestival in Pesaro geleitet. Peter Nestler hat meinen nächsten Film **Stella** nach Pesaro mitgebracht und dort vorgeführt.

AD: In „Versöhnung“ zeigen Sie schon mit Szenen von Essen die Dauer der Zeit.

RT: Ja, wir wollten Alltag zeigen.

DA: Aber da spricht die Studentin plötzlich in die Kamera, das ist interessant. Damit wird der alltägliche Zeitverlauf unterbrochen. Brechtisch kann man sagen.

RT: Kann sein. Wir haben die Filme von Godard geliebt. Er hat alles gemacht. Und warum nicht so was? Das ist Zitat aus Margaret Mead. Lemke, Zihlmann und ich haben jeden neuen Film von Godard zusammen im Kino gesehen. Ich war bei jedem Film glücklich, aber gleichzeitig dachte ich, dass ich so einen tollen Film nie in meinem Leben machen könnte. Ich war so begeistert. Selbst heute schaue ich manchmal mit Mona z.B. **Pierrot Le Fou** und bin einfach hingerissen von der Freiheit, wie Godard erzählt.

DA: Mir scheint, dass Sie Einstellungen nach einer strengen Regel montieren, das ist Gegenteil von Godard. Godard ist vielmehr auflösend.

RT: Er macht alles Mögliche, er spielt. Aber ich habe nie das Gefühl, dass eine Einstellung bei ihm überflüssig oder falsch ist. Sowohl bei Godard als auch bei Straub hat man nie das Gefühl, dass etwas falsch ist, jede Einstellung ist immer notwendig, genau und richtig. Straub ist ganz streng und spielt nicht. Godard spielt, aber er weiß ganz genau, was er tut. Das ist etwas, was ich heute auch bei Hong Sang Soo spüre.

DA: Wie fanden Sie die Filme, die Rossellini oder Fritz Lang in den 60-er Jahren gedreht hat?

RT: Ich hatte nie zu Fritz Lang eine persönliche Begeisterung. Den fand ich eigentlich zu kalt. Aber dass die deutsche Kritik Langs Filme von den 60-er Jahren katastrophal fand, das war nicht meine Meinung. Ich fand sie sehr gut, aber ich habe sie nicht geliebt. Rossellini war anders, den habe ich geliebt. Meine Haltung zu diesen Regisseuren, die in den 50-er oder 60-er Jahren Filme gedreht haben, ist sehr stark beeinflusst von der Haltung der deutschen Filmkritik. Ich war eigentlich immer dagegen, gegen das, was normale deutsche Kritik damals geschrieben und gedacht hatte. Mir hat auch gefallen **A Countess from Hong Kong**, der letzte Film von Chaplin, aber die deutsche Kritik fand ihn grauenhaft. Obwohl ich Sophia Loren nicht unbedingt liebe, fand ich den Film großartig.

DA: Sind die Filmkritiken, die Sie damals geschrieben haben, als ein Buch erschienen?

RT: Nein, nur in der Zeitung. Manche Kritiken sind im Thome-Buch, das aus dem Arsenal Kino 1984 veröffentlicht wurde. Ich habe auch mit den anderen Autoren zusammen ein Buch über Rossellini geschrieben.

DA: Sie wurden von den klassischen Hollywoodfilmen stark beeinflusst und damit haben Sie etwas Gemeinsames mit Straub? War er schon bekannt damals?

RT: Sein erster Kurzfilm **Machorka-Muff** hatte Probleme mit Heinrich Böll. Bei dem ersten Spielfilm **Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht** gab es auch Probleme mit den Rechten. Da habe ich eine kleine Rolle als Kellner gespielt. 1962 kam ich zur Süddeutschen Zeitung als Filmkritiker und ein Jahr später wurde ich Chef des Clubs von Münchner Filmkritikern. Ich hatte also eine wichtige Funktion innerhalb der Münchner Filmkritik. Wir haben 1965 einen Preis für das beste deutschsprachige Drehbuch gegründet. Und ich habe dafür gesorgt, dass Straub den Preis bekam. Ich habe gesorgt, dass jeder ein Drehbuch von Straub bekam. Von den anderen Drehbüchern hatten wir 5 oder 10 Exemplare, so dass es schwer war, dass alle ein Drehbuch bekamen. Das war der Trick. Aber mein Chef bei der Süddeutschen Zeitung hat das gemerkt und gesagt, das gehe nicht. Wir mussten noch mal anders abstimmen und Herzog hat den Preis gewonnen.

DA: **Machorka-Muff** ist Budd Boetticher gewidmet.

RT: Echt? Das wusste ich nicht. Straub mochte John Ford, aber Hawks nicht so sehr. Meine Begeisterung für Hawks hat er nicht geteilt.

DA: Ich mag **Rote Sonne**, vor allem die letzte Szene, wo der Mann und die Frau sich schießen. Am Anfang wollten sie in ein Auto einsteigen, aber plötzlich die Frau schoss. Diese Szene war im Drehbuch geschrieben?

