

**Ulrich Kriest (Hg.)**  
**Formen der Liebe**  
**Die Filme von Rudolf Thome**

# Inhalt

## I

*Ulrich Kriest*

Rudolf Thome

Ein Ethnograf des Inlands 10

## II

*Hanns Zischler*

**Tableaux vivants**

Ein Blatt für Rudolf 30

*Thomas Arslan*

**Frische Luft** 32

## III

*Rudolf Thome*

**Überleben in den Niederlagen**

Gedanken zum Filmemachen in der Bundesrepublik Deutschland 36

## IV

*Doris Kuhn*

**Die Stärke der Frauen**

Rudolf Thomes sechs Kurzfilme 52

*Rainer Knepperger*

**«Wir mussten in Deutschland notlanden»**

Über die frühen Filme von Zihlmann und Thome 59

*Enno Patalas*

**Scheherazade muss sterben** 67

*Olaf Möller*

**Gespräch mit Klaus Lemke** 70

<i>Olaf Möller</i> <b>Gespräch mit Max Zihlmann</b>	75
<i>Rolf Aurich</i> <b>No role, just character</b> Über einige Motive in Filmen von und mit Marquard Bohm	79
<i>Rainer Kneppergeres / Ulrich Mannes</i> «Das ist etwas sehr Seltenes, dass jemand so schamlos offen seine Wünsche zeigt» Ein Gespräch	84
<b>V</b>	
<i>Olaf Möller</i> <b>Fermaten, Löcher, Füllwörter ... Blicke. Tage</b>	90
<i>Sascha Westphal</i> <b>Made in Munich und Berlin</b> Aufzeichnungen zu zwei fremden Städten	99
<i>Frieda Grafe</i> <b>Eine Fahrt ins Blaue</b> Rudolf Thome / Cynthia Beatt: BESCHREIBUNG EINER INSEL	111
<i>Rudolf Thome</i> <b>Das ist eine Utopie</b> Das Kino, von dem ich träume	115
<i>Rüdiger Tomzcak</i> <b>Zu BERLIN CHAMISSOPLATZ</b>	119
<i>Hans-Christoph Blumenberg</i> <b>Eine Liebe in Deutschland</b> Über Rudolf Thome und seinen neuen Film BERLIN CHAMISSOPLATZ	123
<i>Karsten Witte</i> <b>Im Laufe des Lichts</b> Rudolf Thomes Film TAROT nach Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> . Ein Meisterwerk.	129
<i>Ulrich Mannes</i> <b>Auf Goethes Schultern</b> Rudolf Thome und die <i>Wahlverwandtschaften</i>	132

*Livia Theuer*

«Vielleicht sind einfach *alle* seine Filme Zeitreisen»

Ein Gespräch mit Jochen Brunow über Rudolf Thome 134

## VI

*Josef Lederle*

**Die Verwandlung**

Rudolf Thomes LIEBE AUF DEN ERSTEN BLICK (1991) 150

*Ulrich Kriest*

**Die Sache mit dem Kreuz**

Zu Rudolf Thomes DAS GEHEIMNIS (1994) 157

*Petra Seeger*

**Ein Gespräch mit Rudolf Thome (1998)**

165

*Peter Körte*

**Gestern war heute morgen**

Die Zeitreisen-Trilogie: ROT UND BLAU, FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT und RAUCHZEICHEN 179

*Michael Girke*

**Was nach der bürgerlichen Welt geschah**

Zu FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT (2003) 189

*Ekkehard Knörer*

**Zu PINK (2008)**

195

## VII

*Norbert Grob*

**Wasser ist Wasser – aber nicht nur**

Zur Schönheit serieller Variation bei Rudolf Thome 202

*Rainer Gansera*

**Philosoph oder Dandy? – das ist hier die Frage**

226

*Livia Theuer*

**Dionysos Talking**

Frauen-Männer v.v. im Thome-Kosmos 232

<i>Stefan Ertl</i> <b>Über einige Tanzszenen in den Filmen von Rudolf Thome</b>	259
<i>Stefan Volk</i> <b>Die Tücken der Moderne</b>	268
<i>Frank Kuehner</i> <b>Sehen und gesehen werden</b> Über den Filmkritiker Rudolf Thome	293
<i>Herbert Spaich</i> <b>Hannelore!</b> Eine Zeitreisende im deutschen Film	300
<i>Michael Girke / Ulrich Kriest</i> <b>«Hätte ein Regisseur ein Bewusstsein von dem, was er macht, dann gäbe es doch gar keine schlechten Filme!»</b> Ein Werkstattgespräch mit Rudolf Thome	309
<b>VIII</b>	
Filmografie	333
Zu den Autoren	341
Register	346

Ulrich Kriest

# Rudolf Thome – Ein Ethnograph des Inlands

«Es geht auf jeden Fall darum, worum es in jeder Kunst geht: um den Versuch, die Wirklichkeit zu sehen und darzustellen.»<sup>1</sup>

Seit nunmehr 46 Jahren, seit 1964, dreht Rudolf Thome Filme, fast kontinuierlich, Jahr um Jahr. Erst Kurzfilme, dann Spielfilme. Zunächst in München, später dann in und um Berlin, aber auch in Hessen, der Südsee, in den USA, in Italien und in Griechenland. Bis heute hat es Thome auf 26 Spielfilme und sechs Kurzfilme gebracht; aktuell bereitet er *DAS ROTE ZIMMER* vor, der im Sommer 2010 gedreht werden soll.

In einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zu Thomes beharrlicher Produktivität steht die Tatsache, dass der Filmmacher die längste Zeit seiner Karriere eigensinnig aus dem Abseits heraus produziert hat. Abseits der Moden und des Zeitgeistes, (vielleicht) sogar entgegen den Moden und dem Zeitgeist. Anfänglich auch gegen die Wiedervorlage des anspruchsvollen Problemfilms, gegen das bewusst Kunstvolle des Jungen deutschen Films.

«Überleben in den Niederlagen». Rückblickend erzählte Thome 1980 anekdotenreich von seinen Anfängen als Filmkritiker für den *Bonner Generalanzeiger*, vom Umzug nach München, wo er sich einer Gruppe junger Filmenthusiasten wie Eckhart Schmidt, Klaus Lemke und Max Zihlmann anschloss. Wie die erklärten Vorbilder der *Nouvelle Vague* schrieb man Filmkritiken – für die *Süddeutsche Zeitung*, das Magazin *Film* oder die damals noch nicht legendäre *Filmkritik* – und wollte dann selbst Filme drehen. Über seinen ersten Kurzfilm *DIE VERSÖHNUNG* (1964) äußerte Thome: «Vorher sahen noch Michel Delahaye von den *Cahiers du Cinéma*, den wir in einer Vorführung eines Kurzfilms von Roland Klick aufgegabelt hatten, und Jean-Marie Straub unseren Film. Wir waren entsetzlich gespannt, was Delahaye dazu sagen würde. Aber der sagte nichts, als die Vorführung fertig war. Dafür sagte Straub: »C'est un film très bon.« Wir wussten das damals noch nicht zu schätzen. Aber von da an war Straub unser Freund und Berater in all den vielen kritischen Situationen, die noch kommen sollten. [...] (W)ir machten [...] ein

1 Rudolf Thome: Kommentierte Filmographie. In: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte: *Roberto Rossellini*. München Wien 1987, 171.

gemeinsames Flugblatt, so eine Art neues Oberhausener Manifest. Das natürlich gegen die etablierten Oberhausener gerichtet war, gegen deren Forderung nach einem gesellschaftlich relevanten Film, in dem wir nur einen modischen Aufguss des alten deutschen Problemfilms der fünfziger Jahre sahen. Wir wollten ein Kino, das so aussah wie die Filme von Hawks und von Godard. Ein Kino, das Spaß macht. Ein Kino, das einfach war und radikal.»<sup>2</sup>

Als die «Neue Münchener Gruppe» um Thome, Klaus Lemke, Max Zihlmann, Eckhart Schmidt, Jean-Marie Straub und Peter Nestler von sich reden macht<sup>3</sup>, versteht sie sich in gleich mehrfacher Hinsicht als Opposition. Klaus Lemke bringt es 1967 auf den Punkt: «Was unseren Film von den bekannten Jungfilmer-Produktionen unterscheidet? Wir sind einfach 50 Jahre jünger!» Und insbesondere den frühen Filmen Thomes bis *FREMDE STADT* (1972) ist hoch anzurechnen, dass sie «den unstillbaren Drang des jungen deutschen Films zum Autorenkino nicht verspürt»<sup>4</sup> haben.

