

# 18. internationales forum des jungen films berlin 1988

2

38. internationale  
filmfestspiele berlin

## DAS MIKROSKOP

Land	Bundesrepublik Deutschland, 1987/88
Produktion	Moana-Film GmbH
<hr/>	
Regie und Buch	Rudolf Thome
<hr/>	
Kamera	Martin Schäfer
Kameraassistentz	Reinhold Vorschneider
Ton	Hermann Ebling
Tonassistentz	Werner Klimm
Schnitt	Dörte Völz-Mamarella
Schnittassistentz	Susanne Peuscher
Regieassistentz	Gottfried Weinmann
Mischung	Hans-Dieter Schwarz
Kostüme	Anina Diener
Musik	Hanno Rinné, Gabriela Di Rosa
Produktionsleitung	Jochen Brunow
Produktionsassistentz	Iwona Wroblewska, Christoph Klünker
Filmbuchhaltung	Annegret Steen-Schulz
<hr/>	
Darsteller	
Franz	Vladimir Weigl
Maria	Adriana Altaras
Tina	Malgoscha Gebel
Klaus	Alexander Malkowsky
Johanna	Barbara, Beutler
Die Kinder	Ganeschi Becks, Max Below
Buchhändlerin	Antje Goldau
Blumenhändlerin und Trauzeugin	Beate Stope
Arbeitskollege und Trauzeuge	Alf Bold
Standesbeamter	Thomas Kempas
Nachbarin Maria	Brigitte Kolb
Verkäufer des Mikroskops	Martin Häupl
Oberpfleger (Gips)	Oberpfleger Barth
Aquarienverkäufer	Johannes Herschmann
Arbeitskollege, Eröffnung Blumenladen	Bernhard Schütz
<hr/>	
Uraufführung	17. Februar 1988, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
<hr/>	
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge	97 Minuten

## Inhalt

Im Urlaub hat sich Franz mit seiner Freundin Maria heillos zerstritten. Die beiden glauben, endgültig herausgefunden zu haben, daß sie zu verschieden sind, um zusammenzuleben. Maria will heiraten und Kinder bekommen. Franz dagegen fürchtet sich vor einer Bindung. In einer Mischung aus rationalen Vorbehalten und Angst sperrt er sich gegen Marias Wunsch nach einem Kind. Er zieht sich mehr und mehr in eine obsessive Beschäftigung mit Aquarien zurück und schon bald stehen etwa zehn große Wasserbecken in seiner Kreuzberger Wohnung.

Auf der Straße lernt Franz Tina kennen. Bevor aus dem flüchtigen Verhältnis mehr entstehen kann, treffen sich auch Tina und Maria. Die beiden Frauen verstehen sich auf Anhieb so gut, daß sie das Blumengeschäft von Maria gemeinsam in einen Bonsai-Laden verwandeln wollen. Bei der Renovierung der Geschäftsräume fällt Franz beim Anschließen einer Deckenlampe von der Leiter und bricht sich den rechten Arm. Er ist damit für die nächsten Wochen auf die Hilfe der Frauen angewiesen und über diese Lage gar nicht einmal besonders unglücklich.

Franz stürzt sich nun in ein weiteres Hobby. Mit Hilfe eines neu erworbenen Mikroskops flüchtet er in die Welt der Mikrostrukturen. In der auf den ersten Blick so unscheinbaren Welt der kleinen Dinge erfährt er etwas vom Geheimnis und dem Ursprung des Lebens. Auf diesem Umweg, einer Rückkehr zu den Anfängen, gewinnt Franz eine neue Sicht auf das Kinderkriegen und seine Liebe zu Maria. Der Tod eines befreundeten Ehepaares, das während einer Australienreise seine beiden Kinder bei Franz und Maria in Obhut gegeben hat, beschert ihnen unmittelbar nach der Hochzeit zwei Kinder. Ein bald nachfolgendes eigenes Kind macht die neue Familie bereits recht umfangreich.