RT: Ja, das war geschrieben.

DA: Die Plötzlichkeit dieser Szene erinnert mich an die klassischen Hollywoodfilme.

RT: Zihlmann hat vielleicht an **Duel in the Sun** gedacht. Aber ich habe den damals nicht gesehen. Da musste es eine Parallele geben. Solche Sachen gibt es immer. Marquard Bohm fährt mit Uschi Obermaier am Anfang zum ersten Mal zum See und mit dem VW in den See hinein, das macht Belmondo in **Pierrot Le Fou**. Der Unterschied ist, dass bei mir Marquard Bohm die Tür öffnet und mit einem Finger die Temperatur misst.

DA: Auch in **System ohne Schatten** gibt es eine tolle Schießszene zwischen den Einbrechern und Wächtern. Die erinnert mich auch an die Hollywoodfilme.

RT: Wenn ich erzähle, versuche ich immer auf möglichst einfachste Weise zu erzählen.

DA: Zum Beispiel in **Der amerikanische Freund** von Wim Wenders finden wir heute überflüssige Einstellungen.

RT: Wenders versucht in seinen Filmen zu zeigen, wie gut er ist als Regisseur. In Deutschland läuft an jedem Sonntag ein neuer Kriminalfilm. Diese Regisseure versuchen alles originell zu erzählen, sie wollen auffallen und berühmt werden. Das ist Gegenteil von dem, was ich mache.

DA: Die Generation von Wenders, Herzog und Fassbinder wollte zeigen, wie gut sie Filme machen können. Ich nenne sie „die Generation der Filmfestivals“.

RT: Von Fassbinder würde ich eher nicht so sagen. Ich denke nicht, dass er auffallen wollte. Er hat eine Liste der 10 schönsten Filme gemacht. Der Platz eins und zwei waren die Filme von ihm und der Platz fünf war **Rote Sonne**. Ich mochte die Filme von Herzog nicht. Aber in der Mitte der 70-er Jahre gab es im Edinburgh Filmfestival eine Retrospektive meiner Filme und seiner Filme und da habe ich seine Filme plötzlich ganz anders gesehen. Ich habe mindestens eine Verständnis dafür bekommen.

DA: Gibt es einen jungen Filmemacher von heute, den Sie schätzen?

RT: Was Christian Penzold macht, ist heute selten. Bei ihm gibt es auch nichts Überflüssiges. Wenn ich einen solchen Film sehe, bewundere ich mich manchmal. Er hat eine ganz besondere Art zu zeigen. Ich habe eine gewisse Achtung vor seinen Filmen.

DA: **Der Philosoph** ist sehr geliebt auch in Japan. Ich finde es toll, dass Sie oft Science Fiction in der alltäglichen Situation erzählen, wie in **Galaxis**.

RT: Ich mag Science Fiction. Früher habe ich viel SF gelesen. Ich habe auch viele Kriminalromane gelesen, Dashiell Hammett habe ich geliebt.

DA: In **Der Philosoph** sagt die Frau, sie seien Zeitagentinnen, als sie mit dem jungen Philosophen am See spaziert. Sie spricht, als ob sie ganz normale Sache sagen würde. Diese Inszenierung ist wunderbar.

RT: Ich fand den Film von Stanley Kubrick, **2001: A Space Odyssey**, schlecht, weil er Zukunft als Zukunft zeigt. Aber der richtige Film, der in der Zukunft gespielt wird, muss die Zukunft als jetzt im Alltäglichen zeigen. Wenn die Frau bekennt, dass sie Zeitagentin sei, muss sie doch einfach so sagen. Wenn sie das als Besonderes sagen würde, wäre das schon falsch. In meinem Film **Das Geheimnis** kommt ein Mann in ein altes Haus an einem See und trägt ein riesengroßes Holzkreuz. Er klopft an die Tür und eine Frau macht die Tür auf, lädt ihn ein. Sie kocht gerade Spaghetti mit Butter und Käse. Der Mann sagt kein Wort, schenkt Wein für sie und für sich, teilt Spaghetti aus und sagt, er sei Jesus Christus. Sie sagt, sie sei Judin und glaube nicht an Jesus. Wenn man die Bibel und die christliche Glaube ernst nimmt, ist es ja möglich. Spaghetti mit Butter und Käse sind außerdem Anspielung an Straub, weil bei Straub uns Danièle Huillet immer Spaghetti mit Butter und Käse serviert hat.

DA: Wie Sie in **Versöhnung** die Szenen von Essen gezeigt haben, ist das Essen ein wichtiger Teil des Alltäglichen.

RT: Weil man jeden Tag isst.

DA: Sie filmen immer wieder einen See oder ein Meer. Wasser ist bei Ihren Filmen ein wichtiges Element. Das hat mit Ihrer Erinnerung etwas zu tun?

