

Ins Blaue

Ein Film von Rudolf Thome

Im Verleih der
Prometheus



Kurzinhalt

Nike Rabenthal dreht ihren ersten Spielfilm. Ein Roadmovie quer durch Italien. Mit drei jungen Frauen - Eva (32), Josephine (28) und Laura (23), die den Sinn des Lebens suchen. Sie treffen dabei auf einen Mönch, einen Fischer und einen Philosophen. Eva ist ein Filmstar, Josephine und Laura spielen zum ersten Mal in einem Film.

Nikes Vater, Abraham Rabenthal, ist ihr Produzent, und weil er während der Dreharbeiten kein weiteres Geld von einer Filmförderungs-Institution bekommt, muss der Mönch auch die Rolle des Fischers und er selbst die Rolle des Philosophen übernehmen. Dabei vermischen sich Realität und Film zu einem Drama, das sich keiner der Beteiligten vorher vorstellen konnte.

Inhalt

„Ins Blaue“ ist ein „Film-im-Film“-Film und zugleich eine Vater-Tochter-Geschichte. Er handelt von der Liebe zum Kino wie von der Liebe im Kino. Und er handelt vom Generationenwechsel in der Filmkunst wie von der tragikomischen Beziehung zwischen einer ambitionierten Jungregisseurin und einem schaffensmüden Altersproduzenten. Genauer gesagt von der blinden Liebe einer Tochter zu ihrem Vater, die den Generationenbruch zwar künstlerisch vollzieht, ihn sich emotional jedoch sparen zu können. Aus diesem Traum wird sie ausgerechnet während der Dreharbeiten zu ihrem Debütfilm, in dem es um Spielarten der Liebe und der Selbstfindung geht, un-



sanft herausgerissen. So wird zum einen die Geschichte der Mittzwanzigerin NIKE RABENTHAL erzählt, die ihren ersten großen Film

macht. Er trägt den Titel „Ins Blaue“. Mit ihrem Team aus engagierten jungen Frauen und Männern befindet sie sich auf Dreh-Reise durch Bella Italia. Wichtigster Begleiter ist allerdings ihr siebzjähriger Vater und Vorbild, ABRAHAM RABENTHAL, der den Erstling seiner Tochter als alter Hase der Regie-Branche produziert. Abraham nimmt sich als Produzent weitestgehend zurück. Nike sei der Boss, betont er. Bei der Fahrt des Konvois auf der italienischen Autostrada del Sole von Drehort zu Drehort bildet NIKES Wagen die Spitze und ABRAHAM das Schlusslicht des Filmtrecks. Einzig die Anordnung der Hotelzimmer unterliegt seiner dezenten Regie. Schließlich bleibt, was sich vor der Kamera

abspielt, nicht ohne Auswirkungen auf das, was sich hinter ihr entspinnt. Selbst der strengen, mit Leib und Seele ihrem Film verschriebenen Nike wi-

derfährt es, während sie für ihren Tonmeister LUCAS beim Atmoaufnehmen das Mikro hält, dass sie Gefühle entwickelt.

Parallel dazu wird auf einer zweiten Ebene, in Ausschnitten und jenseits jeglicher Chronologie, Nikes durchaus von Abraham geprägter Film erzählt,

mit irdischer Begabung, den stummen Fischer auch warmlütiger Schönheiten und den altersweisen Philosophen ohne Moral qua Beruf verbindet, und die drei Frauen fasziniert, ist ihr selbstverständlicher Umgang mit höheren Mächten. So drehen sich die Gespräche und Unternehmungen der



in dem drei abenteuerlustige junge Frauen sich auf eine Reise ins Blaue begeben, bei der nur das grobe Ziel Italien feststeht. Wie die drei Grazien sitzen EVA (30), JOSEPHINE (25) und LAURA (21) in ihrem alten VW-Bus, mit dem sie einfach drauf los fahren, Hauptsache weg aus Deutschland immer Richtung Süden. Auf ihren Camping-Stationen durch ein quasi paradiesisches Italien zwischen Schafen, Himmel und Meer lernen sie nacheinander drei ungewöhnliche Männer kennen, in die sie sich Knall auf Fall - jede zum Glück in einen anderen - verlieben. Was den freundlichen Mönch

ungleichen Liebespaare immer wieder um die ersten und letzten Fragen des Lebens.

Nikes Film „Ins Blaue“ ist ein metaphysisch angehauchtes, mythisch umwehtes Roadmovie. Gleichzeitig ist der Titel Programm. Nike arbeitet ohne ausgeschriebenes Drehbuch, teils dokumentarisch und entscheidet von Drehtag zu Drehtag nach nächtlicher Sichtung des Materials im Hotelzimmer an ihrem Laptop, wie es weitergeht.