Diese Qualität wird durchaus bemerkt. Die frühen Filme Thomes beziehen sich aufs Kino, es werden Geschichten erzählt, aber von wirklichen Menschen, wenngleich diese Geschichten nicht die Realität spiegeln (oder doch nur sehr vermittelt). Bereits 1968 schreibt Enno Patalas in der *Filmkritik*: «Als utopische Welt fungieren in *GALAXIS* (1967) weißgestrichene Neubauräume und Minikleider: vertraute Accessoires, die aber des Bezugs zum Ganzen entkleidet sind. Nichts scheint zu existieren als das, was man auf der Leinwand sieht, der Versuch, eine dazu komplementäre Welt sich vorzustellen, stößt ins Leere. Und vollends verbietet es *JANE ...* (1967/68), die im Film gezeigten Vorgänge als Spiegelungen einer vorgegebenen Realität zu deuten. Gezeigt werden Gesichter, Gesten, Handlungen, Worte (Zwischentitel und lakonische Auskünfte), Musik, die die Fantasie des Zuschauers in Bewegung setzen, in Richtung nicht auf Bekanntes, sondern auf Unbekanntes.»<sup>5</sup> 1971 – Thome hat gerade *SUPERGIRL* (1970/71) gedreht – greift Wolf-Eckart Bühler ebenfalls in der *Filmkritik* diese Überlegung auf: «Vorstellbar wäre durchaus, bald einer Unmenge kleiner Fassbinders zu begegnen – kaum vorstellbar aber wäre es, bald nur noch lauter Thomes zu sehen: denn wie die ausgeklügelte Formelhaftigkeit des einen nur zur Imitation anzuregen vermag, so weckt der bunte Bilderbogen des anderen die Lust am Spiel mit der Möglichkeit.»<sup>6</sup> Und: «Thome-Filme

2 Rudolf Thome: Überleben in den Niederlagen. In: *Filme – Neues und Altes vom Kino* Nr. 1 (Januar / Februar 1980)

3 Vgl. hierzu ausführlich: Thomas Brandlmeier: Die Münchener Schule. Zur Vorgeschichte des jungen deutschen Films 1962-1968. In: *Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt/Main 1991.

4 Ebd, 66.

5 Zit. nach Brandlmeier, a.a.O., 68.

6 Wolf-Eckart Bühler: MoSTA – 75 M. In: *Filmkritik* 5/1971. Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), a.a.O., 22.

sind schön. Man kann sie zwar »schlecht« finden, aber nie hässlich. Und man muss verstehen lernen, dass es gar nichts zu verstehen gibt – was, wie ich mir vorstellen kann, sehr *irritierend* sein muss und im Wörterbuch dann nachschlagen lässt: Glätte, Oberfläche, Understatement, Irrealität und was weiter. Aber dann hat man noch gar nichts von dem »kaputten Charme« der Thome-Filme. Von ihrem utopischen Anachronismus und ihrer anachronistischen Utopie. Von ihrer kühlen warmen Schönheit.»<sup>7</sup>

Mitte der siebziger Jahren, zur Hochzeit des Neuen deutschen Films, experimentiert Thome – jetzt in Berlin lebend – mit gering budgetierten halbdokumentarischen Formen (MADE IN GERMANY UND USA, 1974; TAGEBUCH, 1975) und dreht den ethnografischen (Spiel-)Film BESCHREIBUNG EINER INSEL (1977-79) in der Südsee.

1980, zum Kinostart von BERLIN CHAMISSOPLATZ, kann Hans-Christoph Blumenberg schreiben: «Von Rudolf Thome hatte man eine Weile nicht mehr viel gehört. Während die anderen Wunderkinder von Schwabing Karriere machten, von Fassbinder bis Lemke (...), ging es mit ihm schnell und drastisch bergab. Den Zuschauern, denen ein deutscher Hawks aufgeschwätzt worden war, kamen die Kritiker-Hymnen bald aufregender vor als die Filme, denen sie galten.»<sup>8</sup>

Obwohl Thome zumal ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kontinuierlich produzierte, sollte sich am Missverhältnis zwischen Kritikerlob und Publikumsgunst nur selten einmal etwas ändern. Regelmäßig werden Thomes Filme bei Erscheinen mit Kritikerlob überhäuft, aber trotzdem ahnen die Kritiker zumindest, dass die Bedeutung der heiß geliebten Thome-Filme in der Öffentlichkeit nicht gängige Münze ist. Das hat zur Folge, dass die Kritiker häufig in zwei widerstrebende Richtungen schreiben müssen: Hier für die eingefleischten Thome-Fans, die wissen wollen, wie sich der neue Film ins Œuvre fügt, dort die Novizen oder Verächter, denen jedes Mal aufs Neue erklärt werden muss, wer denn dieser Rudolf Thome überhaupt ist und was er seit wann schon alles gemacht hat. Da trifft es sich, wenn in jedem Jahrzehnt zumindest ein Film dabei ist, der einer größeren Öffentlichkeit als Erinnerungsboje dienen kann: ROTE SONNE (1969), BERLIN CHAMISSOPLATZ, DER PHILOSOPH (1988), DAS GEHEIMNIS (1994), PARADISO – SIEBEN TAGE MIT SIEBEN FRAUEN (1999), MANN FÄHRT, FRAU SCHLÄFT (2003). Zu früh, zu spät: Als Thome ein weiteres Mal Goethes *Wahlverwandtschaften*, diesmal unter dem Titel TAROT (1986) verfilmt, wird Doris Dörries MÄNNER (1985) zum Hit der Saison. Während der deutsche Film daraufhin fast nur noch Lifestyle- und Beziehungskomödien produziert, spürt Rudolf Thome lieber der Sehnsucht nach Spiritualität nach. Als der deutsche Film ein paar Jahre später noch entschlossen einen weiten Bogen um den Mauerfall und die Tatsache, dass es jetzt 80 Millionen Bundesdeutsche gibt,

7 Ebd., 23.

8 Hans-Christoph Blumenberg: Eine Liebe in Deutschland. In: *Die Zeit* 52 v. 19.12. 1980. Zit. nach: Ders.: *Gengeschuss. Texte über Filmemacher und Filme 1980-1983*, Frankfurt/Main 1984, 33.



macht, dreht Thome einen Film über die daraus resultierenden Folgen für die Beziehungsökonomie (LIEBE AUF DEN ERSTEN BLICK, 1991). Als der deutsche Film ab Mitte der neunziger Jahre wieder Kontakt zur Realität aufnimmt («Berliner Schule»), gibt es zwar ein paar Bezugspunkte wie den Kameramann Reinhold Vorschneider, aber keine neuen Allianzen. Vielleicht, weil Thomes lässiger Ton nicht zur formalen Strenge der Jüngeren passt.

Bert Rebhandl hat einmal davon gesprochen, dass Rudolf Thome sich über Jahrzehnte eine in der bundesdeutschen Filmlandschaft einzigartige Position geschaffen hat: «Sein Werk hat eine Kontinuität, die zu den absoluten Ausnahmefällen im deutschen Film zählt. Zugleich ist er marginal geblieben, bildet eine »Schule« für sich, und erscheint kaum anschlussfähig.»<sup>9</sup> Thome selbst notierte einmal, dass *eine* deutliche Zäsur in seinem Schaffen bei MADE IN GERMANY UND USA zu suchen sei. Das finanzielle Desaster von FREMDE STADT, der Umzug nach Berlin: «Und da habe ich dann gesagt, ich will ab jetzt radikalere Filme machen, persönlichere Filme. Nur das, was mich angeht, davon verstehe ich etwas. Mir ist es jetzt wurscht, ich will auf das Publikum keine Rücksicht mehr nehmen.»<sup>10</sup> Der Handwerker und Hawksianer Rudolf Thome wechselt Mitte der siebziger Jahre über ins Lager der »Neuen Subjektivität«; der Anti-Autorenfilmer Thome entwickelt ein originelles Modell des Autorenfilms – «das Kino ist zuerst einmal Lebensexperiment und nicht Erwerbsarbeit» (Rebhandl).

\*\*\*

«Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muss man die Tatsache achten, dass sie einen festen Rahmen haben: dieser Grundsatz (...) ist einfach eine Forderung des Wirklichkeitssinns. Wenn es aber einen Wirklichkeitssinn gibt (...), dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.

Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen (...). So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.»

– Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften

Bereits 1971 bemerkte Wolf-Eckart Bühler zu Thomes Filmen: «Sie sind die Einmündung der Wirklichkeit in ihre eigene Möglichkeit, die ihre Bilder hat – wie die Foto-

9 Bert Rebhandl: Insulaner. Zum Werk des Filmemachers Rudolf Thome. In: *kolik Film* 6/2006, 27.

10 Rudolf Thome 1980. Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), a.a.O., 96.

grafie, die ein schönes Mädchen einem geschenkt hat in einem rosa Augenblick: es bietet keinen Ersatz für sie selbst und gibt auch keine Darstellung von ihr, aber es gibt Vorstellungen, die einem Zwischenreich der Bilderwirklichkeit angehören: nicht mehr Traum, Wolke, Phantasie, und noch nicht erlebbare körperliche Wirklichkeit: nicht greifbar, aber zu sehen: maybe she'll call tomorrow.»<sup>11</sup>

Thomes Filme erzählen aber nicht nur von den Möglichkeiten, sondern auch von der konkreten Wirklichkeit, innerhalb derer, aus der heraus ein Film entsteht. Früh hat Thome das Dokumentarische seiner Spielfilme betont: er drehe Dokumentarfilme über Schauspieler, die ein Drehbuch spielen. Diese Drehbücher transportieren Geschichten, die sich mal mehr (BERLIN CHAMISSOPLATZ), mal weniger (DAS GEHEIMNIS) an der Realität orientieren, unsere Vorstellungen davon aber entschieden auf die Probe stellen. Die Schauspieler versteht Thome als Profis, denen er bei ihrer Arbeit alle Freiheit einräumt, weil er selbst nicht weiß, zu welchen Resultaten die gemeinsame Arbeit führen wird. Über die Schauspieler, jenseits der erzählten Geschichte, läßt sich ein Film mit Momenten der jeweiligen Gegenwart auf: Mode, Sprech- und Verhaltensweisen, Stimmungen, Gesten, Alltagsgegenstände<sup>12</sup>. Ulrich Kurowski schreibt: «Thomes Filme zeigen immer sehr bewusst, sehr modisch lebende Menschen. Irgendwann einmal kommt es bei diesen Menschen zur Krise, die den Zwiespalt zwischen der gespielten Emanzipation und dem realen Nicht-Emanzipiertsein deutlich macht. Die Menschen merken es selbst nicht, sie leben weiter. Aber der Regisseur hat, indem er Verhaltensweisen aufzeichnete, auch Gesellschaftsanalyse geliefert.»<sup>13</sup> Genau aus dieser Spannung zwischen dem Fiktiven und dem Dokumentarischen rührt der eigentümliche und unverwechselbare Charme, der von Thomes Filmen ausgeht. Dieser Charme, historisch aufschlussreich, ist das Resultat eines komplexen Zusammenklangs unterschiedlicher und teilweise widersprüchlicher Sprechweisen in Thomes Erzählen. Thome hat sich in verschiedenen Interviews oder auch in seinen Beiträgen zum Rossellini-Buch wiederholt dazu geäußert, seine diesbezüglichen Überlegungen allerdings nie systematisch ausgearbeitet, was wiederum nur konsequent ist. Zentrale Begriffe, die in diesem Zusammenhang immer wieder fallen, sind: das Dokumentarische, Respekt, Ironie, Improvisation und Nicht-Perfektion, Evidenz und Genauigkeit, das Serielle und das Intertextuelle. Hier einige Beispiele:

- 11 Wolf- Eckart Bühler: MoSTA – 75 M. In: *Filmkritik* 5/1971. Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), a.a.O., 21.
- 12 Vgl. hierzu allgemein: Greil Marcus: *Lipstick Traces*. Hamburg 1992. Vgl. hierzu auch Rudolf Thome. In: Presseheft zu System ohne Schatten (1982/83). Zit. nach *Kinemathek* #66 (November 1983), 94: «Meine Filme sind (...) voller Makel und Einschlüsse, voller Fremdkörper, um die der Film herumgegangen ist und die jetzt zu ihm gehören.
- 13 Ulrich Kurowski: Trauerarbeit. Die Filme von Rudolf Thome. In: *Medium* 9/1974. Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), a.a.O., 28.

«Das «Dokumentarische» in meinen Filmen ist der innerste Kern meiner Arbeitsweise. Die Geschichte, ob das nun ein Drehbuch oder ein Treatment (wie beim MIKROSKOP und bei DER PHILOSOPH) ist, ob das von mir oder von anderen Autoren geschrieben ist, ist immer nur eine Art Vorlage, etwas Sekundäres. Ich bemühe mich nicht darum, sie in eine Filmsprache umzusetzen. Den Umgang mit der Geschichte überlasse ich den Personen, deren Beruf das ist, den Schauspielern. In dem Augenblick, in dem das geschieht, entsteht etwas ganz Neues, für mich absolut Aufregendes – es sieht genauso aus wie die Wirklichkeit und genau genommen (und ich nehme es genau) ist es sogar die Wirklichkeit. Die Schauspieler erleben diese Arbeit, je nachdem, was sie erwarten, als ungeheure Freiheit oder sie fühlen sich allein gelassen. Was mich an Filmen interessiert, ist ihr Wirklichkeitsgehalt. Die, die viel davon haben, mag ich, die anderen, die mehr daran interessiert sind, kunstvoll zu sein, mag ich nicht.»<sup>14</sup>

«In allen meinen Filmen gibt es Ironie. Das ist eine Einstellung (ich meine beide Bedeutungen dieses Begriffs), von der aus ich erzähle. Das ist immer eine Art von liebevoller Distanz. Ich identifiziere mich mit den Personen, ich verliebe mich in die Darsteller bei der Arbeit und bleibe gleichzeitig ein sachlicher Beobachter, einer der die kleinste Kleinigkeit registriert.»<sup>15</sup>

«Eine Ästhetik des Unperfekten heißt nun nicht, dass es darum geht, eine Sache schlecht zu machen, sondern einfach, dass es wichtigere Dinge gibt als das Streben nach Perfek-

14 Rudolf Thome, Interview. In: Presseheft zu DER PHILOSOPH (1986).

15 Ebd. Thome hat verschiedentlich davon gesprochen, dass er als Student eine Dissertation zum Roman *Somme und Mond* von Albert Paris Gütersloh begonnen hat. Der Erstausgabe von 1962 ist nicht nur ein Motto von Heraklit vorangestellt («Ein Haufen auf's Geratewohl hingeschütteter Dinge ist die schönste Weltordnung.»), sondern in einer Vorrede beschreibt Helmut Heißenbüttel ein paar Eigenarten der Schreibweise des Autors Gütersloh, die durchaus auch auf die Filme Thomes zu passen scheinen: «Die Sprache wird ständig als etwas gleichsam eben erst Entstehendes suggeriert. Eine Art stilisierter Improvisation lässt die Welt, die dem Leser geöffnet wird, als etwas stets noch im Begriff des Werdens Befindliches erscheinen, und auch als etwas, an dem der Leser selber aktiven Anteil nehmen kann durch Weiterdenken und Ergänzen (»unsere eigentliche Aufgabe ist nur«, sagt Gütersloh, »das selbständige Denken des Lesers in Gang zu setzen -«). (...) Heißenbüttel preist die Ironie des Erzählers Gütersloh, deutet die allegorische Dimension des Romans an, will das allegorisierende Element jedoch nicht strapazieren: «Es ist lediglich ein Hinweis. Hinweis dafür, dass die Geschichte, die »lange Geschichte«, die erzählt wird, mehr bedeutet als die Schilderung einiger privater Erlebnisse, mehr als nur ein paar dramatische Begegnungen, das Verhältnis zweier Generationen, ein Bündel Liebesstorys. (...) Hier gilt allein der Blick, der gleichzeitig den bunten Schein nachmalt und durchdringt, der die Oberfläche der Phänomene mit ihrem Triebwerk zusammenkettet und sich ein ganzes Arsenal fabulöser, anekdotischer Beispiele für die Einsichten seiner bis auf die letzten Gründe gestoßenen Menschenkenntnis ansammelt. Und es gibt noch jene Seite, die sogar der sonst alles durchsetzenden Ironie Einhalt tut, die Seite der weitgespannten gesellschaftlichen und politischen Diagnosen ... «. Im Presseheft zu PINK spricht Thome davon, dass ihn die Erinnerung an *Somme und Mond* zur Idee inspirierte, Pink ihre Herzensangelegenheiten arithmetisch lösen lassen zu wollen.

tion. So wie in der klassischen japanischen Keramik die im Material enthaltenen Fehler in die Form integriert werden oder in der Lehre des Zen der Weg wichtiger ist als das Ziel, so versucht Rossellini in diesem Film etwas zu finden: etwas, was er noch nicht weiß. Rossellini hat nicht eine Vorstellung im Kopf, die er, wenn er dreht, in Bilder, in Filmszenen umsetzt. (...) Das, was Rossellini sucht, ist etwas Flüchtiges. Nennen wir es Glück, nennen wir es Wahrheit. Das sind große Worte, die gar nicht so wichtig sind. Es geht auf jeden Fall darum, worum es in jeder Kunst geht: um den Versuch, die Wirklichkeit zu sehen und darzustellen.»<sup>16</sup>

«Nicht nur, dass (bei Thome) genügend Raum bleibt für Zufälliges, Spontanes, Improvisiertes. Sondern es gibt Einzelheiten, die bleiben tatsächlich als Einzelheiten erkennbar, die fügen sich nicht nahtlos ein in die Linearität der Geschichte. (...) Das kinematographische Faktum, dass die Dinge, über die ein Film redet, zugleich auch die Dinge sind, die im Film selber reden, ist für Thome ein konstitutives Element seiner Inszenierungen. Das Gegenständliche fasziniert ihn; die Evidenz, die ausstrahlt von den Gegenständen oder von den gegenständlichen Arrangements. Die Dinge sind einfach da. Ohne jede Begründung. Gelegentlich sogar ohne jede Legitimation.»<sup>17</sup>

Zur Kontinuität im Thome-Kosmos gehören das Serielle, die Variation und das Intertextuelle. Zumal, seitdem Thome in einer Art von disziplinierender Klausur selbst seine Drehbücher schreibt. Die Filme greifen im Großen wie im Kleinen bekannte Konstellationen auf, spielen sie variierend durch, setzen neue Akzente, spinnen sie fort. Realitätseinschlüsse und die Präsenz der Schauspieler machen selbst Klischees, Selbstzitate und Stereotypen produktiv.