RT: Als Kind habe ich sehr viel in einem Fluss gespielt. Ich habe das Wasser gestaut und Fisch gefangen. Aber wo ich geboren bin, da gab es keinen See.

DA: Die Bilder von Wasser wirken bei Ihren Filmen sehr sensuell und attraktiv.

RT: Ich filme nicht Wasser, sondern Menschen, die an Wasser sind. Wasser hat etwas mit Zeit zu tun. Es hat mit Vergehen der Zeit zu tun, egal ob es ein Fluss oder ein Meer, wo es Wellen gibt. Und die Wellen sind immer in Bewegung. Man könnte sogar sagen, dass Wasser an den Tod erinnert.

DA: Sie haben die zwei Homage-Filme an Murnau gemacht: der eine **Beschreibung einer Insel**, der andere **Die Sonnengöttin**. Warum haben Sie **Die Sonnengöttin** gedreht?

RT: In dem Film sieht ein Liebespaar **Tabu** von Murnau und danach besuchen sie das Grab von Murnau in Berlin. Wie schon gesagt, haben meine Filme als Ausgangspunkt immer etwas Persönliches oder etwas Privates. Bei **Die Sonnengöttin** war der Ausgangspunkt, dass meine kleine Tochter Joya in einem flachen Wasser in Florida stand, umgeben von Vögeln. Sie hatte davor keine Angst. Und das habe ich fotografiert. Wenn ich eine Geschichte erzähle, denke ich nicht viel nach, warum und wie ich Zusammenhänge herstelle. Ich schreibe auf, was mir einfällt. Wenn es mir einen Sinn machen scheint oder wenn es mir gefällt, dann mache ich das so. Ich habe vorher keinen abstrakten Plan, was ich in einem Film ausdrücken möchte.

DA: Dass Sie **Paradiso** gedreht haben, weil Ihnen **Eternity and a Day** von Angelopoulos nicht gefallen hat, war eine Ausnahme?

RT: Hawks hat **High Noon** von Fred Zinnemann gehaßt und einen Gegenfilm gemacht, **Rio Bravo**. Ich habe den Film von Angelopoulos im Haifa Filmfestival gesehen. Und **Paradiso** war ein Protest gegen das, was Angelopoulos gemacht hatte. Aber das war nur ein Aspekt. Der andere Aspekt war, dass ich selber 70 wurde und meine damalige Frau ein großes Fest machen wollte. Sie wollte mit ihren Schülern eine Inszenierung machen, wo die Szenen aus allen meinen Filmen gespielt werden sollten. Ich wollte das nicht und dagegen habe ich **Paradiso** gedreht.

DA: Ihre Filme oder die von Rohmer, die durch ein eigenes System mit billigem Budget gemacht werden, sind anders als sozusagen „die Filme für Filmfestivals“.

RT: Eine der Sachen, die ich sehr gerne mag, ist, das Publikum ein bisschen zu provozieren mit dem, was ich zeige. Ich spiele mit dem Publikum, aber es ist ein kontrolliertes Spiel.

DA: Sie haben mit Hannelore Elsner eine Reihe von Filmen gemacht wie Rossellini mit Bergman.

RT: Ja, die Trilogie „Zeitreisen“. In den 80-er Jahren nannte ich **Das Mikroskop, Der Philosoph** und **Sieben Frauen** die Trilogie „Formen der Liebe“. Bei dieser ersten Trilogie ging es mir darum, für 3 Filme Geld zu bekommen. Bei der zweiten Trilogie wollte ich Elsner haben. Sie ist Star und ich kann nicht für sie bezahlen. Aber sie hat mir gesagt, sie spiele umsonst für mich. Also habe ich ein Drehbuch für sie geschrieben und gleichzeitig darunter geschrieben: „Es ist der erste Teil einer Trilogie“. Weil ich die beiden anderen Filme nachher drehen wollte. Ich habe einmal gehört, dass Godard mit Columbia in Paris einen Vertrag für 6 Filme gemacht. Und das war immer mein Traum, hintereinander 3 Filme zu drehen.

DA: Haben Sie schon eine bestimmte finanzielle Unterstützung im Kopf gehabt?

RT: Bei der ersten Trilogie war es eine neu gegründete Förderung in Berlin, die mir Geld gab. Bei der zweiten Trilogie war es Erstes Deutsches Programm.

DA: Sie haben jetzt Probleme mit Finanzierung für einen neuen Film. Das bedeutet, dass die Situation in Deutschland schwieriger geworden ist?

RT: Nein, das hat gar nichts zu tun. Der Chef der Organisation des Ersten Programms, der Filme gekauft und mitproduziert hatte, der wurde vor 3 Jahren entlassen. Und mit der Nachfolgerin geht es nicht.

(15. 11. 2015 an der Doshisha Universität in Kyoto, übersetzt von Shigemitsu Takagi)