Sogar die Finanzierung des Projektes ist nicht gesichert. Als Abraham an der Adria die Absage der Filmförderung erhält, mit der er im Grunde gerechnet hat, ist es denn auch seine Tochter, die spontan eine Lösung für das Geldproblem findet. Sie überredet ihren Vater, einem Schauspieler abzusagen und selbst in die Rolle des alternden Philosophen Herbert Wittgenstein, Sohn des berühmten Philosophen, zu schlüpfen. Dass sich dadurch Realität und Fiktion auf explosive Weise vermischen, ahnt sie nicht im Traum.
Livia Theuer



Besetzung

Abraham Rabenthal.....Vadim Glowna
Nike Rabenthal.....Alice Dwyer
Eva.....Esther Zimmering
Josephine.....Janina Rudenska
Laura.....Elisebeth-Marie Leistikow
Paul, Mönch, Fischer.....Henning Vogt
Wilhelm, Regieassistent.....Stefan Rudolf
Lukas, Tonmeister.....Christian Althoff
Maria, Abrahams Sekretärin.....Rahel Savoldelli
Fritz, Beleuchter.....Conrad Nicklisch
Simone, Maskenbildnerin.....Christina Wagner
Franz, Beleuchter.....Guido Oberkirch
Robert, Kameramann.....Robert Mleczko

Drehzeit

8. September 2011- 17. Oktober 2011

Drehorte

Irschenberg (Bayern), Vasto, Peschici, Pompei, Rom, Berlin

Produktion

Moana-Film GmbH
in Zusammenarbeit mit ARD/DEGETO

Uraufführung

7. April 2012 Münchner Filmmuseum

Länge: 2.872 m - 105 min - Format: 1:1,85
Kamera: Red Epic
Ton: Dolby Digital

Stab

Produktion, Buch und Regie.....Rudolf Thome
Produktionsleitung.....Stella Nicoletta Drossa
Casting.....Serpil Turhan
Kamera.....Bernadette Paassen
Kameraassistentin.....Patricia Lewandowska
Regieassistent und Aufnahmeleitung.....Kapar-Felix Lerch
Szenenbild.....Reinhild Blaschke
Requisite.....Ane Esdohr
Kostüm.....Anna Scholich
Kostümassistentin.....Julia Classen
Maske.....Christina Wagner
Beleuchter.....Robert Mleczko
Produktionsfahrer.....Armin Hildebrandt
Tonmeister.....David Hilgers
Tonassistent.....Guido Oberkirch
DIT und 2. Kameraassistentin.....Maik Sündram
Sounddesign.....Tatjana Jacob
Musik.....Georg Kranz, Robert Neumann
Montage.....Beatrice Babin
Drehbuchberatung.....Livia Theuer
Mischung.....Robert Jäger
Filmbuchhaltung.....Ingrid Adomat
Grafische Arbeiten.....Katja Clos
Titel.....Thomas Wilk
Kamera und Licht.....Cineservice Hartmut Mausolf
Mischstudio.....Interaudio
Postproduktion.....The Post Republic
Versicherungen.....Huber
Filmkopien.....ARRI

Rudolf Thome im Gespräch mit Gudrun Max und Karlheinz Oplustil am 27. Februar 2012 in Berlin

Vater und Tochter

Uns interessiert zunächst der Ausgangspunkt für deinen Film. Es geht ja darum, dass eine junge Frau einen Film dreht, ihr Vater ist der Produzent und übernimmt dann auch eine Rolle. Deine eigene Tochter, Joya, hatte 2009 einen Film gemacht, kurz bevor du diesen neuen Film geschrieben hast. Da drängt es sich auf, dass das auch der Ausgangspunkt für deinen Film war.

Ja. Joya hatte mir sogar gesagt: mach doch mal einen Film über einen Vater, dessen Tochter ihren ersten Film dreht. Das hatte ich aber längst vergessen, als ich das Drehbuch schreiben wollte. Während ich dann überlegte, was ich schreiben könnte, hat mich die Kamerafrau Ute Freund daran erinnert, dass das doch eine

tolle Idee wäre. Als Joya das dann gelesen hat - sie liest nämlich auch dauernd, wenn ich live im Internet schreibe - fand sie das zunächst überhaupt nicht mehr gut und sagte, das war doch nur ein Witz. Aber nachdem ich dann mit dem Schreiben angefangen hatte, wurde sie von Tag zu Tag enthusiastischer und hat das Drehbuch täglich begleitet, also mir E-Mails dazu geschrieben, wie sie das findet und so. Und die kleine, zarte, Liebesgeschichte zwischen Nike, der Tochter, und dem Tonmeister Lukas, habe ich Joya zu verdanken. Das habe ich zunächst mal nur so angedeutet gehabt, und das habe ich dadurch ein bisschen ausgeweitet.

Zwei Handlungen

Man hat am Anfang Schwierigkeiten, die beiden Handlungen zu unterscheiden, also die Filmhandlung und Nikes Film im Film. Oft weiß man nicht, wo man gerade ist. Ist das beabsichtigt?