DAS MIKROSKOP ist der erste Teil einer geplanten Trilogie. Thome will in diesem Zyklus moderner Liebesgeschichten eine Zustandsbeschreibung der aktuellen Formen der Geschlechterbeziehungen erstellen. (Produktionsmitteilung)

## Interview mit Rudolf Thome

*Frage:* Dein neuer Film ist der erste Teil einer geplanten Trilogie mit dem Titel: 'Formen der Liebe'. DAS MIKROSKOP könnte man also bezeichnen als einen Liebesfilm. Was hat ein technisches Instrument wie ein Mikroskop mit der Liebe zu tun? Liegt in diesem Titel auch ein Schlüssel für die Perspektive, die Sichtweise des Film?

*R. Thome:* Ein Mikroskop ist ein wissenschaftliches Instrument, genauer: ein Instrument der Naturwissenschaften. Naturwissenschaftler haben dieses Gerät, dieses Werkzeug, erfunden, um Dinge sehen zu können, die man anders, mit bloßem Auge, nicht sehen kann. Es geht um die Überschreitung einer Grenze, es geht darum, den Bereich des Sichtbaren zu erweitern. Und genau darum geht es auch beim Filmmachen. Die Kamera und das Mikroskop sind identisch. Sie haben die gleiche Wirkung. Nur Filme, in denen Grenzen überschritten werden, Filme, die versuchen, das Nicht-Sichtbare zu zeigen, sind wirklich aufregend. Im Augenblick kann ich, als Zuschauer, das nur von den Filmen eines lebenden Regisseurs sagen, und das ist Rohmer. Seine Filme, seit *La femme d'aviateur* begeistern mich, reißen mich aus dem Kinossessel. In manchen seiner Filme könnte ich stundenlang sitzen bleiben. Französische Kritiker haben meine Filme mit seinen

vergleichen. Ich kann darüber nichts sagen. Aber warum sollte es keine Ähnlichkeit zwischen seinen und meinen Filmen geben, da ich seine Filme so sehr mag! Irgendwann im letzten Jahr kam mir die Idee, ich könnte auch einmal, wie Rohmer, mit einer Serie von Filmen beginnen. Nur auf diese Weise entstehen Dinge. Ich habe mich einmal festgelegt, habe gesagt, ich mache eine Trilogie, und jetzt mache ich weiter. Am Anfang war es mehr oder weniger ein Spiel, jetzt ist es Ernst, und jetzt bin ich auch gezwungen, darüber nachzudenken. Das Buch des zweiten Teils der Trilogie ist gerade fertig geworden und heißt 'Der Philosoph'.

Die Frage war, was hat ein technisches Instrument mit der Liebe zu tun? Sehr viel, wie jeder in meinem Film sehen kann. Mensch und Technik müssen nicht unbedingt Gegensätze sein. Ein Mikroskop ist in vielerlei Hinsicht ein erotisches Instrument. Ich will nur einen Aspekt der Gemeinsamkeiten erwähnen. Mit dem Mikroskop sehen wir das Unsichtbare, die kleinsten Bauteile der Natur. In der Liebe sehen, erkennen wir das Unsichtbare in dem geliebten Menschen, seine Seele.

*Frage:* Es geht in der Geschichte des Films um die Haltung der Figuren zur Ehe und zum Kinderkrieg. Du hast vor kurzem zum dritten Mal geheiratet. Bis zu welchem Grad ist der Ausgangspunkt des Films autobiographisch?

*R. Thome:* Jeder persönliche Film d.h. jeder Film, der von einem Menschen und nicht von einer Institution gemacht wird, ist autobiographisch. Das heißt jedoch nicht, daß das, was in diesem erzählt wird, und das, was in meinem Leben geschehen ist, identisch ist. Es gibt da einige Parallelen, aber durch das Ernstnehmen der Realität der Schauspieler, die diese von mir geschriebenen Szenen spielen, entsteht etwas Neues, etwas Drittes, etwas, das mit meiner Biographie nichts mehr zu tun hat. Das Biographische kann nur ein Ausgangspunkt sein. Es ist beim Machen des Films nicht mehr wichtig. Hier in diesem Film waren es vor allem produktionstechnische Überlegungen, die mich dazu gebracht haben, zum Beispiel in meiner Wohnung zu drehen. Weil es eben einfacher und billiger war.

