

„Vielleicht sind einfach *alle* seine Filme Zeitreisen.“

Ein Gespräch mit Jochen Brunow über Rudolf Thome, geführt während der Berlinale 2009.

LIVIA THEUER: Was hat dich seinerzeit mit Rudolf zusammen geführt? Du warst ja vor BERLIN CHAMISSOPLATZ (1980) bei seinem Kurzfilm HAST DU LUST, MIT MIR EINEN KAFFEE ZU TRINKEN? (1980) sein Regie-Assistent.

JOCHEN BRUNOW: Wir kannten uns damals schon länger. Auch bei BESCHREIBUNG EINER INSEL (1977/79) wäre ich, wenn es nach Rudolf gegangen wäre, dabei gewesen, aber seiner damaligen Lebensgefährtin und Co-Regisseurin Cynthia Beatt war ich zu intellektuell, was immer sie damals darunter verstanden haben mag. Ich hatte Rudolf zum ersten Mal getroffen, als er München verlassen musste und nach Berlin gezogen ist. Er suchte Arbeit, fand sie beim Arsenal, den Freunden der Kinemathek und beim „HOBO“. Das war damals das erste Stadtmagazin in Berlin, und ich schrieb dort noch während meines Studiums Filmkritiken. Rudolf hatte schon für die Süddeutsche Zeitung und die „Filmkritik“ geschrieben, und wir waren sehr froh ihn aufzunehmen.

LIVIA THEUER: Was hat dich an Rudolf interessiert?

JOCHEN BRUNOW: „Interessiert“ klingt für mich in dem Zusammenhang merkwürdig. Da kam sicher vieles zusammen. Wir mochten uns irgendwie von der ersten Begegnung an. Sicher war auch seine Erfahrung für mich attraktiv. Er war ein durchaus bekannter Regisseur, hatte mit Uschi Obermaier gedreht, er hatte für gewichtige Publikationen Kritiken geschrieben, und Danièle Huillet hatte für ihn Spaghetti mit Butter und Käse gekocht. Er war trotzdem sehr geerdet, stellte aber auch sehr professionell errechnete Horoskope aus, an die er fest glaubte. Ich habe viel von ihm gelernt.

LIVIA THEUER: Wie kam es dazu, dass ihr das Drehbuch von BERLIN CHAMISSOPLATZ zusammen geschrieben habt?

JOCHEN BRUNOW: Rudolf hatte nach den drei eher großen Filmen in München aus ökonomischen Gründen zwei kleine Lowbudget-Filme ohne ausgeschriebenes Drehbuch gemacht und die ethnologische Studie BESCHREIBUNG EINER INSEL. Er wollte wieder zurück zu einer anderen Form des Kinos und suchte einen Autor. Ich hatte gerade mit Aribert Weis und Regine Heuser „Das Haus im Park“ geschrieben, mein erstes Drehbuch. Da wir uns schon lange kannten, hat es sich so ergeben.

LIVIA THEUER: Wie ging das vonstatten?

JOCHEN BRUNOW: Rudolf lag auf der Couch, und ich saß an der Schreibmaschine. Der Schreibtisch stand hinter dem Kopfende der Couch. Es ähnelte in gewisser Weise der psychoanalytischen Situation.

LIVIA THEUER: Wie kamt ihr auf den Stoff, auf die Geschichte von Chamissoplatz?

JOCHEN BRUNOW: Rudolf wohnte damals nahe am Chamissoplatz in der Fidicinstraße, wo heute noch das Büro der Moana-Film ist. Die Straßen dort waren dem Berlin der 20er Jahre sehr ähnlich, deshalb drehte dort Fassbinder mit sehr großem Aufwand BERLIN ALEXANDERPLATZ (1979/80). Damals - ohne Computerhilfe - musste man noch alle Fernsehantennen abbauen, Straßenzüge waren dauernd gesperrt, Autos wurden umgesetzt und die Bewohner waren sauer. Sie engagierten sich auch massiv gegen die Sanierung des Viertels, und wir dachten, man sollte viel eher etwas drehen, was die aktuelle Situation widerspiegelt und was genauso mit den neusten medialen Techniken operiert, wie sie seinerzeit Döblin im übertragenen Sinne für seinen Roman benutzte. Ich hatte meine Magisterarbeit am germanistischen Institut als Videofilm gemacht, und wir dachten an den Einsatz dieser damals noch ziemlich unausgereiften digitalen Technik. Davon ist dann nur noch Annas Video-Interview mit Hanns Zischler als Architekt übrig geblieben.

LIVIA THEUER: Der Film zeigt das Berlin am Vorabend der großen Hausbesetzer-Welle. Er ist ja politisch und unpolitisch zugleich. Das Aufeinandertreffen des (Groß-)Bürgerlichen Charlottenburgs bei Berger auf das alternative Studenten- und Kiezmilieu Kreuzbergs bei Anna, die Kluft gesellschaftlich und altersmäßig, die die

beiden durch ihre Liebe überwinden, zumindest für den Moment. Haben solche Aspekte eine Rolle gespielt für euch? Oder würdest du sagen, sie sind im Märchenhaften einer „zeitlosen Liebe“ aufgehoben?

JOCHEN BRUNOW: Sicher haben die politischen oder sozialen Komponenten eine Rolle gespielt, denn so märchenhaft wie die späteren Filme endet BERLIN CHAMISSOPLATZ eben nicht, die Liebe zwischen den beiden scheitert ja. Sie wird erfolgreich hintertrieben von Annas Ex-Lover. Berger verlässt das Fest, Anna rennt ihm nach, aber er ist schon weg.

LIVIA THEUER: War nach BERLIN CHAMISSOPLATZ klar, dass du auch das nächste Buch für Rudolf schreiben würdest?