Das ist bewusst so. Aber ursprünglich



wollte ich beide Handlungen deutlich voneinander absetzen. Als ich das Drehbuch von INS BLAUE schrieb, hatte ich die Idee, die Haupthandlung analog auf Filmmaterial zu drehen und Nikes Film digital. Ich habe das Drehbuch geschrieben, bevor ich DAS ROTE ZIMMER gedreht habe. Ich konnte DAS ROTE ZIMMER damals nicht gleich drehen, weil sich die Finanzierung durch die Degeto hinzögerte und weil die beiden Hauptdarsteller vom Burgtheater – Katharina Lorenz und Peter Knaack - nur in einem bestimmten Zeitraum, in den Theaterferien, drehen konnten. Ich habe dann gesagt, also gut, ich mache jetzt keinen Stress mehr bei der Degeto, sondern ich verschiebe die Dreharbeiten um ein ganzes Jahr. Ich war natürlich frustriert bis auf die Knochen. Ich habe dann für mich gesagt: ich kann nicht drehen, in diesen vier Wochen schreibe ich halt als Ersatz ein neues Drehbuch. Es war eigentlich eine Notlösung. Zu dem Zeitpunkt hatte noch nie digi-

tal gedreht. Dann habe ich das bei DAS ROTE ZIMMER gemacht und habe gemerkt: für mich ist das kein Unterschied, den ich wirklich sehe. Ich habe dann mit dem Gedanken gespielt, Nikes Film schwarz-weiß zu machen. Bei dem Gespräch mit Herrn Jurgan von der Degeto bei der Berlinale 2011, wo ich die Finanzierungszusage erhielt, habe ich ihm das gesagt. Aber er hat das Gesicht verzogen und war nicht begeistert. Später dachte ich mir, dass das auch für mich ein Problem werden könnte, denn wenn man Schwarz-Weiß-Teile auf Farbmateriale kopiert, sehen sie bräunlich aus, das kann ich überhaupt nicht leiden. Beim Gespräch mit einem potentiellen Mitarbeiter entstand, eigentlich auf dessen Vorschlag, bei Nicoletta Drossa und mir die Idee: es wäre doch eigentlich viel spannender, vom Material her überhaupt keinen Unterschied zu machen, weil sich das für den Zuschauer ohnehin erschließen würde. Er muss zwar ein bisschen



nachdenken, aber es erschließt sich. Es kann sein, dass es am Anfang etwas schwierig ist, aber wenn man sich daran gewöhnt hat, dann geht es. Außerdem kann man den Film ja zweimal sehen. An zwei oder drei Stellen gibt es ja direkte Übergänge von der einen zur anderen Ebene, also direkt auf Anschluss geschnittene Übergänge. Man ist in Nikes Film und dann schneide ich um in die erste Ebene, in meinen Film, und es ist ein direkter Anschluss. Also einer streckt die Hand aus, und im Umschnitt passt das vom Schnitt her genau. Ich liebe diese Übergänge.

Als du den Film geschrieben hast, warst du sehr von Hong Sang-soo begeistert. Bei dem könnte ich mir so eine ähnliche Konstruktion auch vorstellen. Spielte er eine Rolle für diesen Film?

Nachdem ich im November 2010 alle Filme von Hong Sang-soo ge-

sehen hatte, habe ich versucht, das Drehbuch noch mal ganz neu zu schreiben, also unter dem Einfluss von Hong Sang-soo neu zu schreiben. Ich habe gemerkt, dass ich das nicht hinbekomme. Aber die Idee, bei Nikes Film einen Zoom einzusetzen, das ist ein ganz klarer Bezug zu Hong Sang-soo. Der macht das oft. Auf die Idee wäre ich von mir aus nicht gekommen. Das Zentrum des Films ist das Spiel mit den zwei Ebenen. Hong Sang-soo macht etwas Ähnliches in OKI'S MOVIE. Das lässt sich auch nicht hundertprozentig auflösen.

Mönch und stummer Fischer

Durch die Film-im-Film-Konstruktion hast du viele Möglichkeiten, Ellipsen zu machen. Man bekommt ja nicht Nikes ganzen Film zu sehen, sondern nur wenige Teile. Es ist eine recht kühne Konstruktion. Und du spielst ja auch mit der Chronologie in Nikes Film.