\*\*\*

1980, in seiner Kritik zu BERLIN CHAMISSOPLATZ, brachte Hans-Christoph Blumenberg das zentrale Thema der Thome-Filme auf den Punkt, als er von einem «ethnologischen Interesse» sprach. Er erkannte hier «eine Materialsammlung über das krisenhafte Innenleben deutscher Großstadtmenschen», als «Mischung aus Realität und Erfindung, denn die Ereignisse während der Dreharbeiten, die sich verändernden Gefühle zwischen den Spielern bestimmten das Resultat (...) nachdrücklich ...».<sup>18</sup> Olaf Möller formuliert es 1994 lakonisch: «Rudolf Thome (...) macht Filme über Männer und Frauen, die sich ineinander verlieben, die versuchen, ihr Leben miteinander vernünftig zu

16 Rudolf Thome: Kommentierte Filmographie. In: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte: *Roberto Rossellini*. a.a.O., 171.

17 Norbert Grob: Zu SYSTEM OHNE SCHATTEN. Zit. nach: Kinemathek #66 (November 1983), a.a.O., 88.

18 Hans-Christoph Blumenberg: Eine Liebe in Deutschland, a.a.O., . 34.

regeln, was ab und an recht seltsame Formen annimmt: 7 FRAUEN (John Ford?)».<sup>19</sup> Folgt man Niklas Luhmann, dann operiert Thome mit seinen utopisch-flexiblen Beziehungsgeschichten ohnehin am Herzmuskel moderner Gesellschaften.<sup>20</sup>

Auch das ist Ironie: Der Nicht-Autorenfilmer Rudolf Thome wurde aus ökonomischer Not heraus in den 1980er-Jahren zum Autorenfilmer wider Willen. Er schreibt die Drehbücher, er castet das Team, er führt Regie. Zugleich versucht er in einer Gegenbewegung die Offenheit seiner Filme zu bewahren. Bert Rebhandl bemerkt zu diesem originellen Lösungsversuch eines prinzipiellen Widerspruchs: «Thome (...) löst die Biografie vom Individuum und bindet sie an ein Milieu, dessen Voraussetzungen sehr viel mit den spezifischen Bedingungen von Berlin zu tun haben – ein Bürgertum, das sich nicht mehr über das Eigentum an Produktionsmitteln definiert, sondern ganz in der Produktion der eigenen Lebensgeschichte aufgeht. Die Häuser, die Musikstücke, die philosophischen Abhandlungen, die in Thomes Filmen auch entstehen, sind nur das Beiwerk, das Leben in Beziehungen ist das Hauptwerk. Die Filme sind das Tagebuch dazu. Subjektiv und objektiv zugleich, beziehen sie sich nicht auf das Ganze der Gesellschaft. Sie können sich deshalb aber auch die Allegorien ersparen und so konkret bleiben, wie es das Überschussmedium Kino gerade noch sein kann. Der Realismus von Thomes Filmen liegt in der Zukunft, wenn man durch sie zurückblicken wird können auf eine Lebensform, die nicht minder »insular« ist als die der Eingeborenen auf Ureparapara.»<sup>21</sup>

\*\*\*

Meinen ersten Thome-Film sah ich während des Zivildienstes in Lübeck. Es war irgendwann im Frühjahr 1981, im selben Kino waren in den Wochen zuvor SCARFACE (1932) von Howard Hawks und À BOUT DE SOUFFLE (1960; AUSSER ATEM) von Godard als Wiederaufführungen gezeigt worden, jetzt lief, so dachten wir, ein Film über

19 Olaf Möller: Der Traum. Zu den Filmen der «Neuen Münchener Gruppe». In: *filmwärts* 32 (Dezember 1994), 26.

20 Vgl. hierzu: Niklas Luhmann: *Liebe. Eine Übung*. Frankfurt/Main 2008, 23f.: «Die Integration von Ichsein und Weltkonstitution durch Liebe beruht auf einem sehr konkreten, alternativarmen Niveau der personalen Erlebnisverarbeitung in der Nahwelt. Darin hat sie ihre Leichtigkeit und ihre Überzeugungskraft: Sie problematisiert weder im Ich noch im Du noch in der Welt die volle Kontingenz anderer Möglichkeiten. Diese Funktionsbasis gibt der Liebe eine Art gesellschaftliche Unentbehrlichkeit. So sehr es denkbar ist, ein Einzelleben ohne Liebe zu führen und gleichwohl – zum Beispiel durch Leistung und Erfolg – zur Selbstbestätigung-in-der-Welt zu finden, so wenig lässt Liebe sich als gesamtgesellschaftlicher Mechanismus ersetzen. (...) Das besagt jedoch nicht, dass Liebe als eine Art Naturphänomen oder als ewig geltende moralische Idee, also als historische und evolutionäre Konstante behandelt werden müsse. Die Beanspruchung ihrer Funktion und ihre Ausdrucksmöglichkeiten, die Formen ihrer gesellschaftlichen Integration und deren Folgeprobleme wandeln sich im Laufe der Entwicklung. Ein soziologischer Begriff der Liebe wird seine Probe darin bestehen, diesen Wandel deuten zu können.»

21 Bert Rebhandl: *Insulaner*, a.a.O., 29.



BERLIN CHAMISSOPLATZ

die Berliner Hausbesetzerszene an: BERLIN CHAMISSOPLATZ. Darin spielte Hanns Zischler, den man bereits aus IM LAUF DER ZEIT (1975/76) kannte, einen wohl vierzigjährigen Architekten, der sich in eine zwanzigjährigen Studentin (Sabine Bach) aus der Besetzerszene verliebt und der Bürgerinitiative deshalb mit ein paar Informationen aushilft. Doch Anna, so heißt die Studentin, hat auch noch einen gleichaltrigen Freund in der Bürgerinitiative, der ist eifersüchtig auf den Architekten und stellt ihn in der Öffentlichkeit bloß. Am Ende werden der Architekt und die Studentin für einige Tage nach Italien fahren. Wir mochten den Film damals überhaupt nicht, insbesondere den verliebten Architekten fanden wir ziemlich affig. Der gockelte durch den Film, kaufte zum Frühstück «Champagner, Schinken und Parmigiano» ein, sang langweilige Lieder am Klavier und stieg nachts auf Kreuzberger Dächer, um «Ich liebe dich, Anna!» auf Häuserwände zu sprühen. Demgegenüber wirkte Annas BI-Freund spießig, unlocker und kleinkariert, was wir jungen Leute wiederum dem Film sehr übelnahmen. Wenn Anna und der Architekt morgens aufwachten, sagten sie unfreiwillig komische pathetische Sätze wie «Guten Morgen, Geliebte!», was für uns wirklich *too much* war. Nein, wir Punk- und New Wave-Hörer waren 1981 sicher nicht das ideale Publikum für BERLIN CHAMISSOPLATZ, aber immerhin las ich etwas später, dass der Film seinerzeit auch auf den Filmtagen in Hof ausgelacht worden sei. Aber kurz darauf aber galt der Film, angefangen von seinem grandiosen Schwenk über die Dächer von Berlin-Kreuzberg, dem weithin respektierten ZEIT-Filmkritiker Hans-Christoph Blumenberg bereits als ein »erster Klassiker des Neuen deutschen Films der 80er Jahre«. Viel »Neuer deutscher Film« sollte darauf allerdings ohnehin nicht mehr folgen. Und als 1993 im «Metzler Verlag» eine *Geschichte des deutschen Films* erschien, suchte man einen Eintrag zu BERLIN CHAMISSOPLATZ bereits vergebens. Sieht man den Film heute wieder, dann wirkt Hanns Zischler mit seinem weißen Anzug und seinem Lifestyle gar nicht mehr outragiert, sondern vielmehr befremden die Muffigkeit und der Jargon der Studenten und Anwohner des Chamissoplatzes. Einmal gehen Martin und Anna ins Kino und gucken sich Rivettes CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1973/74; CELINE UND JULIE FAHREN BOOT) an. Dabei schläft Martin ein, während Anna gebannt auf die Leinwand schaut und zu weinen beginnt. Ich erinnere mich an eine Anzeige, die mit genau diesem Bild für BERLIN CHAMISSOPLATZ warb. Der Satz dazu, unvergesslich, lautete: «Im Kino schlafen, heißt, dem Film vertrauen.»