*Frage:* Aber warum hast Du Dir als Thema nicht nur für diesen Film, sondern für die ganze Trilogie die Liebe ausgesucht?

*R. Thome:* Alles was ich dazu sagen könnte, würde dumm klingen. Ich meine, die Liebe ist das Aufregendste auf der Welt. Man glaubt zu wissen, was das ist: die Liebe, aber man weiß es auch wieder nicht. Im Grunde mache ich die Filme, um rauszubekommen, was die Liebe ist. Ein Film ist für mich ein Entwurf von dem, was ich weiß, eine Bestandsaufnahme, und dann überprüft man, ob es stimmt, ob es tragfähig ist.

*Frage:* Der reine Ablauf der Geschichte ist ja sehr rührselig, beinahe kitschig. Durch genaue Beobachtung, durch das Ernstnehmen der kleinsten Details wird diese Oberfläche brüchig, wird sie ironisiert. In diesem Sinne könnte man den Film als Komödie bezeichnen. Hast Du den Film als Komödie geplant und würdest Du dieser Klassifizierung zustimmen?

*R. Thome:* Ich habe DAS MIKROSKOP so geschrieben, daß es eine Komödie werden kann, aber ich habe das nicht ausdrücklich in das Buch hingeschrieben, weil ich nicht sicher war, ob es gelingen würde. Eine Komödie zu machen, ist schließlich das schwierigste überhaupt. Beim Drehen habe ich das fast ganz außer Acht gelassen; beim Schneiden des Films dachte ich wieder mehr daran, daß der Film komisch werden könnte. Die Entscheidung darüber aber treffen die Zuschauer, die den Film sehen. Sie lachen oder lachen nicht.

Die Komik, die mich interessiert, kommt aus einer inneren Haltung gegenüber den Personen und dem, was sie tun und was ihnen passiert, also letzten Endes aus einer Haltung zum Leben. Aus einer gewissen Distanz ist alles, was Menschen tun, komisch. Diese Distanz, diese Gelassenheit, ist mir wichtig. Aus ihr heraus entsteht eine liebevolle Komik, die sich nicht über die Menschen, die sie zeigt, lustig macht. Es ist genau diese Erzählhaltung, diese Mischung aus Distanz und Liebe, die ich in den letzten Filmen Rohmers bewundere und von der ich hoffe, daß ich sie auch erreichen kann.

*Frage:* DAS MIKROSKOP ist ein kleiner Film. Dieses 'klein' bezieht sich nicht auf das kreative Potential des Films, sondern seine finanzielle Ausstattung. Nach zwei Filmen mit einem Bud-

get von weit über einer Million hattest Du für dieses Projekt nur 400.000 DM zur Verfügung, wobei 120.000 durch Gagenrückstellungen aufgebracht wurden. Dafür war der Film aber schneller und spontaner zu realisieren. Inwieweit ist DAS MIKROSKOP für Dich auch eine Reaktion auf die Schwerfälligkeit der Fördergremien und des Fernsehapparates?

*R. Thome:* Ich habe bei meinen ersten beiden Filmen, bei *Detective* und *Rote Sonne* einen Monat gebraucht, um sie zu finanzieren, denn es waren noch richtige Produzenten, die das Geld dafür aus ihrer eigenen Brieftasche gezogen haben. Die Filmförderung hat dafür gesorgt, daß diese Produzenten verschwunden sind. Denn warum soll ein reicher Mann sein eigenes Geld für so ein riskantes Unternehmen wie es die Herstellung von Filmen immer schon war, nehmen, wenn es dafür öffentliche Mittel gibt.