Das kann man, glaube ich, beim ersten Sehen nicht verstehen. Es gibt diese Szene, wo die drei Mädchen mit dem Mönch im Zelt liegen, das ist eben Nikes Film. Erst später sieht man, wie er bei ihnen ankommt, und erst sehr viel später sieht man die Szene, wo die drei Mädchen am Lagerfeuer ihn ins Zelt einladen. Bei der Szene, wo sie da im Zelt liegen, wenn sie so langsam wach werden, und er hat sein Kreuz um, da versteht man die Situation ja noch gar nicht. Und wenn die Mädchen dann aus dem Zelt raus krabbeln, da kommt er dann schließlich auch und sagt, das Paradies ist überall, oder so ähnlich. Er redet von Gott, ein völlig absurder Satz aus dieser Situation heraus. Aber der Satz wird sinnvoll und auch komisch, wenn man weiß, dass er eigentlich ein Mönch ist. Doch er ist ja gar kein Mönch, er ist ja ein Schauspieler, was auch immer wieder mal gesagt wird. Später wird er dann auch noch ein stummer Fischer, weil er noch eine Rolle spie-

len muss. Er musste stumm sein, weil er ja nicht Italienisch kann. Also eine Dreifachrolle, er ist ja als Schauspieler da, als Mönch und als stummer Fischer.

Du spielst wirklich mit großen Menschheitsfragen, mit Ewigkeit, mit Gott, Tod, Liebe, das wird dann aber wiederum auf eine ganz alltägliche und praktische Seite gebracht. Ein Beispiel dafür ist, dass der Mönch sich als nützlicher Automechaniker herausstellt.

Das ist ziemlich dick. Beim Drehen habe ich schon gemerkt, wie komisch es wird, und wie skurril und teilweise leicht absurd. Ich habe die ganze Zeit gedacht, hoffentlich habe ich mir beim Schreiben was gedacht, hoffentlich habe ich das richtig gemacht. Ich denke ja nicht nach, wenn ich schreibe. Ich schreibe halt, habe aber da natürlich den Ablauf im Kopf.



Plansequenzen

War die genaue Szenenabfolge schon im Drehbuch, oder hast du das noch bei der Montage verändert?

Wir haben ein paar Sachen umgestellt, aber minimal. Eigentlich nur, um mehr Schnelligkeit zu bekommen. Wir haben viel in Plansequenzen gedreht, damit das Drehen schneller geht. Wir haben den Film ja in 25 Drehtagen gedreht und eigentlich waren 30 geplant, und das ging nur mit Plansequenzen. Umgekehrt bedeuten Plansequenzen immer eine Verlangsamung für den Film. Durch dieses Hin und Her wirkt das nicht so. Und ich habe mich gefreut, dass mir mehrere Leute gesagt haben, die 105 Minuten seien schnell vorbei gegangen.

Diese Plansequenzen fallen als solche gar nicht auf. Es sind lange Szenen, aber es ist auch sehr dicht gespielt, dadurch wirkt es nicht sehr langsam oder lang. Und diese Struktur mit den

beiden Ebenen hilft dabei. Ich hätte mir gedacht, dass der Schnitt bei dieser Verschachtelung doch relativ kompliziert war.

Nein, wir haben so geschnitten, wie es im Drehbuch steht, also die Reihenfolge, die vom Drehbuch her vorgegeben war. Das hat den Schnitt sehr einfach gemacht, wir mussten ja nur am Anfang und am Ende abschneiden.

Die schwierigste Szene

Es gibt eine Szene, da kommt Laura zu dem Haus und weckt Abraham auf. Dann gibt es das Gespräch zwischen Nike und Abraham, dass er Angst hat vor dieser schwierigen Szene, die dann kommt. War das auch schon im Drehbuch so geschrieben?

Es gab noch eine Szene dazwischen, die haben wir weggelassen. Vor dieser Szene zwischen Laura und Abraham im Bett hatten, ehrlich gesagt, alle



Angst. Wir haben sie als letztes an diesem Drehort gedreht. Und ich habe sie nur einmal gedreht. Die erste Probe. Vorher redet Abraham mit Nike in diesem Büro, und die Nervosität vor dieser Szene war auch real bei ihm da. Er blättert in einer Filmzeitschrift, Cargo, das habe aber nicht ich gemacht, sondern das hat die Ausstatterin gemacht, und die hat das ausgewählt, weil da Rot und Blau auf dem Titelblatt vorkam. Es passte für mich halt, dass Nike vielleicht eine Filmzeitschrift liest und die in dem Büro rum liegt. Vorher wird immer hin und her geschnitten, wie der stumme Fischer Josephine in diese Höhle führt und da dann mit ihr schläft. Das ist jetzt ganz kurz geschnitten, die Szene ist sehr viel länger gewesen. Das wirkt quasi noch ein bisschen rüber auf Abraham und was da passiert. Man hat das eine noch im Kopf, wenn man das andere sieht. Auch die Musik bei dieser Liebesszene in der Höhle geht

rüber auf die Szene, wo Abraham und Nike miteinander sprechen. Wie Vadim bei der Szene im Bett spielt, ist unglaublich. Er quatscht Laura an, wenn sie da neben ihm im Bett liegt, mit seinen philosophischen Sprüchen über Heraklit, das ist wirklich grotesk. Laura steigt ja die Treppe runter zum Haus und kommt mit einem gelben Blümchen in der Hand an zu ihrem gelb-gestreiften Kleidchen. Das war ihre Idee, wunderbar. Und nachdem die ganze Sache explodiert ist, dann sieht der Vadim dieses Blümchen und statt was zu sagen, nimmt er einfach das Blümchen und schmeißt es in die Ecke. Ist echt wunderbar. Das war ja nicht verabredet, ich wusste nichts von dem Blümchen. Ich habe es dann gesehen, schon, aber das war die Idee der Schauspielerin.