die Berliner Hausbesetzerszene an: BERLIN CHAMISSOPLATZ. Darin spielte Hanns Zischler, den man bereits aus IM LAUF DER ZEIT (1975/76) kannte, einen wohl vierzigjährigen Architekten, der sich in eine zwanzigjährigen Studentin (Sabine Bach) aus der Besetzerszene verliebt und der Bürgerinitiative deshalb mit ein paar Informationen aushilft. Doch Anna, so heißt die Studentin, hat auch noch einen gleichaltrigen Freund in der Bürgerinitiative, der ist eifersüchtig auf den Architekten

\*\*\*

Es gibt Filme, in denen spielen Stars. Es gibt Filme, da teilt man sich die Handlung mit. Unbeteiligt. Es gibt Filme, da erzählt man sich einzelne Szenen, schmunzelt oder staunt über Regieeinfälle oder das Spiel der Schauspieler. Und es gibt Filme, großes Kino, da erinnert man sich schwärmerisch an einzelne Sätze, die die Figuren sagen oder an bestimmte Gesten. Oder an Marquard Bohm in *ROTE SONNE*, der auf die Frage, was sein Hotelzimmer kostet, mit unnachahmlicher Coolness antwortet: «Du, viel Geld!»

\*\*\*

Thomas ist nach München getrampt, um Peggy zu fragen, ob sie mit ihm leben möchte. Doch Peggy lebt mittlerweile in einer Frauen-WG, die zwar Kontakte zu Männern pflegt, diese aber nach fünf Tagen umbringt, um keinen Platz für Komplikationen, Gefühle aufkommen zu lassen. Schließlich haben die Männer »es« verdient. Thomas darf bei den Frauen einziehen, aber damit sind seine Tage gezählt. Die Frauen töten die Männer, basteln Bomben, deren Zutaten sie in der Apotheke gekauft haben. Beim Hantieren mit den Waffen, wenn die gebastelte Bombe tatsächlich explodiert, verhalten sie sich wie Kinder, die ein neues Spiel spielen. Sieht man *ROTE SONNE* heute – nach den zahllosen »RAF-Filmen«, nach Christopher Roths famosem *BAADER* (2002), nach dem trostlos-dilettantischen *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (2008) von Uli Edel und Bernd Eichinger –, stellt sich bei diesen Bildern eine Beklommenheit, aber auch ein erfrischendes Staunen ein.

Thomas ist die Art von Typ, der als Tramper bei einer Fahrt von Hamburg nach München durchschläft. Dem es aber trotzdem gelingt, den verärgerten Fahrer danach noch zu einem Umweg direkt zur angesagten Szene-Diskotheke zu überreden. Anschließend versucht er seinen genervten Fahrer auch noch anzupumpen. Ohne Erfolg! Wie er selbst sagt, ist er «für die Wildnis geschaffen». In der Zivilisation sei er «aufgeschmissen». Seine Antwort auf die berechtigte Frage, warum er denn nicht in der Wildnis lebe, ist bezeichnend: «Ich kann nicht allein sein». Arbeiten kann er übrigens auch nicht, weil sich dies meistens nicht mit seinem Biorhythmus verträgt. So liegt oder steht er herum und beansprucht die Aufmerksamkeit der Umwelt, obwohl sie ihn meist langweilt. Mit seinen knappen Statements mogelt sich Marquard Bohm durch den Film: immer trägt er den gleichen Anzug, der langsam am Körper zerfällt. Wenn er tanzt, dann mit sparsamsten Körpereinsatz. Bohms Rollenverständnis in *ROTE SONNE* ist absolut einzigartig: Understatement ist ein viel zu großer Begriff dafür; er selbst sagt sich «so einen gewissen, kaputten Charme, dem keiner widerstehen kann» nach. Man hat hierfür mal das Wort «Nonchalance» erfunden. Thomas nennt Peggy seine Vorstellung(en) vom Glück: «Lass uns nach Marokko reisen! Dort scheint die Sonne. Sie macht uns schön und glücklich und zu besseren Menschen». Auf Marokko und die Sonne wird Johanna Perl (Hannelore Elsner) einige Jahrzehnte später in *DU HAST GESAGT, DASS DU MICH LIEBST* (2005) zurück kommen.

Die Miniröcke sind wirklich mini; in den Wohnungen dominiert eine ausgebleichene Buntheit. Neben dem «Adagio» von Tomaso Albinoni stammt die Musik in *ROTE SONNE* von The Nice und den Small Faces. Das ist nicht gerade die Musik, die man in einem «hippen» Film von 1969 vermuten würde, aber ist sehr wahrscheinlich die Musik, die damals wirklich gehört wurde – in Deutschland. So bringt es Steve Marriott auf den Punkt, wenn er «Love is all around me» singt, während die Frauen schon einen Schritt weiter sind. Thome hat erzählt, dass *ROTE SONNE* von Godard, vom «Schwanz ab»-Manifest der SDS-Frauen und von Valerie Solanas' «Society for Cutting Up Men» beeinflusst worden sei.

Es ist eine vertraute und zugleich fremde Welt, die *ROTE SONNE* zeigt. Die Morde sind genauso spektakulär wie der Lebensstil dieser WG, in der jede/r «mal hier, mal dort» schläft. Die Pistolen haben Schalldämpfer; es fließt kein Blut. Dadurch bekommt die leicht frivole Handlung etwas Spielerisches, was noch dadurch verstärkt wird, dass die Morde zwar in aller Öffentlichkeit geschehen, die Passanten aber reagieren, als sei dies die selbstverständlichste Sache der Welt. Vielleicht leben die Frauen ja tatsächlich in einer anderen, parallelen Welt? Die Begegnungen mit der Normalität sind schmerzhaft. Als der eitle Nachwuchsdichter sein letztes «Plop!» hört, fällt er getroffen um, fragt aber noch: «Was soll der Unsinn?»

In *ROTE SONNE* ist alles Understatement, lässig und ruhig wird die erstaunliche Handlung ausgebreitet; die ausgestellte Künstlichkeit wird durch die unübersehbare Nachsynchronisation noch verstärkt. In einer seiner schönsten Filmkritiken schrieb damals Wim Wenders: «In der Roten Sonne reden die Leute dauernd so, als ginge sie der Fortlauf des Films nichts an. Sie reden unverfroren in ihrer jeweiligen Situation. (...) Sie wissen noch nicht, wie es weitergeht». Am Schluss dann der blutige, aber irgendwie auch sehr entspannte Show-down der Liebenden am Starnberger See, illuminiert von der titelgebenden roten Sonne.

In den Kinos fiel *ROTE SONNE* seinerseits kaum auf, zumal die Verleihfirma gerade Pleite ging, als der Film gestartet wurde. Wenige dürften ihn damals gesehen haben.<sup>22</sup> In den folgenden Jahren kam der Film immer mal wieder in die Kinos und plötzlich, Mitte der 70er Jahre, hieß es, *ROTE SONNE* sei «einer der besten deutschen Film seit Beginn der Tonfilmzeit»!<sup>23</sup> Als Thome den Film 1994 mit neuen Kopien in die Kinos brachte, gab es dazu eine so umfangreiche wie aufregende Materialsammlung als Presseheft, in dem man verfolgen konnte, wie der Ruhm des Films von Jahr zu Jahr wuchs. Aber noch immer funktionierte dieser Thome-Klassiker zuverlässig als Lackmus-Test für Cinéphilie. Als *ROTE SONNE* 1995 in einem Kommunalen Kino in einem süddeutschen Städtchen lief, konnte man spüren, hören, erleben, dass viele Zuschauer ganz offensichtlich erhebliche Probleme gerade damit hatten, was Wenders noch als besondere Qualität des Films be-

22 Rudolf Thome: «Es war von vornherein alles dagegen. Es war, als würde der Film irgendwie stinken, als hätte er eine Krankheit. Fast niemand wollte was damit zu tun haben. Es war irgendwas Anrüchiges mit dem Film.» Zit. nach: Presseheft zur Wiederaufführung von *ROTE SONNE* (1994). Der Kritiker Friedrich Luft fragte 1971 in *Die Welt* noch erstaunt: «Was bezweckt diese filmische Nötigung?»

23 Eintrag «Rudolf Thome». In: *rororo Filmlexikon* Bd. 6, Reinbek 1978, 1405.



schrieben hatte. Den blutroten Sonnenuntergang am Starnberger See erlebte nicht mal ein Viertel derer, die zuvor Eintritt entrichtet hatten.