Wenn ein Projekt wirklich gut ist, dann findet ein Regisseur dafür schließlich auch öffentliche Mittel, sollte man meinen. Und in einer gewissen Weise ist das ja auch so. Nur hat das deutsche Filmförderungssystem den Fernsehanstalten eine solche Macht gegeben, daß es ohne die Beteiligung des Fernsehens fast unmöglich geworden ist, einen Film zu produzieren. Nur wer eine Fernsehanstalt als Koproduzent hat, kann Filme machen. Das hängt mit den vom Filmförderungsgesetz verlangten 'Eigenmitteln' und mit der Anrechnung eines Teils der Fernsehbeiträge auf diese Eigenmittel zusammen. Heute sind die einzelnen Redakteure in den Fernsehanstalten die wahren Produzenten, ohne daß dies nach außen hin sichtbar wird. In meinem Fall hat das Fernsehen seit *Tarot* vier Projekte, vier Drehbücher, abgelehnt. Wenn ich weiter meinen Beruf ausüben will, mußte ich mir etwas neues einfallen lassen. Und dazu kommt, die Finanzierung von *Tarot* hat drei Jahre gedauert. So lange wollte ich nicht warten. Also habe ich einen 'Low-Budget-Film' gemacht, wo das Geld nur von einer Förderungsinstitution gekommen ist. Das Risiko, daß die Herstellungskosten überschritten werden, ist dabei sehr groß. Aber man muß, wie Dominique Laffin in *System ohne Schatten* sagt, etwas riskieren, um zu gewinnen. Und je mehr Geld man für einen Film hat, desto geringer wird auch der Mut, dabei ein Risiko einzugehen. Dafür sorgen dann schon die Leute, die das Geld geben. Ich hätte, denke ich, nicht den Mut gehabt, DAS MIKROSKOP mit einer oder zwei Millionen zu drehen. Die Freiheiten, die ein kleines Budget gibt, macht alle Beschränkungen, die man sich auferlegen muß, wieder wett. Deshalb will ich versuchen, so weiterzuarbeiten.

*Frage:* Dein letzter Film *Tarot* hat ausgezeichnete bis sogar überschwellige Kritiken bekommen, konnte sich aber beim Publikum jedoch nicht recht durchsetzen. Liegen einige der Wurzeln des Projektes DAS MIKROSKOP nicht auch in den Erfahrungen mit *Tarot*?

*R. Thome:* Für mich ist es noch immer ein Idealziel, daß ein Film zumindest seine Herstellungskosten wieder einspielt, das mag damit zusammenhängen, daß ich erst sehr spät in den Genuß von Förderungsmitteln gekommen bin (erst bei meinem siebten Film *Beschreibung einer Insel*). Bisher hat nur ein Film *Made in Germany und USA* das erreicht. Mit einem billigen Film wie DAS MIKROSKOP ist dieses Ziel wieder in greifbarer Nähe gerückt. Das ist mir sehr wichtig. Zwischen der Summe, die ein Film kostet, und der Summe, die er wieder einspielen könnte, sollte ein gesundes Verhältnis bestehen. Und da Deutschland, was die Distributionsverhältnisse und die Macht über die Kinotermine angeht, eine Kolonie Hollywoods ist, kann in meinen Augen die Lösung unserer Filmprobleme nicht darin bestehen, solche Filme machen zu wollen wie sie in Hollywood gemacht werden. Deutsche Filme haben auf dem Kinomarkt nur eine Außenseiterchance. Ein Erfolg ist immer Zufall. Er läßt sich nicht vorhersagen. Aber es ist möglich, sich auf diese Situation einzustellen. Man kann versuchen, den Verlust so gering wie möglich zu halten.

*Frage:* Der Film entstand nicht nach einem ausgearbeiteten Drehbuch. Es gab ein Treatment, und die Szenen und Dialoge wurden in der Improvisation gemeinsam mit den Darstellern erarbeitet. Vor mehr als zehn Jahren hast Du bei *Made in Germany und USA* und *Tagebuch* auch improvisiert. Konntest Du auf diese Erfahrungen und diese Arbeitsweise zurückgreifen, oder war die Vorgehensweise bei DAS MIKROSKOP eine völlig neue?