Drehen bei der ersten Probe

Diese Szene mit Laura und Abraham sieht man noch mal im Gegenschnitt, wenn Nike sich das am Monitor ansieht. Ist das auch bei derselben Aufnahme entstanden?

Es ist nur einmal gedreht, aber es ist mit zwei Kameras gedreht. Man sieht ja die andere Kamera. Wir hatten eine RED Epic. Und die andere war die RED One mit diesem langen Zoomobjektiv. Der Kameramann von Nikes Film nimmt die Szene gleichzeitig auf. Wir haben nur einmal gedreht, die erste Probe. Das war das Konzept bei der Vorbereitung, dass vor allem die Kamerafrau und der Tonmeister bereit sind, die erste Probe zu drehen. Das war wichtig. Das tun die wenigsten, fast niemand mag das. Und das wollte ich. Ganz explizit. Nicht nur wegen der heiklen Szenen. Wir haben bei ganz vielen Szenen die erste

Probe gedreht.

Warum war dir das so wichtig?

Das ist bei allen Schauspielern anders, aber meistens sind sie bei der ersten Probe optimal, da erfinden sie eine Szene. Wenn dann die Kamera und alles so weit ist, müssen sie versuchen, das noch mal zu machen, und das ist meistens nicht so gut. Bei Adriana Altaras war es am extremsten. In den Proben war sie unglaublich, und bei den nächsten Aufnahmen war nur noch die Hälfte davon da, von dieser hinreißenden Natürlichkeit. Beim ROTEN ZIMMER war Peter Knaack immer ganz genau gleich, das habe ich noch nie erlebt. Bei Katharina Lorenz war es ein bisschen weniger, aber es war immer noch super. Und Seyneb Saleh, die war ehe jedes Mal völlig anders. Bei Hanns Zischler, der im ROTEN ZIMMER einen Professor spielt, war die erste

Probe Wahnsinn. Ich habe es dann noch dreimal gedreht, und es wurde jedes Mal nicht mehr so gut. Die erste Probe haben wir aber nicht gedreht, die Kamerafrau hätte das nie erlaubt. Jetzt haben wir mit einer Kamerafrau gedreht, die vom Dokumentarfilm kommt, Bernadette Paassen. Wir haben wahnsinnig schnell gedreht, es ging auch nicht anders. Und das hat mir natürlich gefallen, ich bin ja der ungeduldigste Mensch aller Zeiten.

Reise in Italien

Dem Film tut sehr gut, dass ihr mal weg von Berlin seid. Waren das insge-

wir schon bei der Motivsuche gesagt, das Ganze ist mit diesem Geld nur zu machen, wenn wir total ökonomisch alle Drehorte so stark wie möglich zusammenlegen. Der eine Drehort war Vasto, wo ich im gleichen Hotel schon JUST MARRIED gedreht habe. Der andere war Peschici. Wir hatten dann allerdings Schauspieler, die in den letzten zwei Wochen mal nur für einen Tag hergefliegen sind, weil sie Theaterverpflichtungen hatten. Und der arme Fahrer des Teams, der hat Tage gehabt, da ist er über 1000 Kilometer gefahren. Für das Produktionsteam war es die Hölle, das Timing dieser ganzen Flüge hin-



samt angenehme Dreharbeiten?

Das war total easy, fast wie Urlaub. Bei Drehschluss haben sich alle bei mir bedankt für diese Dreharbeiten. Wir sind aber gar nicht so viel gereist, wie es aussieht. Wir hatten zwei Hauptdrehorte und haben jeweils in der Umgebung gedreht. Das haben

zukriegen, und kaum war alles perfekt geplant, hat sich wieder was verändert. Was wirklich reibungslos funktioniert hat, war das Wetter. Wir hatten nur einen halben Tag, wo wir nicht das drehen konnten, was geplant war. Wir haben dann den ganzen Tag ausfallen lassen, aber da hätten wir eigentlich ab Mittag wieder drehen können, da

war wieder die Sonne da. Erst als wir fertig waren mit dem Drehen, als wir abgefahren sind von Peschici, wurde es richtig schlecht, da hat es gestürmt und geregnet. Als wir dann am Vesuv drehen wollten, ging zunächst mal gar nichts. Zumindest vormittags. So viel Wind. Der war sogar gesperrt.

Was die drei Mädchen machen, ist ja eine Reise in Italien, deshalb denkt man auch an VIAGGIO IN ITALIA, und ganz konkret beziehst du dich doch auf Rossellini, wenn du diese Szene in Pompei drehst.