\*\*\*

Nach *FREMDE STADT*, nach dem Umzug nach Berlin, nach der Trennung von seinem Drehbuchautor Max Zihlmann gab es eine Zäsur in Thomes Œuvre: «Ich habe in den Filmen vorher versucht, die Leute zu unterhalten. Ich wollte eigentlich, dass sie Spaß haben, dass es ihnen gut geht, dass sie was kriegen für ihr Eintrittsgeld. [...] Aber dann war ich enttäuscht, [...] weil es nicht geklappt hat. [...] Und da habe ich dann gesagt, ich will ab jetzt radikalere Filme machen, persönlichere Filme. Nur das, was mich angeht, davon verstehe ich etwas.»<sup>24</sup> Was dabei herauskam: *MADE IN GERMANY UND USA* und *TAGEBUCH*, spröde, anstrengende, erschreckende, enervierende Beobachtungen von den Mühen des Alltags mit endlosen, fast immer ausweglosen Beziehungsgesprächen. Wenn man die Filme heute sieht, denkt man: so grausig, so hässlich, so desorientiert waren die siebziger Jahre. Siegfried Schober hat im *Spiegel* zu *TAGEBUCH* geschrieben: «Die totale spitzweghafte Reprivatisierung eines großen Teils der 30jährigen, die Thomes Film deprimierend wie kein anderer dokumentiert, ist offensichtlich das Ergebnis einer großen Ermüdung und Resignation, wo nur Kraft bleibt und Kraft geschöpft wird in Ehe- und Partnerquerelen.»<sup>25</sup> Einerseits. Andererseits beginnt *MADE IN GERMANY UND USA* denkbar radikal. Ein Mann spielt Flöte, während die Darsteller den Filmtitel und die Produktionsfirma auf eine Tafel schreiben. Später, in den USA, gibt es lange Fahrten, die an Filme von anderen Münchenern, von Matthias Weiss (*BLUE VELVET*; 1970), Wim Wenders oder Gerhard Theuring (*LEAVE ME ALONE. WHY DID YOU LEAVE AMERICA*; 1970) erinnern. *TAGEBUCH* ist – wie später noch einmal *TAROT* – eine Adaption von Goethes *Wahlverwandtschaften* und beginnt mit einem Schwenk über die Dächer von Berlin. Wer etwas erfahren will über die Veränderungen des Lebensstils, der Körperhaltungen, der Inneneinrichtungen, der Mode und der Sprechweisen in Deutschland, kann mit den beiden «improvisierten, dokumentarischen Spielfilmen» (Thome) beginnen und sich dann über *TAROT* bis hin zu den geselligen Ausflügen in die Uckermark oder die Mecklenburgische Seenplatte wie in *DAS*



MADE IN GERMANY UND USA

24 Friedrich Geyrhofer, Filmen in der Südsee. Zit. nach: *Kinemathek* #66. November 1983, 96

25 Zitiert nach Robert Fischer / Joe Hembus, *Der Neue deutsche Film 1960-1980*. München 1981

GEHEIMNIS oder VENUS TALKING (2000) vorarbeiten, wo Feste gefeiert und ausgiebig getanzt und getrunken wird. Mit FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT (2003) kehrte Rudolf Thome dann wieder ins Zentrum Berlins zurück, das längst nicht mehr Kreuzberg, aber auch nicht mehr Charlottenburg heißt.

\*\*\*

Noch mal zurück zu BERLIN CHAMISSOPLATZ! Im Presseheft zum Film erzählt Thome davon, wie sehr ihn beim Schreiben des Drehbuchs Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA (1953/54; LIEBE IST STÄRKER) inspiriert habe, eine Liebesgeschichte «in einer ganz präzisen Umgebung, in einer ganz präzisen Situation» zu erzählen. Letztlich sollte «jedoch nichts anderes wichtig (sein) als die Liebesgeschichte»<sup>26</sup>. Diese Haltung musste im soziologischen Klima der siebziger Jahre, in denen man im Kino etwas über Entfremdung, Emanzipation, Berufsverbote oder Terrorismus erfahren wollte, geradezu als Provokation erscheinen. Einige Jahre später, 1987, erhielt Thome die Gelegenheit, für die Blaue Reihe des Hanser Verlages die Filme Roberto Rossellinis zu kommentieren. Thome setzte sich direkt in Beziehung zu den Filmen, was, wie er noch heute sagt, den beiden Herausgebern der Reihe damals gar nicht gefiel. Bemerkenswert häufig, gerade im Vergleich zu den anderen Bänden der Reihe, taucht hier das Wort «Ich» im Text auf. Man kann durchaus sagen, dass Thome seine eigene Ästhetik entlang der Filme Rossellinis entwirft. Zu PAISA (1946) etwa schreibt er: «Rossellini filmt nicht Gedanken, sondern Menschen. Das macht seine Filme für Menschen, die mehr denken als sehen, so schwierig. Denn diese haben die Welt geordnet. Sie wissen, was richtig und falsch, gut und böse, faschistisch und demokratisch, rechts und links ist. Nur: die Wirklichkeit hält sich nicht an die Regeln des Denkens und die von ihnen erzeugte, künstliche, Ordnung. Da geht vieles wie Kraut und Rüben durcheinander.»<sup>27</sup> Diesen Gedanken wird – in Thomes Film FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT – der Philosophieprofessor Anton Bogenbauer in seiner Studie «Das Zeitproblem – Gestern, Heute, Morgen» aufgreifen. Da heißt es dann: «Wer nicht darauf vertraut, dass die Macht der Phänomene, selbst unermesslich, viel stärker ist als jene kümmerlichen Gebilde, die wir als unsere Begriffe mit uns herum tragen, der hat noch nicht angefangen zu denken. Also Wirkliches zu erfassen, wie es von sich aus ist!» Ganz selbstverständlich fallen solche Sätze in Thomes Filmen, wo es durchaus nicht ungewöhnlich ist, wenn jemand ein Philosoph ist, dessen erstes Buch, ein schmales Bändchen, den Titel «Die Liebe zur Weisheit. Eine Anleitung zum Denken» trägt (DER PHILOSOPH). Nach dem Kassenflop der meisterlichen Goethe-Adaption TAROT dreht Thome seine erste Trilogie «Formen der Liebe» (DAS MIKROSKOP, DER PHILOSOPH, 7 FRAUEN).

26 Rudolf Thome. In: Presseheft zu BERLIN CHAMISSOPLATZ (1980).

27 Rudolf Thome, *Roberto Rossellini*. Kommentierte Filmografie. a.a.O., 125.

Als sich Anfang 2009 einige der Autoren dieses Buches per Email über PINK austauschten, war es Michael Girke, der das essentielle Zentrum des Thomaseschen Œuvres in den Blick bekam, als er schrieb: «Allein ist ein unhaltbarer Zustand.» Thomas, der Tramper aus ROTE SONNE, hätte dem sicher zugestimmt. Dieser Satz ist zugleich Basis und Motor der Filme Thomes.<sup>28</sup> Auf keinen Fall möchte er sich dabei als «Botschafter» verstanden wissen, aber praktische Handreichungen zum «Überleben in den Niederlagen» gibt Thome augenzwinkernd doch, etwa die «gewichtigen» (Hanns Zischer in: PARADISO) Bücher des Philosophen Georg Picht, den schönen Jazz von Uli Beckerhoff (DAS GEHEIMNIS) oder Dollar Brand (SYSTEM OHNE SCHATTEN) und, natürlich, das Kino selbst. Schließlich geht es letztlich immer um das Geheimnis des Universums oder das Mysterium des Lebens. Alles fließt.