R. Thome: Walter Benjamin hat gesagt: „In der Improvisation liegt die Stärke, die entscheidenden Schläge werden mit der linken Hand geführt.“ Das ist ein Satz, der mir, seitdem ich Filme mache, nie aus dem Kopf gegangen ist. In einer gewissen Weise improvisiere ich immer. Das heißt, ich arbeite mit dem, was vorhanden ist und dem, was 'zufällig' gerade passiert, was mir zufällt. Man muß für den Zufall offenbleiben, sonst reibt man sich beim Machen eines Films damit auf, wie Don Quichote gegen Windmühlen zu kämpfen. Wenn ich in einer Szene geschrieben habe, daß die Sonne scheint und es regnet gerade, wenn ich diese Szene drehen will, dann drehe ich sie eben bei Regen. So schlimm ist das meistens nicht und manchmal kann es sogar passieren, im Nachhinein, daß die Szene bei Regen dann viel schöner ist als ich sie vorher geplant hatte.

Ich habe keine 'Methode'. Ich weiß nicht, wie ich etwas mache, zumindest nicht von vornherein. Die Arbeitsweise beim MIKROSKOP war völlig verschieden von der, die ich bei früheren Filmen benutzt habe. Die Szenen waren ja genau festgelegt. Wir haben im Grunde wie nach einem richtigen, ausgeschriebenen Drehbuch gearbeitet, nur daß die Dialoge fehlten (manchmal waren auch diese da). Bei *Made in Germany* und *Tagebuch* gab es nichts, keinen Handlungsrahmen und schon gar keine Szenen. Als ich anfing, diese Filme zu drehen, gab es nur einen festgelegten Ausgangspunkt, alies weitere blieb offen. Das hatte zur Folge, daß diese Filme, da sie auch keinerlei Dramaturgie besaßen, ziemlich lang geworden sind. Da ich selbst aber nur noch sehr ungern in lange Filme gehe und Kinozuschauern das, was ich mir selbst nicht zumuten möchte, auch nicht zumuten will, war ich entschlossen, einen kurzen Film zu machen. DAS MIKROSKOP ist von allen meinen Filmen der kürzeste geworden (bei *Detective* und *Rote Sonne* haben die Produzenten dafür gesorgt, daß diese beiden Filme noch kürzer wurden).

Frage: Du hast früher einmal in einem Gespräch über *System ohne Schatten* gesagt: „Ich mache Dokumentarfilme über Schauspieler, die ein Drehbuch spielen.“ Wie ließe sich dieser Satz auf die Arbeit ohne Drehbuch übertragen?

R. Thome: Da es kein richtiges Drehbuch gab, trifft dieser Satz nicht mehr zu. Das Gegenteil ist eher richtig: wir, das heißt die Schauspieler und ich, haben die Szenen erarbeitet. Zuerst haben wir improvisiert und ein bißchen herumgespielt und dann habe ich angefangen, die Szenen, das was gesagt und getan wird, ziemlich genau festzulegen. Man könnte sagen, wir haben beim Drehen relativ wenig improvisiert. Die Improvisation geschah vorher bei der Probe. Ich habe im Grunde die Arbeit des Drehbuchschreibers in die Drehzeit verlegt und hatte den Vorteil, mich nicht nur auf meine eigene Phantasie, sondern auf die Phantasie mehrerer Menschen verlassen zu können. Wenn ich vor einem leeren Blatt Papier sitze, fällt mir oft nichts ein. Ich brauche den Widerstand, den die Realität bietet, um Ideen zu haben. Ich weiß, was ich nicht will, was mir nicht gefällt; das, was ich will, das muß ich beim Machen eines Films immer erst herausfinden. Nur deshalb ist das Machen eines Films ein solches Abenteuer.

Ich interessiere mich nicht übermäßig für Bilder. Das macht Martin Schäfer, mit dem ich seit 15 Jahren zusammenarbeite und mit dem ich mich, ohne daß wir darüber reden müßten, auf eine fast instinktive Art verstehe. Also kann ich mich ganz und gar auf die Menschen, die vor der Kamera stehen, konzentrieren. Ich zeige sie so, wie sie sind. Ich lasse sie möglichst nicht 'spielen', keine Kunstfertigkeiten vorführen. Ich fange nach wenigen Drehtagen an, mich in meine Hauptdarsteller, das ist bei Männern und Frauen das Gleiche, zu verlieben. Ich liebe ihre Eigenheiten. Das geht sogar soweit, daß ich selbst anfangs, mich wie sie zu bewegen, wie sie zu sprechen. Diese Liebe ist das Medium, innerhalb dessen ich mit ihnen arbeite. Daraus entsteht dann auch, ohne daß wir genau wissen wie, ihre Freiheit so sein zu können, wie sie wirklich sind. Sie sind dann nicht so wie im Leben, sondern vielleicht sogar anders, schöner als im Leben.