Es gibt eine ähnliche Szene in VIAGGIO IN ITALIA. Aber wir haben dazu einen ziemlich komischen Dialog, wenn Laura etwas sagen soll.

Abrahams Haus am Meer kommt in dem Film sehr schön heraus. Ich glaube, du hast in deinem Tagebuch geschrieben, die Dreharbeiten dort waren ganz einfach, es hätte sich wie von selbst gedreht.



Auf jeden Fall war das Team am ersten Tag gut gelaunt. Die meisten hatten das Haus ja noch nicht gesehen. Davor nur die Ausstatterin, die Kamerafrau und ich. Alle anderen hatten das noch nicht gesehen. Die fanden das alle ein wunderbares Motiv. Als ich das Foto von dem Haus zum ersten Mal gemailt bekam, habe ich auch gesagt: wow, da muss ich drehen!

Der springende Delphin

Ein Glücksfall ist, dass bei der Szene am Meer dieser Delphin hochspringt, vier- oder fünfmal. Das fand ich unglaublich schön.

Als er am Rand der Bucht war, habe ich was Schwarzes gesehen und habe noch gefragt, ob das ein Taucher ist oder ein Delphin. Die Kamerafrau war, Gott sei Dank, so geistesgegenwärtig und hat auch noch, als der Delphin wieder auftauchte, gezoomt. Ich habe das dann ganz drin gelassen, auch wenn der Zoom eigentlich nicht richtig



gut ist. Aber wir alle waren glücklich. Die Schauspieler reagieren da ja auch sehr gut, springen hoch und jubeln. Ich habe denen gesagt, der Delphin wollte nackte Mädchen sehen. Delphine haben ja ein Verhältnis zum Menschen. In PINK hatte ich das Glück auch schon mal. Wenn Hannah Herzsprung in Florida ins Wasser geht, springt auch ein Delphin, aber der war viel weiter weg.

Die Schauspieler

Ich finde es bemerkenswert, wie die Schauspieler zusammen spielen. Also speziell Nike und Abraham, das ist großartig, oder auch Laura und Abraham. Kannst du uns sagen, wie du auf die Schauspieler gekommen bist?

Wir haben ja sehr lange gecastet.

Wir waren auch schon mal komplett anders besetzt. Und da wir sehr früh angefangen haben mit dem Casten, Serpil Turhan und ich, haben manche in der Zwischenzeit andere Jobs gemacht. Ich glaube, wir haben im April oder Mai angefangen, und bis August war es sehr lange.

Hattest du denn andere Filme von den Schauspielerinnen gesehen?

Nein. Ich gehe nie nach so etwas. Von Alice Dwyer gab es einen Film, der gerade ins Kino kam. Aber ich habe mir gesagt, das reicht mir so, das Gespräch mit ihnen, und dann entscheide ich mich, ob ich das machen will oder nicht. Und ich habe ja Serpil Turhan dabei, weil es gerade bei jungen Mädchen natürlich etwas gefährlich ist für einen älteren Regisseur. Da brauche ich jemand wie Serpil, die

sieht junge Frauen dann etwas nüch-
terner als ich.

*Ging das Casting auch darum, wie die
miteinander klarkommen?*

Darüber haben wir nicht nachgedacht.
Ich gehe immer davon aus, dass ich,
wenn ich mit Schauspielern zurecht-

*den Mönch, für den sich Eva interes-
siert, dann treffen sie einen stummen
Fischer, mit dem später Josephine zu-
sammen ist, und dann kommen Laura
und der Philosoph irgendwie zusam-
men. Wobei alle drei, Mönch, Fischer,
Philosoph keine beliebigen Berufe
sind, sondern die haben alle eine Art
mythische Dimension.*



komme, ich dann beim Drehen quasi
das Medium bin, wodurch die sich
auch begegnen können. Und das hat
bisher immer funktioniert. Ich habe
noch nie erlebt, dass zwei Leute, mit
denen ich gut ausgekommen bin, wo
die Chemie gestimmt hat, dass dann
die Chemie bei den Schauspielern un-
tereinander nicht gestimmt hat.