JOCHEN BRUNOW: Nicht unbedingt. Wir haben gemeinsam an Stoffideen gearbeitet, unter anderem an einem Film über die Geschichte der Deutschen Bank. Jean-Marie Straub sollte einen Theaterregisseur spielen, der inspiriert von Brechts Diktum „Was ist ein Bankraub gegen die Gründung einer Bank“ ein Stück über die Deutsche Bank an seinem Theater aufführen will und dabei Schwierigkeiten bekommt. Die Deutsche Bank war bei vielen großen geschichtlichen Unternehmungen dabei, bei der Finanzierung des Suezkanals, bei der Verlegung der ersten Eisenbahnverbindung durch den Westen Amerikas. Das schien uns neben dem ökonomischen ein großes und auch bildermächtiges Thema damals. Wir studierten die Geschichte der Bank, aber aus diesem und einigen anderen Projekten wurde nichts.

LIVIA THEUER: SYSTEM OHNE SCHATTEN (1983) hast du dann allein geschrieben?

JOCHEN BRUNOW: Ja, das habe ich ohne Rudolf geschrieben. Er war bei der Entwicklung des Drehbuchs nicht dabei.

LIVIA THEUER: Was war für dich der Ausgangspunkt für die Geschichte?

JOCHEN BRUNOW: Ich wollte unbedingt etwas über die damals aufkommenden Computer schreiben. Und über die Veränderungen, die wir inzwischen schon so lange erleben, deren Auswirkungen uns jetzt auch noch mal eingeholt haben mit dem großen Crash. Es ging mir darum zu thematisieren, dass das Geld ins Virtuelle rückt durch die Computerisierung. Damals ging ein Fall durch die Presse, der beschrieb, wie jemand eine Lücke ausgenutzt hat, die darin besteht, dass bei den Banken nur drei oder vier Stellen hinter dem Komma gerechnet wird, wenn Zinsen oder andere Beträge ausgerechnet werden, der Rest wird dann entsprechend auf- oder abgerundet. Wenn man jetzt diesen Betrag immer abrundet, entstehen auch Werte, aber vier oder fünf Stellen hinterm Komma, so dass es gar kein richtiger Wert ist. Wenn man aber *jeden* Rechenprozess so verändert, dann sind es Milliarden von Rechenprozessen, und diese drei Stellen hinterm Komma summieren sich in kürzester Zeit zu Millionenbeträgen. So entsteht Geld, ohne dass irgendjemandem Geld verloren geht. Also dieser Artikel über die Virtualität war für mich der unmittelbare Auslöser.

LIVIA THEUER: Technik, speziell Computer sind ein Steckenpferd von Rudolf. Man kann fast die ganze Geschichte der Computer in seinen Filmen verfolgen. War SYSTEM OHNE SCHATTEN die Initialzündung?

JOCHEN BRUNOW: Nein, das Interesse war schon vorher da. Computer haben Rudolf schon immer fasziniert, ganz zu Beginn auch Computerspiele. Er hat Computer oder die Möglichkeiten des Virtuellen aber nie als etwas theoretisch Wichtiges betrachtet, sondern ganz handgreiflich für sich genutzt. Er war von Beginn an immer *up to date* und hatte die neusten „Macintosh“-Modelle und die aktuellste Software, und das ist noch heute so, wie man im Netz an seinem *blog* sehen kann.

LIVIA THEUER: Auch Geld spielt in Thomefilmen immer eine wichtige Rolle. Die Beschaffung von großen Geldmengen. Aber auch die Leichtigkeit, es wegzugeben, zu teilen, zu verlieren.

JOCHEN BRUNOW: Nun, ich denke, Geld spielt in vielen Filmen eine Rolle, weil es im Leben aller Menschen eine große Rolle spielt. Auch hier ist Rudolfs spezieller Zugang dazu sehr konkret, er war ja mal Kreditsachbearbeiter einer Bausparkasse.

Und er käme nie auf die Idee, mit Spielgeld zu drehen, das muss schon echt sein. Bei SYSTEM OHNE SCHATTEN hat uns das in ziemliche Schwierigkeiten gebracht, weil er im Spielkasino unbedingt mit echten Jetons drehen wollte. Nach Ende des Drehs fehlten Jetons, niemand konnte das Geschehen die ganze Zeit im Auge behalten. Das heißt, es fehlte Geld, da man Jetons jeder Zeit in jeder Spielbank in Bargeld umtauschen kann. Die Polizei kam und die Dreharbeiten stockten. Aber ich bekam auf diese Weise einen spannenden Einblick in das Sicherheitssystem der Spielbanken.

LIVIA THEUER: Computer und Geld sind ein Aspekt. Dann gibt es das Schachspiel und die Dreiecksgeschichte...

JOCHEN BRUNOW: Ja, da war noch ein anderes Moment, das Mephistophelische an der Geschichte. Es hat mich interessiert, eine freie Faust-Variation zu versuchen. Die Figur, die Hanns Zischler spielt, heißt deshalb Melo. Es ging darum, dass Faust oder Faber in diesem Fall, der all die technischen Möglichkeiten der Zeit in der Hand hat, dazu verführt wird, sie in einer bestimmten Weise zu nutzen, eben Geldströme umzuleiten. Das Schachspiel, das Zischler und Bruno Ganz zu Beginn spielen, bringt Melo auf die Idee für seinen Plan. Faber spielt die sogenannte „unsterbliche Partie“, bei der viele Figuren, vor allem aber die Dame geopfert wird, um zu gewinnen. Melo schlägt Fabers Dame und geht damit in die Falle. Faber gewinnt das Spiel. Später führt Melo seine Dame, nämlich Dominique Laffin, Faber zu, und diesmal erliegt er der Verführung.

LIVIA THEUER: Faber lässt sich instrumentalisieren, Juliet auch, sie lässt sich opfern, aber beide gehen leer aus. Melo macht am Ende den Schnitt.

JOCHEN BRUNOW: Er fährt eben mit öffentlichen Verkehrsmitteln, das ist immer besser in solchen Fällen, wie man weiß.