Das Interview führte Jochen Brunow am 19. 1. 1988 in Berlin

## Statement Adriana Altaras

Ich mag Novellen, Erzählungen wie die von Adalbert Stifter: zwanzig Seiten passiert nichts, man will schon aufhören zu lesen, plötzlich kommt der Umschwung und dann ist auch schon Schluß. Das Treatment hat mich an diese Novellen erinnert. Es traf aber auch einen Ton, den ich aus Rohmerfilmen kenne, die ich sehr liebe ...

Im Gegensatz zum Theater ist die Arbeit beim Film für Schauspieler sehr zäh und mühsam. Zumindest empfinde ich das meistens so, mit dieser ständigen Wartezeit und den vielen Wiederholungen. Diesmal habe ich mich aber sehr wohl gefühlt, weil wir uns durch das Improvisieren in den Szenen den Figuren immer mehr annähert haben. Und wenn ich mich wohl fühle, dann fliegen mir die Einfälle zu, sie kommen mir entgegen, ich muß sie mir nicht ausdenken. Ich kenne eine gewisse Panik vor dem Moment, wenn die Klappe fällt, das ist die Angst, nicht für jeden Take immer wieder etwas Neues, Authentisches zu finden. Ich finde es schön, so entspannt vor der Kamera sein zu können, daß ich gähnen kann; daß ich also wirklich erschöpft bin und nicht irgendeine große Geste erfinden und spielen muß, um Erschöpfung auszudrücken. ...

Es gab diese eine Szene, bei der wir große Schwierigkeiten hatten. Da klappte gar nichts. Wir waren alle schon ziemlich gereizt. Ich war pampig und fühlte mich, als sei meine Haut zu eng. Und dann haben wir aus der Szene einen Streit zwischen Franz und Maria gemacht, das entsprach plötzlich vollkommen meinem Empfinden, und es entsprach auch genau der Situation, in der die Figur Maria war. Auf einmal funktionierte es. Als dann die Szene nach so zähem Ringen klappte, das war schon ein tolles Gefühl ...

## Statement Vladimir Weigl

Drehen ohne festes Drehbuch heißt immer: volles Risiko. Ich habe mir eine sehr lange Bedenkzeit ausgebeten, bevor ich Rudolf zugesagt habe, die Rolle des Franz zu spielen. Ich wollte sicher sein, daß der Pakt, der Vertrag zwischen uns, nicht zu offen ist, daß man später nicht plötzlich sagt: so war das nicht gemeint. Ich mußte also überlegen, ob ich in der Lage sein würde, die Aufgabe zu übernehmen, auf der Grundlage dieser Offenheit und Unbestimmtheit des Treatments ...

Für mich war die Grundlage des Films eigentlich eine Ungeschichte und das ist immer noch so. Nicht einmal die Havarie, die da passiert, habe ich als solche empfunden. Ich habe das Ganze nicht empfunden als eine Geschichte mit einem Anfang und einem Ende, obwohl es natürlich eine Geschichte ist. Ich glaube, Rudolf wollte etwas erzählen über Leute und nicht eine Geschichte, also kein Erzählen aus der Retrospektive. Das ganze Alltägliche stand im Mittelpunkt und das zerplatzt dann auch nachher. Es gab zwar eine Vorgabe. Das Paar trennt sich nach der Rückkehr aus dem Urlaub. Das ist eine konkrete Spielvorgabe, aber was passiert dann? Plötzlich haben sie dann zwei Adoptivkinder. Und das habe ich zum Beispiel von meiner Seite versucht, so zu spielen, daß sie nicht deswegen wieder zusammenkommen, daß es also keine Notgemeinschaft ist, die da entsteht ...