\*\*\*

Ins Kino. Immer wieder. «In dieser Zeit lernte ich Karin Brandner kennen. Sie bat mich, ihre Kalkulation für Uwe Brandners ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH zu überprüfen. Bei einer Privatvorführung von «Rote Sonne» hatte sie am Ende des Films Tränen in den Augen. Wir verliebten uns ineinander.»<sup>29</sup> Eine Geschichte, die aus einem Film von Thome stammen könnte. In ROTE SONNE schlägt Peggy dem gelangweilten Thomas vor, doch ins Kino zu gehen. Der will wissen, was gespielt wird. «Ist doch egal», antwortet Peggy. Hauptsache: Kino. Immer wieder gehen die Menschen bei Thome ins Kino, vor der Leinwand geschehen merkwürdige Dinge. In SYSTEM OHNE SCHATTEN erfährt Dominique Laffin, dass er ein Film, in dem sie mitgespielt hat, im Kino läuft. Gemeinsam mit Bruno Ganz guckt sie Jacques Doillons LA FEMME QUI PLEURE (1978; DIE FRAU, DIE WEINT); ihr scheint es fast unangenehm, er aber blickt sie staunend und bewundernd an. Doillon, Jacques Rivettes CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1973/74; CELINE UND JULIE FAHREN BOOT) oder Eric Rohmers LES NUITS DE LA PLEINE LUNE (1984; VOLLMONDNÄCHTE) oder CONTE D'AUTOMNE (1998; HERBSTGESCHICHTE), das sind die Filme, in die die Menschen bei Thome gehen. Der hat einmal über seinen Stil gesagt, seine Filme seien nicht perfekt: «(S)ie sind voller Makel und Einschüsse, voller Fremdkörper, um die der Film herumgegangen ist und die jetzt zu ihm gehören.»<sup>30</sup> So erleben wir in System ohne Schatten einen langen Auftritt von Laurie Anderson, in

28 Michael Girkes Formulierung ist vielleicht nur die ins Positive gekehrte Variante folgender Beobachtung, die Ulrich Kurowski bereits 1974 machte: «Angst heißt der geheime Fond der Thomaseschen Filme, Angst vor Verlust des Selbstgefühls, Angst vor Liebesentzug, und (...) Angst vor dem Alter und dem Altern. (...) Mit der Angst kommt anderes. Die Ahnung von der leeren Existenz, vom Flüchtigen des bisherigen Lebens, vom Spaß, der kein Spaß war, sondern bitter schmeckte.» Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), 27.

29 Rudolf Thome, Überleben in den Niederlagen. In: *Filme* 1/1980. Zit. nach: *Kinemathek* #66 (November 1983), 23.

30 Rudolf Thome. In: *Presseheft zu SYSTEM OHNE SCHATTEN* (1983).

den sommerlichen Reigen von PARADISO mischen sich Fernsehbilder vom Jugoslawienkrieg, in RAUCHZEICHEN hält der Terrorismus Einzug ins Thome Universum, wobei das schon fast zu spektakulär, zu forciert daherkommt. Eher erzählen Thomes Bilder von Straßen und Plätzen in München und Berlin, von Landschaften wie dem Starnberger See oder denjenigen Mecklenburg-Vorpommerns und Brandenburgs, vom Alltag, von Kleidung, Inneneinrichtungen oder Autos. Man vergleiche nur den Umgang mit Computern und Telefonen in SYSTEM OHNE SCHATTEN, PARADISO, VENUS TALKING und FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT. Thomes Filme bieten reichlich Material zur Entwicklung von Habitus im Bourdieuschen Sinne zwischen 1964 und heute. Gerade, weil Thome dazu neigt, seine Themen leicht variiert erneut aufzugreifen wie einen Versuchsaufbau – DER PHILOSOPH ist in mancherlei Hinsicht ein Remake von ROTE SONNE unter den Bedingungen von 1988, während PINK die Dreierkonstellation von DER PHILOSOPH variiert –, weil er immer wieder auf seine Stock Company von Darstellern wie Hanns Zischler, Adriana Altaras, Marquard Bohm, Johannes Herrschmann, Hannelore Elsner, seine beiden Kinder Joya und Nicolai Thome, Guntram Brattia zurückgreift, kann man im Kino erfahren, wie die Zeit, das Leben vergeht. In Thome-Filmen bewegt man sich auf vertrautem Terrain und wird doch immer wieder überrascht. 1977, in der «Filmkritik», schrieb Thome über sein Projekt eines ethnografischen Spielfilms»: «Der Filmemacher [...] arbeitet nicht nach einem fertigen, in sich abgeschlossenen Modell (wie es ein Drehbuch darstellt), sondern setzt einen Prozess in Gang, dessen Wesen es ist, das, was gemacht werden soll, zu *suchen*, in dem Modell und Gestalt zusammenfallen, in dem [...] Inhalt und Form eins werden. [...] Diese Art des Filmemachens verfährt analog zur Wissenschaft. Wie jene will der Filmemacher etwas herausfinden, was er vorher nicht wusste. Diese Art des Filmens ist ein Abenteuer, eine Forschungsreise ins Unbekannte (es spielt dabei natürlich keine Rolle, wo der Film gedreht wird).»<sup>31</sup>

Wenige Jahre später, 1980, verfasst Michael Rutschky einen langen Essay über die siebziger Jahre mit dem Titel *Erfahrungshunger*. Darin findet sich auch ein Kapitel über das Kino und das, was manche in den siebziger Jahren «im Kino suchten». <sup>32</sup> Im Rekurs auf die *Theorie des Films* von Siegfried Kracauer schreibt Rutschky dazu weiter: «Wahrnehmung, Erfahrung, Anschauung – nicht Interpretation.» Und führt dann aus:

«Die Kamera, meinte Kracauer, dokumentiert und enthüllt die sichtbare, die Welt in ihrer sichtbaren Körperlichkeit und macht sie einem Bewusstsein, dass sie weniger auf den Begriff bringen, sondern sie anschauen will, zugänglich. Die Kamera, schon die

31 Thome, Beschreibung einer Insel. In: *Filmkritik* 5 (Mai)/1977, 229

32 Michael Rutschky: Allegorese des Kinos. In: Ders.: *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*. Frankfurt/Main 1982 (Köln 1980), 187.

des Fotografen, verkörpert einen Leser, einen Forscher, der sich in ein unerschöpfbares Feld hineinbegibt. Die Kamera erfindet nichts, ist nicht schöpferisch im traditionellen Sinn (...) Sie gestalten nicht ein Material zu einem Kosmos, der eigenen Prinzipien folgt, eher zeigen sie die Welt als Material – dabei eigentümlich indifferent, ob es um Menschen, Gegenstände oder Landschaften geht –, in dem man Prinzipien und Schemata folgen mag, ohne die sichtbare Welt restlos auszudeuten. (...) Die Kamera (...) konstituiert die Welt nicht als sprachlichen Sinnzusammenhang. Je mehr Bedeutung die Geschichten, welche das Kino vorführt, mitteilen sollen, um so weniger überzeugt es. Wenn es trotz solcher Geschichten überzeugt, dann nur wegen der Bilder, welche die Geschichten transzendieren, nicht in eine höhere Bedeutung, sondern in die Indifferenz des Sichtbaren, das unseren Blick absorbiert.»<sup>33</sup>

Und wenn Rutschky dann schließlich die Utopie benennt, «der wir im Kino nachhängen», dann, so scheint es mir zumindest, sind wir schon sehr nah bei dem, wovon die Faszination der Filme Thomes zeugt: «Alles sehen zu können, ohne zum Deuten, zum Urteilen oder zum Handeln aufgefordert zu sein.»<sup>34</sup>

\*\*\*

Der Reichtum der minimalen Variation: Bestimmte Szenen, bestimmte Konstellationen, bestimmte Darsteller sind aus früheren Filmen Thomes bereits bekannt, wenn Thome seine Erzählmaschine anwirft. Man weiß um die zupackend-energische Art von Adriana Altaras, kennt die ungelenke Körperlichkeit von Johannes Herrschmann bereits aus der Trilogie «Formen der Liebe». Marquard Bohm war der passive Dandy aus Thomes Anfängen, spielte Hauptrollen in *DETEKTIVE* (1968) und *ROTE SONNE* und bringt in seiner Rolle als »Jesus Christus« in *DAS GEHEIMNIS* viel von seiner alten Coolness mit, obwohl der neue Film doch einen ganz anderen Tonfall wagt. So wie der »Mann mit dem Kreuz« als reines Zeichen eingesetzt wird, so fungierte Johannes Herrschmann in *DER PHILOSOPH* als Philosoph Georg Hermes. Der widmet sich in spröder Askese seiner Liebe zur Weisheit, lebt in einer Höhle, um über zwei Worte Heraklits nachzudenken, publiziert wenige Seiten umfassende Schriften – und muss von drei Liebesgöttinnen erst einmal ins Leben geführt werden, bevor der Film mit einem ekstatischen Tanz am abendlichen See enden kann. Vergleichbar dem Philosophen Hermes sind der Kinobesitzer Friedrich Bär in *JUST MARRIED* (1997), der Philosophieprofessor Anton Bogenbauer in *FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT*, der zunächst erfolglose Schriftsteller Johannes Kreuzberger in *DU HAST GESAGT, DASS DU MICH LIEBST*, der ausgebrannte, epigonale Maler Marquard von Polheim in *DAS SICHTBARE UND DAS*

33 Ebd., 189.

34 Ebd., 190.

UNSIHTBARE (2006) oder die talentlose, aber allseits gefeierte «Punk-Dichterin» Susi Bauer in PINK (2008), vielleicht aber auch schon der über enorme Freizeit verfügende Architekt Martin Berger in BERLIN CHAMISSOPLATZ. Das Tätigkeitsfeld wird gesetzt, aber die Tätigkeit selbst spielt keine Rolle und wird auch nur sehr kurz und letztlich desinteressiert angespielt; vielleicht geht es wirklich nur darum, dass die Figuren von allen ökonomischen Zwängen befreit ihrer »education sentimentale« folgen können wie Bert Rebhandl ausgeführt hat. In DAS GEHEIMNIS schlägt Sarah am Rande eines Spaziergangs Lydia ganz nebenher vor, doch mal eben in der Redaktion anzurufen. Es bleibt der einzige Hinweis auf eine Berufstätigkeit der beiden Frauen; wovon dagegen Vogelweide seine Existenz fristet, bleibt komplett im Dunkeln.