LIVIA THEUER: Dennoch ist mein Gefühl beim letzten Bild des Filmes ein gutes. Es ist kein Happy End, aber auch keine Tragödie, weil Faber lächelt, obwohl er scheinbar alles verloren hat. Es waren drei Spieler, es war ein Spiel, das kann man

gewinnen oder verlieren. Meistens kann nur einer gewinnen. Also auf ein Neues ...
So würde ich es interpretieren. Ist es so gemeint?

JOCHEN BRUNOW: Ja, für mich erinnert er sich im Moment, wo er lächelt, an das, was er erlebt hat mit den beiden, vielleicht auch an etwas, was er begriffen hat und vorher nicht wusste.

LIVIA THEUER: Hattest du dir den Schluss so vorgestellt beim Schreiben?

JOCHEN BRUNOW: Diese Szene ist genauso im Drehbuch vorgesehen und geschrieben. Wenn ich es recht erinnere, hatte ich hier nur noch einmal die wilde Musik der Guggen hineingeschrieben.

LIVIA THEUER: Hat Rudolf das Drehbuch vor dem Dreh verändert? Oder haben sich Abweichungen nur während des Drehs ergeben?

JOCHEN BRUNOW: Die meisten Änderungen haben sich beim Dreh ergeben, als die Schauspieler dazukamen. Dominique Laffin zum Beispiel und der Besuch im Kino, wo sie LA FEMME QUI PLEURE (1978) von Jacques Doillon anschauen, in dem Laffin auch spielt. Bruno Ganz und der lange Gang durch den Schnee in den Bergen, Hanns Zischler und die Erzählung vom Ritt über den Bodensee. Das sind Elemente, die unmittelbar beim Drehen entwickelt wurden.

LIVIA THEUER: Wie bist du eigentlich auf den Titel gekommen? Ein, wie Rudolf irgendwo sagt, sehr ehrgeiziger Titel, aber eben auch ein sehr guter für den Film, weil er so abstrakt und irgendwie hybrid ist.

JOCHEN BRUNOW: Der Titel schien mir als begeisterter Leser von Jean Baudrillard als eine Metapher für die Zeit, die anbrach, für das virtuelle Zeitalter. Auch die Songs und Texte von Laurie Anderson haben mich darauf gebracht.

LIVIA THEUER: Musik nimmt in dem Film sehr viel Raum ein. Sie konterkariert die Geschichte, die ja eigentlich ein Krimi ist oder eine „Rififi“-Story und somit dramatisch, indem sie eine völlig andere Ebene aufmacht. Eine Metaebene, die das

dramatische Geschehen unterbricht und kommentiert oder spiegelt. Für mich sind diese drei Live-Musik-Einlagen – gespielte Musiken – jeweils Ausdruck der drei Figuren. Rilling steht für Faber, Anderson für Melo und die Vikerger für Juliet. Hat es etwas mit dem zu tun, was ihr euch dabei vorgestellt habt?

JOCHEN BRUNOW: Die Theaterszene mit Laurie Anderson war im Drehbuch nur knapp geschildert, und Rudolf hatte keine rechte Idee für die Inszenierung und das Bühnenbild. Ich habe gesagt, Laurie ist der Griechische Chor, der in der Szene selbst das Geschehen kommentiert. Dann haben wir lebensgroße Fotos von Laurie Anderson auf die Bühne gestellt wie einen großen Chor und dazu zwei Kubikmeter Sand. Man kann sagen, Mikro Rillings Cellospiel steht für die rationelle, analytische Auseinandersetzung mit der Welt. Laurie eher für den spielerischen, kreativen Umgang mit der Technik, wenn sie über Vocoder singt, mit einer Glühlampe im Mund, oder verzerrt ihre elektrische Geige spielt. Die Guggenmusik der Vikerger war der Einbruch des Archaischen, des wilden Ungezügelter für mich. So ging es mir beim Schreiben - Musik spielt für mich bereits beim Schreiben eines Stoffes eine große Rolle. Natürlich kann man die Zuordnung auch zu den drei Hauptfiguren vornehmen.

LIVIA THEUER: Auch in späteren Thome-Filmen gibt es immer wieder Momente, in denen jemand *live* spielt, ein Lied singt, zuletzt in PINK (2009). Allerdings findet es da in den Szenen selbst statt. Die Musik ist nicht aus der Geschichte ausgelagert, sie kommt aus den jeweiligen Figuren oder Schauspielern, die sich dabei unglaublich öffnen. Diese Momente wirken wie Einsprengsel von Realität in die Fiktion, sie fühlen sich sehr authentisch an.

JOCHEN BRUNOW: Das gab es auch schon vor SYSTEM OHNE SCHATTEN. In BERLIN CHAMISSOPLATZ spielen in der Eingangsszene auf dem Stadtteilstadt „Effie und die Effedrins“, für die der Kameramann Martin Schäfer und ich lange gekämpft haben. Und dann gibt es in diesem Film die für mich wundervollste, schönste Songszene des deutschen Kinos, wenn Hanns Zischler im Salon seiner Wohnung auf dem Flügel zwei selbst komponierte Lieder singt für Anna/Sabine Bach. Auch hier sind die Musik und der Gesang *live* in der Szene aufgenommen. Die

Jazzgruppe „Ohppst“ hat dann auf meinen Vorschlag hin die Filmmusik live im Studio auf den geschnittenen Film improvisiert, was vielleicht nicht ganz geglückt ist.

LIVIA THEUER: Das war bestimmt ein sehr spannender Vorgang, aber auch sehr gewagt, oder gab es da mehrere Versuche, die Rudolf dann korrigiert hat?

JOCHEN BRUNOW: Die Idee fand Rudolf sofort toll, mit der konkreten Situation hatte er doch leichte Schwierigkeiten. Aber die Aufnahmen ließen sich in der Mischung noch anders setzen. Als Komposition stand es jedoch und war eher eine kontrapunktische Herangehensweise, die Emotionen nicht stützt oder künstlich entfacht, wenn sie in der Szene gar nicht vorhanden sind.

LIVIA THEUER: Das finde ich gerade gut.