Der Sinn des Lebens

*In Nikes Film begegnen die drei jun-
gen Frauen auf ihrer Reise verschie-
denen Leuten, an denen sie auch
erotisches Interesse haben. Sie treffen*

Das ist von mir sehr persönlich ge-
sehen. In meiner Jugend, als ich 21
oder 22 Jahre alt war, also in dem
Alter von Nike, habe ich mich selbst
immer auch ein bisschen so gese-
hen. Jeder dieser Berufe wäre eine
Lebensmöglichkeit für mich gewesen,
ich hätte das machen können. Ich
habe eine Nähe zum Mönchsberuf,
also der totalen Enthaltensamkeit. Ich
habe einen großen Respekt für Leute,
die einfache Arbeiten machen. Ein
Fischer oder ein Tischler oder ein
Maurer, das ist für mich genau so
eine Lebensmöglichkeit, die genau



so wertvoll und wichtig ist wie etwa
ein Universitätsprofessor. Und ich
hatte immer schon einen Hang zur
Philosophie. Wenn ich mit 17 oder
18 Jahren mit einer Freundin abends
spazieren gegangen bin und wir die
Sterne gesehen haben, und ich ihr
erklärt habe, wie das mit den Sternen
ist, dass das ja Sonnen sind und dass
es die Milchstraße gibt und dass es
Milliarden andere Milchstraßen gibt ...
Und einfach das Universum zu verste-
hen, das ist ja eine Aufgabe, die doch
reizvoll ist. Je älter man wird, desto
weniger denkt man darüber nach, weil
man es als gegeben nimmt, es ist halt
so. Was ich jetzt gesagt habe, das
passt zu jemandem, der 22 oder 23
ist. Weil man sich da über die grund-
legenden großen Fragen des Lebens
und des Sterbens den Kopf zerbricht.
Das tut man dann erst wieder, wenn
man sehr alt wird.

In Nikes Film kommen sie ja schnell

*auf philosophische Themen, sofort ist
man bei der Ewigkeit oder bei Gott.
Und der Mönch hat seinem Abt er-
zählt, dass er drei Mädchen begegnet
sei, die sollen auf der Suche nach
dem Sinn des Lebens sein und des-
halb auch auf der Suche nach Gott.
Das ist sehr verspielt ausgedrückt,
weil er es zur Entschuldigung sagt,
aber eigentlich geht es offenbar bei
Nikes Film und indirekt wiederum
auch bei deinem Film wirklich darum.*

Das war bei mir schon immer so.
Deshalb musste halt auch einer ein
Mönch sein. Wenn er mit dem Abt
spricht, darf man das natürlich nicht
hören, weil er ja nicht Italienisch
kann. Das Tollste ist, dass er dann
am Schluss noch ein Kreuzzeichen
macht. Das ist Henning Vogt, dem
Schauspieler, eingefallen. Dafür hätte
ich ihn küssen können.

Film im Film

Bei Film im Film denkt man schnell an zwei andere Filme. Einmal an DIE AMERIKANISCHE NACHT von Truffaut und natürlich an LE MÉPRIS von Godard. Haben die für dich irgendwie eine Rolle gespielt?

Im Zusammenhang mit diesem Film nicht. Über DIE AMERIKANISCHE NACHT habe ich damals eine Kritik geschrieben, und ich mochte ihn total. Ich habe noch mal angefangen, ihn zu gucken, bevor ich gedreht habe, und mochte ihn gar nicht. Schon wie er anfängt, ich finde, Truffaut protzt da mit dem Aufwand, den er betreiben kann. Und dann habe ich gar nicht weiterguckt. Mir ging es um was anderes. Es ist nicht so sehr ein Film über das Filmemachen im Sinne von Truffaut oder von Andreas Dresen bei



WHISKY MIT WODKA - der geht auch eher in Richtung Truffaut, allerdings weitaus weniger elegant, nur handgestrickte deutsche Komik. Von Truffaut

gibt es da den wunderbaren Satz, er sagt, am Anfang hat man noch kühne Träume und Visionen, und je weiter es voran geht mit den Dreharbeiten, desto mehr hofft man, dass der Film irgendwie noch zu retten ist, weil alles oder fast alles schief geht.

Einen Bezug zu LE MÉPRIS würde ich sehen durch den Schauplatz mit dem Haus auf Capri, der Villa von Malaparte. Abrahams Haus am Meer in INS BLAUE ist vergleichbar.

Ja, gut, aber das habe ich nicht im Sinn gehabt. Die Ausstatterin hat mir dieses Haus angeboten, und ich habe sofort gesagt, das müssen wir nehmen. Das ist einfach so speziell, die Lage und die Form. Obwohl es sehr schwierig war, das Drehbuch in diesem Haus umzusetzen, da hätten wir eigentlich ein anderes gebraucht.

Geschrieben war es für was völlig anderes. Ich habe nicht so sehr an Godard gedacht. Bei einer Szene allerdings an Antonioni. Abraham steht



da auf der oberen Terrasse und Laura kommt von der unteren Terrasse zu ihm. Er sagt ihr, dass er bald hierher ziehen will und dass sie dann doch immer bei ihm sein kann, wenn sie nicht gerade einen Film dreht, und er würde sie auch heiraten und dann würde sie all das erben. Da habe ich beim Drehen schon gedacht, das ist ein bisschen wie in einem Antonioni-Film. Wie die da stehen, wie sie auf ihn zukommt, das ist wie bei Antonioni. Ich war ein bisschen irritiert davon, und mir fiel nicht ein, wie man das hätte anders machen können. Da hat mich die Nähe zu Antonioni eher irritiert. Als ich den ersten Zoom, den wir gedreht haben, gesehen habe, an dem VW-Bus auf Eva, die den Wagen starten will, habe ich eine Nacht schlecht geschlafen. Da dachte ich, oh Gott, oh Gott, oh Gott, was habe ich mir da eingebrockt? Ich habe viele Kameralleute gehabt, die extrem