Ich habe die Figur des Franz nicht aus einer Identifikation heraus gespielt — zumindestens nicht bewußt. Die Figur ist mir von meinen eigenen Erfahrungen her eher fremd. Ich habe mit einer Neugier auf die Figur gespielt und auch mit einer kritischen Distanz, und die äußert sich bei mir im Komisch-Absurden. Dieses komische Moment hätte aus meiner Sicht im Film ruhig noch stärker sein können ...

Bei dieser improvisierenden Arbeitsweise kann keiner ohne den anderen. Der Film ist etwas Gemeinsames. Er ist ein Gericht, an dem mehrere Köche mitgewirkt haben und man kann sich keinen wegdenken. Selbst die, die das Gericht versalzen haben, gehören dazu, denn das hat man ja wieder aufgefangen durch andere Zutaten und Gewürze ...

Der Film ist Rudolfs Traum, ich bin dazu berufen, in diesem Traum mitzuwirken, aber ich bin trotzdem noch ich. Die Schwierigkeit beim Drehen ist doch, daß ich ich bleibe und sein Traum sein Traum wird. Da besteht die Gefahr, daß man sich unproduktiv aufreibt in Kleinigkeiten und kindischen Streitereien. Es ist

ja so, daß er Angst hat, der Film könnte sich möglicherweise in eine Richtung entwickeln, die er gar nicht will; und meine Angst ist, mich nicht zu einer Marionette zu machen oder mich zu einer Marionette machen zu lassen. Ich will ja nicht der reine Erfüllungsbeamte eines Traumes werden, der mir noch nicht einmal richtig klar ist. Dieser Traum ist mir auch jetzt, wo ich den fertigen Film kenne, noch nicht ganz klar. Aber das ist auch das Schöne an diesem Film, daß er sich immer noch weiterentwickelt und seine Geschichte weiterspinnt.

### Treiben ins Bodenlose

Thomes MIKROSKOP ist eine Alltagsgroteske par excellence: Das Gewohnte fällt auseinander. Übereinkünfte geraten in Verwirrung. „Das Natürliche erweist sich als monströs, das Wirkliche wird fremd, unheimlich, bodenlos.“ (W. Kayser)

Ein Mann und eine Frau. Was sonst? Am Anfang geht's, wie's geht, wenn man sich trennt. Kein Wort, aber viele Gesten. Wie die Koffer, die Schuhe, die Schwimfflossen aufgeteilt werden. Jedes Tun ein definitiver Ausdruck. Danach: lange Telefongespräche. Alle meinen es gut. „Diesmal ist's wirklich endgültig.“ Darüber läuft die Badewanne über.

Statt einer neuen Frau: Fische. Der Mann baut seine Wohnung mit Aquarien voll, als wolle er sich mit fremdem Leben vor dem Verfall retten. Als er dann von einer neuen Frau Neues erhofft, steht seine alte Liebe wieder vor der Tür. Altes Begehren wird neu, wenn es Überraschendes fordert. Auch Gefühle kriegen neue Kleider durch neue Schnitte.

Der Mann geht den Dingen auf den Grund. Bevor er eigene Erfahrungen wagt, kauft er erst 'mal ein Buch. Als das auch nicht hilft, besorgt er sich ein Mikroskop. Vor dem Geheimnis der Liebe entdeckt er die Existenz der Einzeller. Das enthüllt ihm nichts, offenbart ihm aber die Lust am wilden Treiben.

Bei Thome regeln die Frauen die letzten Dinge. Wo die Männer sich noch zieren, sind sie längst entschieden. Wenn sie darüber reden, miteinander, wird's komisch. Wenn sie einfach handeln, miteinander, nebeneinander, gegeneinander, wird's grotesk. Noch während man über alles lacht, aus vollem Halse, merkt man plötzlich, etwas entsetzt, wie sehr man über sich selber lacht. Wie er tappt, fühlt man sich, wenn die Feinheiten nur die dummen Sprüche sind, die man selbst gebraucht.