JOCHEN BRUNOW: Was Rudolfs Verhältnis zur Musik im Film angeht, so glaube ich, dass er gerne mit *on-screen*-Musik arbeitet, weil dieses Verfahren für ihn die Reinheit des kinemathographischen Blicks bewahrt. Insofern stimmt vielleicht deine Überlegung mit dem Gefühl von Authentizität. Aber Rudolf betont ja selbst immer, keine „reinen“ Filme zu machen oder machen zu wollen, und so experimentiert er für die *off-screen*-Filmmusik mit vielen verschiedenen Künstlern, manchmal glückt da etwas und manchmal halt auch eher nicht. Die berührendste Musik, die es überhaupt in Thomefilmen gibt, ist für mich in BESCHREIBUNG EINER INSEL, wenn die Insulaner auf Ureparapara am Strand sitzen und in der Nacht *live* Musik machen. Eine solch intensive Beziehung zwischen Musik und Bild habe ich sonst in seinen Filmen schwerlich erlebt. Eine Tonkassette mit den Aufnahmen habe ich später noch lange immer wieder gehört, bis ich bei TE RUA (1990; Barry Barclay) an einem Film in Neuseeland mitgeschrieben habe und selbst über Musik und Mythen der Maori mehrere Radiofeatures produziert habe. Dieser Moment in BESCHREIBUNG EINER INSEL erscheint mir beinahe wie eine Thomesche Urszene, deren zentrale Elemente wie Feuer und Strand kehren als Motive in den späteren, rein fiktionalen Filmen mit einer erstaunlichen Beständigkeit immer wieder.

LIVIA THEUER: Kommen wir noch mal auf SYSTEM OHNE SCHATTEN! Kann man sagen, dass du das Buch speziell für oder auf Rudolf hin geschrieben hast?

JOCHEN BRUNOW: Nein. Als ich das Buch fertig hatte, gab es eine diffizile Situation, ich hatte inzwischen selber einen Kurzfilm - AMERICAN POSTCARD (1983) - gedreht und wollte eigentlich auch bei dem neuen Projekt selber Regie führen. Was aber als ein Debütprojekt schwierig war. Rudolf mochte den Stoff sehr, hatte aber die Erfahrung mit Cynthia Beatt als Co-Regisseurin bei BESCHREIBUNG EINER INSEL hinter sich und konnte und wollte sich nicht noch einmal eine Co-Regie vorstellen. So hat er mir dann angeboten, die Produktionsleitung zu übernehmen, um auf diese Weise dem Projekt verbunden zu bleiben. Auch um den Kontakt zu Laurie Anderson zu machen und direkt am Set zu sein, gerade bei den Musiksachen. Beim dem Vordreh zum Beispiel, den wir mit Laurie Anderson und Hartmut Bitomsky, der den Theaterregisseur in der Szene im Hebbeltheater spielt, konnte ich schon sehr viel der inszenatorischen Vorbereitungen erledigen. Aber in anderen Situationen habe ich mich aufgrund der ökonomischen Verantwortung, in der ich war, auch gegen das Buch entscheiden müssen und nach Lösungen suchen müssen, die ökonomisch machbar waren. So gesehen war das auch für mich als Drehbuchautor sehr lehrreich. Auf der anderen Seite hatte ich beim Schreiben sehr konkrete Orte vor Augen und im Sinn, und alle diese Plätze haben wir dann auch als Drehorte bekommen, wie das Haus in den Bergen oder diese Gassen mit Guggenmusikern in der Schweiz. Das hat sich schon gegenseitig befruchtet.

LIVIA THEUER: SYSTEM OHNE SCHATTEN fällt in seiner Art aus dem übrigen Werk Thomes heraus. Der Film wirkt konzeptioneller. Das liegt wahrscheinlich an deinem Buch. Du warst ein junger, ambitionierter Drehbuchautor...

JOCHEN BRUNOW: SYSTEM OHNE SCHATTEN als Buch war mein Versuch einer anderen, neuen Erzählweise, das hat bei Rudolf eine gewisse Resonanz ausgelöst, aber ihn nicht wirklich von seinem speziellen, eigenen Weg abgebracht. Er ist in der Inszenierung des Stoffes seinen Auffassungen gefolgt und so entstand eine sehr interessante Mischung. Der Film ist in Deutschland leider ein wenig untergegangen, nur auf dem Festival in Chicago gab es schöne Reaktionen und Kritiken, die das richtig würdigen konnten.

LIVIA THEUER: Hättest du das Drehbuch anders inszeniert oder umgesetzt?

JOCHEN BRUNOW: Ja ... bestimmte Elemente des Erzählens, die nicht unbedingt mit der Unmittelbarkeit der Szene zu tun haben, sondern die mit Struktur, mit einer erzählerischen Konstruktion zu tun haben, die hat Rudolf nicht im Fokus, das interessiert ihn nicht im Moment des Drehens. Vielleicht denkt er daran, wenn er selber schreibt, aber im Moment des Inszenierens geht er absolut und ausschließlich von der momentanen Situation aus und verliert dadurch möglicherweise aus dem Blick, dass eine Szene eine bestimmte Spannung erfordert oder eine klare erzählerische Funktion hat. Es ist ihm wichtiger, dass sich die Schauspieler wirklich organisch bewegen. Er ist ein großartiger Schauspielerregisseur, vielleicht der beste, den es momentan gibt in Deutschland.

LIVIA THEUER: Man kann nachträglich beim Schnitt, was Struktur betrifft, noch viel verändern.