\*\*\*

Thomas Elsaesser hat auf die Bedeutung des Schauspielers als *Intertext* zwischen unterschiedlichen Filmen eines Regisseurs oder unterschiedlicher Regisseure aufmerksam gemacht, was dazu dienen könne, Geschichten zu erweitern, zu variieren oder kontrastieren: «Einer der Gründe, warum der Regisseur Rudolf Thome als Autor eine Schattenexistenz geführt hat, liegt wohl darin, dass er das, was an erzählerischen Möglichkeiten in seinen Hauptdarstellern lag, vor allem in den 70er Jahren, nicht voll ausgenutzt hat. In den späten 60er Jahren hatte er es dagegen mit amerikanischen Genrefilmen und in den 80er Jahren mit Wenders-Schauspielern versucht – BERLIN CHAMISSOPLATZ mit Hanns Zischler, SYSTEM OHNE SCHATTEN mit Bruno Ganz und Hanns Zischler, TAROT mit Rüdiger Vogler und Hanns Zischler.»<sup>35</sup> Da sich der produktive Thome-Kosmos erst nach TAROT organisch ausbildete, wird er bei Elsaesser noch nicht erfasst. Aber neben den Bezügen zu Fassbinder (Ulli Lommel, Marquard Bohm) und Wenders (Hanns Zischler, Rüdiger Vogler, Bruno Ganz), baut Thome eher auf eine eigene Darsteller-Familie, in der immer wieder dieselben Schauspieler in leicht variierenden Rollen auftauchen oder auch einmal für ein paar Jahre verschwinden: Marquard Bohm spielt nach DAS GEHEIMNIS auch noch weitere kleinere Rollen in JUST MARRIED und PARADISO, SIEBEN TAGE MIT 7 FRAUEN, Adriana Altaras ist nach DAS MIKROSKOP, DER PHILOSOPH, 7 FRAUEN, PARADISO und ROT UND BLAU auch in RAUCHZEICHEN wieder dabei, Radhe Schiff, die Hauptdarstellerin in DIE SONNENGÖTTIN (1999), spielt in PINK wieder mit, Karl Kranzkowski übernahm Hauptrollen in ROT UND BLAU, FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT und RAUCHZEICHEN, Serpil Turhan spielte Rollen in der «Zeitreisen»-Trilogie und arbeitete an DAS SICHTBARE UND DAS UNSICHTBARE als Regieassistentin mit, Rüdiger Vogler ist in TIGERSTREIFENBABY WARTET AUF TARZAN wieder mit von der Partie. Und mit der intensiven Zusammenarbeit mit Hannelore Elsner schloss sich

35 Vgl. Thomas Elsaesser: *Der Neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München 1994, 380ff.

Thome noch einmal eine ganz andere Welt des deutschen Films auf. Das alles hat natürlich auch ökonomische Gründe, doch nimmt man zu dieser überschaubaren Darsteller-Familie all die Szenen hinzu, in denen im Bett gefrühstückt (DER PHILOSOPH), am Wasser getanzt, in den Süden gereist (FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT, BERLIN CHAMISSOPLATZ, JUST MARRIED, DIE SONNENGÖTTIN), Spaghetti gekocht und gegessen, lange Spaziergänge unternommen werden, dann erhält man einen Eindruck davon, wie flexibel, aber auch überschaubar der Thome-Kosmos ist. Auch weil der Filmemacher sich nicht zu schade ist, bestimmte sehr gelungene Szenen wie die legendäre Klavierszene mit Sabine Bach und Hanns Zischler in BERLIN CHAMISSOPLATZ 15 Jahre später in DAS GEHEIMNIS einfach noch einmal zu drehen, diesmal mit Wolfgang Böhmer an der Gitarre und Idil Üner als verliebter ZuhörerIn. In PINK schließlich werden die Dichterin Pink und ihr Mann Balthasar an der Gitarre sogar gemeinsam musizieren. Frau singt, Mann begleitet.

\*\*\*

Ein Band zu Rudolf Thome und seinen Filmen war längst überfällig. Schließlich datiert der instruktive Band #66 der Berliner Kinemathek-Reihe bereits vom November 1983. Kurz zuvor war SYSTEM OHNE SCHATTEN in den Kinos gelaufen. Sieht man von vereinzelten Erfolgen wie beispielsweise BERLIN CHAMISSOPLATZ, DER PHILOSOPH oder PARADISO einmal ab, dann hat Blumenbergs bereits angeführtes Diktum, dass das Publikum sich von den zuverlässig erscheinenden Elogen der Kritiker auf Thomes Kunst nicht nachhaltig zu einem Kinobesuch motivieren lässt, über die Jahrzehnte nichts von seiner Gültigkeit verloren. Als der mit großen Erwartungen gestartete PINK im Sommer 2009 trotz großflächiger Unterstützung seitens der Filmkritik «katastrophale Zuschauerzahlen» (Thome) hatte, war das für den enttäuschten Filmemacher ein deutliches Indiz dafür, dass «die Filmkritik ihre Macht verloren» hat. Marketing sei an die Stelle des kritischen Diskurses getreten, aber in dieser Beziehung stoße das Produktionsmodell »Thome« an seine ökonomischen Grenzen. Dass Thome sich auf ein eingeschworenes Team von ihm mehr als nur gewogenen Kritikern verlassen kann, hilft seinen Filmen vielleicht nicht mehr zu größerer Popularität, erleichterte aber andererseits die Arbeit am vorliegenden Buch, dessen erste Impulse in die 1990er-Jahre zurück reichen, als in *filmwärts* regelmäßig Artikel zur »Neuen Münchener Gruppe«, zu Thome, Lemke, Bohm & Co. zu lesen waren. Hier liegt sicherlich ein früherer Nukleus von *Formen der Liebe*, denn die Texte von Olaf Möller, Rolf Aurich oder Theo Matthies stellten seinerzeit unmissverständlich klar, dass Thomes Filme im Auge behalten werden mussten. Insofern bereitete es auch keine Schwierigkeiten, die Edition Filmdienst und den Schüren Verlag vom Projekt eines Thomes-Buches zu überzeugen und geeignete Beiträge zu finden. Von vornherein stand fest, dass zu einer Reihe von Originalbeiträgen auch ältere Schlüsseltexte zur Thome-Rezeption seit den sechzi-

ger Jahren abgedruckt werden sollten. Dank an Enno Patalas, Hans-Christoph Blumenberg, Rainer Herrn und den Verlag Brinkmann & Bose für die Erlaubnis, Texte von sich selbst beziehungsweise von Karsten Witte und Frieda Grafe abzudrucken. Herzlicher Dank auch an Lars Henrik Gass (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen) für die Abdruckerlaubnis der Gespräche von Olaf Möller mit Klaus Lemke und Max Zihlmann. Kaum einer der Thome-Fans unter den Filmkritikern, der daraufhin angesprochen, nicht die Zeit gefunden hätte, etwas zu diesem Buch beizutragen. Allen sei hierfür ausdrücklich gedankt. Besonderer Dank aber gilt Rudolf Thome selbst, der das Projekt über den langen Zeitraum des Entstehens mit Nachdruck unterstützt hat, Filme, Fotos und seine Datenbank zugänglich machte, Kontakte herstellte und sich Zeit für ein langes Werkstattgespräch nahm. Besonderen Dank schulde ich Michael Girke, der am Werkstattgespräch in Niendorf teilnahm, Livia Theuer, die einige Lücken des Buches konzeptionell und organisatorisch schloss, Josef Lederle, der stets ein inspirierender Gesprächspartner ist und Markus von Schwerin, der die Entstehung des Buches als neugierig gewordener Kinogänger begleitet hat. Dank nicht zuletzt an Anja und Rasmus, die die Faszination, die von Thomes Filmen ausgeht, zwar nur bedingt teilen, aber trotzdem tolerierten, wenn neben der normalen Arbeit an vielen Wochenenden und Abenden immer noch »das Thome-Buch« seine Zeit forderte.

\*\*\*

«Wenn ich mal keinen Film mehr machen kann, dann übersetze ich Salinger noch mal ins Deutsche.»<sup>36</sup> Am 14. November 2009 feierte Rudolf Thome seinen 70. Geburtstag. Derzeit bereitet er seinen neuen Film *DAS ROTE ZIMMER* vor, im Frühsommer 2010 beginnen die Dreharbeiten.