„Das Groteske“, schrieb Thomas Mann, „ist nicht das Willkürliche, Falsche, Widerliche und Absurde“, es ist „das Überwahre, das überaus Wirkliche.“

Norbert Grob

### Biofilmographie

**Rudolf Thome**, geboren am 14. 11. 1939 in Wallau/Lahn (heute Biedenkopf).

1960 Abitur in der Christlichen Internatsschule Gaienhofen (am Bodensee),

ab 1960 Studium der Germanistik, der Philosophie und Geschichte in München und Bonn,

1962 Eheschließung mit Helga Jänicke in Bonn, Geburt des Sohnes Harald, nach einer Paris-Reise erste Filmkritiken im Bonner Generalanzeiger, dann Umzug nach München, Kritiken für 'Filmkritik' und 'Film', dann auch für die 'Süddeutsche Zeitung' (1963 - 68 und 1973),

1964 Begegnung mit Klaus Lemke, Max Zihlmann, Eckart Schmidt, erster Kurzfilm *Die Versöhnung* (zunächst auf 8 mm, dann 16 mm gedreht),

1965 Geschäftsführer des 'Clubs Münchner Filmkritiker', Kredit-sachbearbeiter der Bausparkasse 'Neue Heimstatt' und Scheidung, 1966 zweiter Kurzfilm *Stella*, die Arbeit an einer Dissertation über Albert Paris Güterslohs Roman 'Sonne und Mond' wird abgebrochen,

1968 erster Spielfilm *Detective*,

1970 Eheschließung mit Karin Brandner, geb. Ehret, erste Zusammenarbeit mit Martin Schäfer bei *Supergirl*,

1971 Geburt des Sohnes Maximilian,

1973 Umzug nach Berlin, Filmkritiken für 'Der Tagesspiegel' (1973 - 1986) und 'Hobo' (1974 - 1977) und Arbeit für das Kino Arsenal,

1974 Realisierung eines improvisierten Spielfilms *Made in Germany und USA* in Berlin, New York, New Orleans und Florida mit 10.000,- DM Bargeld, der auf dem 'Internationalen Forum des Jungen Films' 1974 uraufgeführt wird, Begegnung mit der englischen Filmverleiherin Cynthia Beatt,

1975 Scheidung, Indien-Reise (Kalkutta, Madras, Hyderabad, Bombay), Begegnung mit Jochen Brunow und Arbeit an einem (nicht realisierten) Projekt *Die Bank*,

1977/78 Realisierung des 'ethnographischen Spielfilms' *Beschreibung einer Insel*, Drehzeit von Mai bis November 1978 auf der Insel Ureparapara in der Südsee (damals Neue Hebriden, heute Vanuatu), gemeinsam mit Cynthia Beatt, Gründung der Produktionsfirma 'Moana-Film'

1979 Beginn der Zusammenarbeit mit Jochen Brunow, gemeinsames Drehbuch *Berlin Chamissoplatz*,

1984 Reise nach Caracas und Martinique,

1985 erneute Zusammenarbeit mit Max Zihlmann bei dem Film *Tarot*, einer modernen Version von Goethes Roman 'Die Wahlverwandtschaften',

1987 Eheschließung mit Anna Triebel, die als Dozentin an der Berliner Hochschule der Künste arbeitet, Reisen in die USA; die 1986 geschriebene 'Kommentierte Filmographie' aller Filme von Rossellini erscheint im Oktober als Band 36 der Reihe Hanser.

### Kurzfilme:

- 1964 *Die Versöhnung*
- 1966 *Stella*
- 1967 *Galaxis*
- 1968 *Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt*
- 1980 *Hast du Lust, mit mir einen Kaffee zu trinken?*
- 1984 *Zwei Bilder*

### Spielfilme:

- 1968 *Detective*
- 1969 *Rote Sonne*
- 1970 *Supergirl*
- 1972 *Fremde Stadt*
- 1974 *Made in Germany und USA*
- 1975 *Tagebuch*
- 1977-79 *Beschreibung einer Insel*
- 1980 *Berlin Chamissoplatz*
- 1982-83 *System ohne Schatten*
- 1985 *Tarot*
- 1987 *DAS MIKROSKOP*
- 1988 *Der Philosoph* (Projekt)

redaktion dieses blattes: jochen brunow

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)

druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13