JOCHEN BRUNOW: Sicher, aber bei Rudolf geht es, was die Konstruktion angeht, ja soweit, dass - ich denke dabei an meine Funktion als Produktionsleiter, die ich später auch noch mal bei DAS MIKROSKOP (1988) übernommen habe, ohne in den Stoff involviert zu sein, - ein gewisses Paradoxon entsteht. Je genauer und präziser etwas vorbereitet ist, desto unwohler fühlt sich Rudolf. Und desto eher muss er durch bestimmte Interventionen ein Chaos erzeugen, ein kreatives Chaos, in dem sich dann einige nicht mehr zurecht finden, aber er den Überblick behält. Aus den kreativen Möglichkeiten, die plötzlich eben anders und in dieser chaotischen Situation unbegrenzter sind, findet er dann seinen Weg. Aus diesem kreativen Chaos schöpft er. Er vollzieht nicht etwas vorher Geplantes, Ausgedachtes. So wirkt es zumindest von Außen, ich stecke ja nicht in seinem Kopf. Er hat ja auch mal gesagt, dass er Dokumentarfilme dreht über Leute, die ein Drehbuch spielen.

LIVIA THEUER: Seine Philosophie ist es, dass man im Grunde nichts wirklich vorherbestimmen und festlegen kann. Dass es immer Unwägbarkeiten gibt, mit denen er in der Arbeit mitgeht, die er gar nicht ausschließen will, die er im Gegenteil sogar gerne aufnimmt.

JOCHEN BRUNOW: Und das ist nichts, was ihm unterläuft, also einfach passiert. Sondern das ist eine ganz bewusste Entscheidung, er forciert diesen Aspekt. Das muss einem klar sein. Wenn man hinterher sagt, Mensch, an der Stelle, da müsste man noch... Dann sagt Rudolf: Ja, aber ich mache keine „reinen“ Filme. Im Sinne von klinisch rein...

LIVIA THEUER: ... die vollkommen oder perfekt wären...

JOCHEN BRUNOW: ... sondern er sucht nach etwas anderem, nach dem, was zwischen den Bildern deutlich werden kann.

LIVIA THEUER: Wodurch auch eine Art von Durchlässigkeit und auch Gelassenheit entsteht. Was sich, finde ich, auch auf den Zuschauer überträgt, dass man »durchlässig« wird.

JOCHEN BRUNOW: Vor allen Dingen überträgt es sich auf die Schauspieler. Bei Rudolf kannst du dir nicht vorstellen, dass er - wie es Regisseure heute fast überwiegend machen - am Monitor rumhängt. Nein! Selbst bei der absurdesten Kameraeinstellung, da verknotet Rudolf die Beine, faltet die Hände hinterm Rücken, krümmt sich, liegt irgendwie zwischen dem Stativ und der Szene und ist eigentlich immer derjenige Pol, auf den die Schauspieler fokussiert sind. Er ist konkret und unmittelbar derjenige, für den sie spielen, nicht die Kamera. Und wenn man dabei sein Gesicht sieht... man müsste mal sein Gesicht filmen, während gespielt wird, was da in seinem Gesicht los ist. Das ist unglaublich. Das spüren die Schauspieler, und dadurch bringt er sie zu sehr, sehr authentischen Leistungen.

LIVIA THEUER: So entsteht auch ein Abstand. Der Schauspieler hält Abstand zu seiner Rolle, in den sozusagen das Leben einfließt, und dieser Raum dazwischen ist das Aufregende?

JOCHEN BRUNOW: Ich glaube, das ist eine ganz elementare Sache, die völlig unabhängig von den Techniken der ganz unterschiedlichen Schauspieler funktioniert. Auf der technischen Ebene, glaube ich, würde Rudolf sagen: »Das versteh´ ich gar nicht, was die machen, das interessiert mich nicht, ich kann denen auch nicht sagen,

wie sie es machen sollen.« Er würde auch nicht im Sinne von Vorspielen herumagieren. Aber er merkt sofort, wenn es nicht stimmt, wenn es nicht authentisch ist, wenn es gespielt ist, wenn es nicht hergestellt ist in der Situation, wenn es nicht wirklich in dem Moment gelebt ist. Da er wie ein Spiegel! Wenn er dieses Gelebte voller Liebe reflektiert und den Schauspielern zurückwirft, merken die das, und das ist, glaube ich, der Prozess, der seine Art zu arbeiten ziemlich einmalig macht.

LIVIA THEUER: Was bedeutet das für den geschriebenen Dialog?

JOCHEN BRUNOW: Dass der so schräg sein kann sein, wie er will. Rudolf kriegt es trotzdem hin, dass die Darsteller es authentisch sprechen. Oder was insinuerst du mit der Frage?

LIVIA THEUER: Heißt das auch, dass nicht immer das, was im Drehbuch steht, gesagt wird, weil ein Schauspieler es so nicht authentisch sagen kann? Er muss vielleicht improvisieren. Wird also alles der akuten Szene untergeordnet? Zählt der Moment mehr als das Ganze? Und ist es das, was Leichtigkeit erzeugt, das »Französische« an seinen Filmen ausmacht?

JOCHEN BRUNOW: Ich glaube, dass er aus genau dem Grund mit den unterschiedlichsten Schauspielern, und auch mit den unterschiedlichsten handwerklichen Niveaus arbeiten kann. Er hat ja auch mit seinen eigenen Kindern gedreht, die er auf großartige Weise in die Filme integriert hat. Die handwerklichen, schauspielerischen Mittel, die spielen nicht unbedingt eine Rolle. Ich glaube, es war Robert Mitchum, der in seinen Drehbüchern immer an die Seite geschrieben hat : »N. A. R.«. Nach seinem Tod wurden die ganzen Drehbücher, die er aufgehoben hatte, gefunden. Überall stand dieses N.A.R. Alle Welt hat gerätselt, was heißt das? Bis einer es wusste: »No acting required!« Da sein, physische Präsenz, in der Szene sein, nur auf das reagieren, was in der Szene ist, und die Szene herstellen – das ist auch das, was Rudolf mag. Das *setting* so zubereiten, dass jemand sich darin einfinden kann, in der Fiktion, und dann nur entsprechend handelt, *no acting required*, wenn er mal drin ist.

LIVIA THEUER: Kann man in diesem Zusammenhang von einem Verfremdungseffekt sprechen? Das ist wahrscheinlich nichts, worüber Rudolf theoretisch nachdenkt, was er bewusst erzeugen will?

JOCHEN BRUNOW: Das glaube ich nicht. Aber es hat bei ihm immer eine große Nähe gegeben zu Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Die beiden haben seine Filme, seine frühen Kurzfilme vor allem, über alles gemocht. Er ist im Grunde genommen ein Straubianer. Das ist eine Verbindung, die ich mir erkläre über diesen absoluten Respekt vor der physischen Realität des zu Filmenden. ... Das ist das wahre Kino.

LIVIA THEUER: Weshalb er Bedeutung verweigert, nichts aussagen will, nicht weiß, warum er etwas erzählt?

JOCHEN BRUNOW: Das ist ein ganz bewusstes Understatement. Er ist ja nicht bewusstlos, wenn er schreibt. Er versucht, einen Zustand herzustellen beim Schreiben, auch durch den Druck, unter den er sich dadurch bringt, dass er das im Internet öffentlich macht, dadurch dass er sich sehr enge Zeitrahmen setzt und sagt, dann ist es zu Ende, fertig, was bis dahin da ist, das ist es. In diesem Zustand erschließt er Unbewusstes, lässt es zu, verlässt sich auch darauf, vertraut dem. Er ist dann sehr achtsam für das, was in dieser Situation, die er schafft, zu ihm kommt. Was ihm da in dem Moment einfällt. Das wird natürlich durchdacht, aber das ist das Material, mit dem dann umgegangen wird. So stelle ich mir seine Arbeitsweise vor.

LIVIA THEUER: Eine Art *écriture automatique*. Er versucht, so wenig wie möglich manipulativ zu sein. In allen Bereichen, kann man sagen. Film ist ja eine riesige Manipulationsmaschinerie, die er im Grunde mit seiner Art zu arbeiten zu unterlaufen versucht.

JOCHEN BRUNOW: Na ja, von der Seite der Herstellung gedacht. Von der Seite des Zuschauers kann er das natürlich nicht, weil das unterliegt nicht seiner Macht. Aber von der Seite der Herstellung kann er das durchsetzen, da gestaltet er das. Und stiftet dadurch natürlich auch ein spezielles Verhältnis zu seinen Zuschauern. Ich meine, es gibt Thome-Liebhaber, Fans, und es gibt Thome-Hasser. Und das ist

schon etwas Besonderes, so etwas wie ein Scheidewasser zu sein. Ganz offensichtlich ist an seinen Filmen etwas, woran sich die Auffassung von Kino entzünden kann. Das ist schon ganz vom Beginn der Kurzfilme da. Man kann das sehr schön nachlesen in seinem Essay „Überleben in den Niederlagen“, den er für die erste Ausgabe von „Filme“ 1980 geschrieben hat, die ich damals zusammen mit Antje Goldau und Norbert Grob herausgegeben habe. Ich hatte ihn zu einem Text mit dem Untertitel „Gedanken zum Filmmachen in der Bundesrepublik Deutschland“ angeregt. Rudolf verweigerte sich in gewisser Weise, er versteigt sich in seinem Text zu keinen direkt geäußerten Reflexionen, sondern beschreibt darin nur akribisch genau, wie er seine ersten Filme macht, welche ökonomischen Konsequenzen es für ihn hat, das Stück ist pure Fakten, reine Handlung. Er schreibt vielleicht gerade mal, dass er zu Beginn der sechziger Jahre die Forderung der etablierten Oberhausener nach einem gesellschaftlich relevanten Film damals nur als modischen Aufguss des alten deutschen Problemfilms der 50er Jahre empfand. Ein entsprechendes „zweites“ Oberhausener Manifest hatte er zusammen mit Straub/Huillet, Peter Nestler, Roland Klick und einigen anderen verfasst. Und er erzählt eben auch, wie damals bereits sein erster Kurzfilm DIE VERSÖHNUNG (1964) von der Kritik in Oberhausen als banal und dilettantisch bezeichnet, von Straub, Enno Patalas und den Leuten von der „Filmkritik“ aber für ein tolles Werk gehalten wurde. So ein Scheidewasser zu sein, war seine Haltung also schon immer.

LIVIA THEUER: Aber seine große Sehnsucht ist es dennoch, das große Publikum zu erreichen. Wird ihm das gelingen irgendwann? Was ja auch ein Paradox wäre.

JOCHEN BRUNOW: Ich glaube nicht. Nein. Aber das heißt nicht, dass dieser Traum davon nicht die wesentliche Essenz seines Arbeitens ist, und wenn er den Traum nicht hätte, er auch so nicht arbeiten könnte. Es ist die Voraussetzung dafür.

LIVIA THEUER: Der Zuschauer ist ihm nicht egal.

JOCHEN BRUNOW: Nein. Er ringt um die Zuschauer. Dafür, dass er nicht so viele Zuschauer hat, hat er zu einzelnen oder zu einer geringeren Anzahl von Zuschauern eine so intensive Beziehung wie kaum ein anderer Regisseur wahrscheinlich. Beim Start von BERLIN CHAMISSOPLATZ und SYSTEM OHNE SCHATTEN sind wir

selbst wild plakatieren gegangen, haben in Kneipen und Restaurants Flyer ausgelegt, und Rudolf hat jeden Abend alle Kinos angerufen und an der Kasse nach den Zuschauerzahlen gefragt.

LIVIA THEUER: Er wünscht sich aber immer auch die intensive Auseinandersetzung mit der Filmkritik.

JOCHEN BRUNOW: Das ist zum einen in seiner eigenen Geschichte verankert, dadurch dass er früher selber auch Kritiken geschrieben hat. Auf der anderen Seite ist es eine Erkenntnis, die er nicht alleine hat. Das Kino – so hat es der Drehbuchautor und Regisseur Paul Schrader mal gesagt – das Kino ist ein »vierbeiniges Tier«. Und dieses Tier wird sich nur vorwärts bewegen, wenn alle vier Beine koordiniert vorangehen. Diese vier Beine des Kinos bestehen eben nicht nur aus den Machern, also Autoren und Regisseuren, aus den Finanziers, den Produzenten, und den Zuschauern, sondern auch aus den Kritikern. Das sind die vier Beine. Und nur wenn es etwas gibt, was die alle gleichmäßig bewegt, sie berührt, wird sich das Kino als solches weiterentwickeln, nur dann kann es in eine Richtung voranschreiten. Ich denke, das ist eine Vorstellung, die auch Rudolf hat und die er mit denjenigen teilt, für die Kino mehr ist als eine Abspielstätte, die nicht nur, wie Hanns Zischler es bei der „Scenario“-Vorstellung (im Februar 2009) nannte, »im Konservengeschäft« tätig sind und »Büchsen« verkaufen, die nur Umsatzzahlen messen, und eine Steigerung dort schon als Fortschritt betrachten.

LIVIA THEUER: Die Filmkritik ist doch ziemlich lebendig im Moment.

JOCHEN BRUNOW: Sie ist in einem Umbruch begriffen. Weil die zeitungsbasierte Kritik an Einfluss verliert, und zugleich mit dem Internet neue Möglichkeiten entstehen. Die jetzt zum Beispiel mit „Cargo“ eine Verbindung eingehen, wo es eine gedruckte und eine Internetausgabe gibt. Die Verfluchung des Einflusses von bloggern macht wenig Sinn. Denn wenn man den *blog* von, sagen wir mal David Bordwell anschaut, dann kann man nicht behaupten, da schreibt irgendwer. Es gibt wahrscheinlich keine qualifizierteren Äußerungen in irgendeiner Tageszeitung oder Wochenzeitschrift der Welt. Also das Netz nur als Spielplatz von Spinnern abzutun, ist nicht richtig.

LIVIA THEUER: Es gibt ja zu PINK auch schon so einen kleinen, interessanten blog bei „Cargo“. Das bestätigt, dass es eine lebendige Diskussion gibt, wovon man als Macher in jedem Fall etwas hat.

JOCHEN BRUNOW: In der Hinsicht ist Rudolf ein Traditionalist, weil er aus der Ära kommt, in der die Bereiche noch zusammengewirkt und funktioniert haben. Es gab eine funktionierende filmbezogene Öffentlichkeit, es gab die Zeitschrift „Filmkritik“ und das Feuilleton hatte eine Bedeutung. BERLIN CHAMISSOPLATZ ist nur dadurch gerettet worden, dass Hans Christoph Blumenberg nach dem Fehlstart in Hof, wo der Film auf dem Festival vollkommen zerrissen worden ist, das ZEIT-Feuilleton mit einer ganzen Seite aufgemacht hat über »das erste Meisterwerk der achtziger Jahre«. Daraufhin ging eine Diskussion los, und dieser Diskurs hat dem Film im Kino geholfen. Es war damals noch ein Grund, ins Kino zu gehen, wenn etwas kontrovers besprochen wurde. Aus dieser Zeit kommend hat Rudolf den Anspruch an die Kritik. Gleichzeitig ist er, trotz seines Alters, sehr modern und nutzt alle Möglichkeiten des Computers und des Netzes. Und hat, wie du wahrscheinlich gelesen hast, einen entsprechenden Beitrag zum 25jährigen Bestehen von „epd Film“ geliefert, der von der Kritik eben diesen Anspruch einfordert. Er behauptet, epd Film und andere bestehende Printmedien erfüllen das möglicherweise nicht mehr. Da man diesen Beitrag nicht wollte, ihn jedenfalls in der Jubiläumsausgabe nicht gedruckt hat, stellte Rudolf ihn ins Netz, und es wird sicherlich andere geben, die ihn außerhalb seiner eigenen Website auch noch anderswo verbreiten werden.

LIVIA THEUER: Was mich umgekehrt wundert, ist, dass trotz intensiver Auseinandersetzung von Seiten der Kritik und intelligenter Besprechungen die gewünschte Wirkung, anders als noch bei BERLIN CHAMISSOPLATZ, ausbleibt.

JOCHEN BRUNOW: Das ist im Grunde genommen die Schlüsselfrage: wieso funktioniert es dann nicht beim Publikum, oder nur bei einem Teil des Publikums? Ist der andere Teil des Publikums blöd, stimmt irgendetwas mit den Filmen nicht, woran liegt es? Und da weiß ich auch keinen Rat. Ich vermute nur, dass es mit Momenten der Narration und einer erzählerischen Konsistenz zu tun hat. Man muss als Zuschauer eine märchenhafte, ironische Grundannahme nachvollziehen, sonst bleibt

man draußen. Auf der einen Seite schließen seine Filme zeitgeschichtliche Momente wie in Bernstein ein, reflektieren also die Zeit, in der sie gedreht sind, durch Ambiente, durch Kleidung, Mode, Umgang damit, Fahrzeuge, alles das kommt selten in andern Filmen so präzise zum Ausdruck. Auf der anderen Seite ist es bei PINK für einen jungen Menschen, der ein bisschen in seiner Welt ist, der also die Spokenword-Poetry kennt, der weiß, wie im Moment mit Lyrik umgegangen wird, schwer diese Hauptfigur als realistisch erzählte annehmen zu können. Die fällt aus der Zeit vollkommen heraus. Und sie wird durch ihre schwarze Perücke auch nicht zur Punk-Dichterin. Auch wenn Rudolf das vielleicht nicht möchte, mag mancher der jungen Zuschauer sich fragen, ist das eine Künstlerfigur in unserer Zeit? Da ist die Künstlerfigur in DAS SICHTBARE UND DAS UNSICHTBARE, also der Maler, noch näher an der Realität. Und es ist für mich persönlich auch der stärkere Film.

LIVIA THEUER: Klar, wenn man versucht, die Figur mit der Realität abzugleichen und Pink in erster Linie als Künstlerfigur auffasst. Wenn man aber den Film als Märchen sieht, dann ist Pink eher eine sehr künstliche Figur, und künstliche Figuren haben ja durchaus auch eine Berechtigung im Film.

JOCHEN BRUNOW: Natürlich haben die ihre Berechtigung. Nur muss, glaube ich, das Märchenhafte auch erzählerisch verankert sein. Das gelingt in einigen Filme ja auch gut, dort ist es in der Geschichte verwurzelt. Das ist in SUPERGIRL (1971), das ist in DAS GEHEIMNIS (1994) mit der Jesusfigur so und ...

LIVIA THEUER: ... in DER PHILOSOPH (1988), in TIGERSTREIFENBABY WARTET AUF TARZAN (1997) ...

JOCHEN BRUNOW: Ja, da sind die Figuren erzählerisch anders positioniert. Selbst ROTE SONNE (1969) hat in der Voraussetzung so etwas Märchenhaftes, und es changiert darin. Unsere Frage von vorhin, woran scheitert der Zugang zum breiten Publikum, die ist ja in Rudolfs Werk auch noch mal inkorporiert. Denn DETEKTIVE (1968), ROTE SONNE und SUPERGIRL haben ja doch gut auch im Kino und mit großem Publikum funktioniert. ROTE SONNE ist ein Kultfilm geworden und funktioniert immer noch beim Publikum. Auch BERLIN CHAMISSOPLATZ hat noch etwas davon. Was hat sich da inzwischen geändert?

LIVIA THEUER: Rudolf schreibt seine Drehbücher inzwischen selber, was seine Filme in mancher Hinsicht vielleicht radikaler macht. Aber auch bei PINK gibt es doch eine zumindest ganz außergewöhnliche Struktur oder Setzung mit den drei Hochzeiten in sechs Monaten?

JOCHEN BRUNOW: Er nimmt das einfach sehr direkt und unmittelbar, und in einer realen Figur können sich diese emotionalen Umschwünge nicht tatsächlich in dieser Zeit ereignen. Also was ist das für eine Figur? Wenn die Filme einen Hinweis liefern würden, was die Figuren zu dieser anderen Haltung bringt, wenn es darauf Hinweise gäbe, die er bewusst verweigert, glaube ich, dann wäre die Konsumierbarkeit, das heißt also, der *Mainstream-Appeal*, den das haben könnte, wahrscheinlich größer. Aber sie wären wahrscheinlich keine Thome-Filme mehr.

LIVIA THEUER: Du sagtest über ROTE SONNE, es changiert darin das Künstliche und das Reale. Und wenn man jetzt mal alle seine Filme als eine große Erzählung betrachtet, dann ist auch Pink eine Figur, die letztlich von einem anderen Stern kommt, wenn sie sagt: »Gott oder eine Stimme hat mir befohlen zu heiraten, mein Leben zu ändern!«, dann gibt es da ja auch wieder so eine »außerirdische« oder übernatürliche Komponente. Irgendjemand oder irgendwas schickt die Figur auf eine Reise.

JOCHEN BRUNOW: Ja, das stimmt, das kommt schon häufiger vor. Vielleicht sind seine Werke alle Science-fiction-Filme.

LIVIA THEUER: Man könnte darin eine Erweiterung unseres Wirklichkeitsbegriffes sehen. Stimmen hören, mit Bäumen sprechen, Feuer machen, Kriegsbemalung, die Wasserrituale, Musik machen, tanzen, singen, all das hat doch geradezu kultischen Charakter. Es zeugt von einem Glauben an Dimensionen, die unserem Verstand verschlossen sind. Es wird mit der Annahme von Paralleluniversen gespielt...

JOCHEN BRUNOW: Es gibt die unter dem Obertitel „Zeitreisen“ zusammengefasste Trilogie. Vielleicht sind einfach *alle* seine Filme Zeitreisen.

LIVIA THEUER: Ihr seid nach wie vor befreundet, arbeitet aber nicht mehr zusammen.

JOCHEN BRUNOW: Rudolf war Trauzeuge bei meiner Heirat, ich bin der Pate seiner Kinder, wir verstehen uns noch immer gut. Es waren wohl zum Teil die unterschiedlichen Arbeits- und ästhetischen Sichtweisen aber eben auch ökonomische Verhältnisse, der Mangel an Produktionsmitteln, Rudolfs Schwierigkeit, im subventionierten deutschen *Mainstream* Fuß zu fassen, die das verhindert haben. Wir beide haben in diesem langen Zeitraum, den wir uns nun schon kennen, durchaus noch den einen oder anderen gemeinsamen Anlauf genommen, aber zum Sprung kam es nicht. Rudolfs Arbeitsweise ist ja auch sehr monoman, seine Filme haben eben auf sehr elementare Weise ausschließlich ihn als Erzähler, wobei er es immer wieder versteht, sehr auf junge Menschen einzugehen, sie in sein Team zu integrieren und mit seinem noch immer ungebremsen Enthusiasmus für das Kino anzustecken und geradezu zu entflammen.

LIVIA THEUER: Ist Rudolf am Ende vielleicht selbst ein Zeitreisender oder ein Zeitagent? Der unsere Welt als ein fremder Beobachter dokumentiert und gleichzeitig seine »utopischen Erfahrungen« weitergibt, für die das Publikum oft noch nicht reif ist ...

JOCHEN BRUNOW: ... scheint mir nicht unmöglich, weil Rudolf von dem, was landläufig »Zeitgeist« genannt wird, vollkommen unabhängig ist. Er ist da absolut unbeeinflussbar. Diese Entwicklungen, Debatten oder Diskurse, die berühren ihn in keiner Weise. Zugleich ist er, was technologische Neuerungen angeht, immer auf dem allerletzten aktuellen Stand und kennt sich besser aus als manch jüngerer. Wenn man ihn dann im Alltag erlebt, wirkt er durchaus manchmal wie aus der Zeit gefallen. Das Kino ist sein Instrument, mit dem er sich ein Bild vom Leben macht.