pingelig waren, was das Bild angeht, die mich wahnsinnig gemacht haben. Bei mir ist es nur wichtig, wie sich die Schauspieler bewegen, und was sie machen, wie was bei denen passiert. Aber nicht wie das Bild aussieht, in dem sie sich bewegen. Und mir ist es wichtig, dass die Kamera sich danach richtet, wie die Schauspieler sich bewegen, und nicht, dass die Kamera vorher festgelegt wird und die Schauspieler dann eingeeignet sind durch die vorher festgelegt Kameraposition.

Vadim Glowna

Wieso kam Vadim Glowna erst so spät dazu, er drängt sich doch eigentlich für die Rolle auf?

Ja, er hat das Alter und ist Regisseur, Schauspieler und Produzent. Aber niemand ist darauf gekommen. Ich

habe nicht daran gedacht, und ich kannte ihn schon seit über 30 Jahren. Für Abraham hatten wir ursprünglich zwei andere Schauspieler. Vladimir Glowna kam erst drei oder vier Wochen vor Drehbeginn. Nicoletta Drossa, meine Produktionsleiterin, hatte die Idee. Ich hatte vorher auch ein bisschen mit dem Gedanken gespielt, die Rolle selbst zu spielen. Wir hatten schon einen Termin für Probeaufnahmen mit mir und Alice Dwyer angesetzt. Aber ich hätte das nicht gekonnt. Ganz früh hatte Hanns Zischler zugesagt, er war enthusiastisch, als ich ihm das vorgeschlagen habe. Als es dann konkret wurde, war ihm die Aufenthaltsdauer in Italien zu lang, er hat sich davor gefürchtet, sechs Wochen quasi kaltgestellt zu sein. Manfred Zapatka hätte das auch gerne gemacht. Zwei Monate vor dem Drehen haben wir dann gehört, dass er inzwischen ein Theaterengagement in München angenommen hat, genau in diesem Zeitraum. Und dann habe ich sehr viele Vorschläge von mindestens vier Leuten bekommen, den einen oder anderen habe ich auch gesehen, aber alles war für mich keine Möglichkeit. Und ich näherte mich mehr und mehr der Lösung, wenn ich keinen finde, muss ich es selbst machen. Zu dem Zeitpunkt, war meine Stimme ja noch ganz schlecht, und ich habe gedacht, ein bisschen bekomme ich dann Sympathien beim Publikum mit dieser schrecklichen Stimme. Aber ich hätte es nie so differenziert hinbekommen. Die größte Stärke von Vadim ist ja seine Stimme, die kippt manchmal so um. Das ist unglaublich, wie differenziert er seine Stimme einsetzen kann.

War er denn damals noch gesund? Ist

er vor dem Film von der Versicherung untersucht worden?

Bei so billigen Filmen macht man keine Untersuchung mehr, da muss man bloß eine Gesundheitserklärung abgeben. Aber da war nichts, er wusste zum Drehbeginn nichts. Er hat es erst im Dezember erfahren. Wir haben vom 8. September bis zum 18. Oktober 2011 gedreht. Er war im November noch mal in Australien für eine kleine Rolle in einer Fernsehserie. Bei der Teampremiere im Januar 2012 haben wir ihn erwartet, ich war todtraurig, dass er nicht gekommen ist. Ich hatte vor Weihnachten mit ihm telefoniert, und da war er unglaublich gespannt, weil er sich nicht sicher war, ob das gelingen wird, ob das geht mit dem Drehen in diesen Plansequenzen. Das war ganz und gar nicht sein Ding. Und die erste Probe drehen, das war auch nicht sein Ding, das hatte ihn schon sehr irritiert. Aber er hat diese Irritation beim Drehen überhaupt nicht gezeigt, sondern er war wie ein Engel, wie ein Heiliger in diesem Film.

Der Fluch gegen den Vater

Wenn er den Strand entlang geht mit dieser Art Kutte, hat mich das an den „Mönch am Meer“ von Caspar David Friedrich erinnert.

Eine Einstellung, die sehr, sehr lang ist und die ich auch sehr lang gelassen habe. Dieses merkwürdige Kostüm, das ich am Anfang nicht besonders mochte, hat einen religiösen Touch. Beim Schreiben habe ich an einen Kimono gedacht – so etwa wie Hanns Zischler in „PARADISO“. Ich hatte Anna Scholich, meiner Kostümbildnerin, drei Kimonos von

mir zur Auswahl gegeben. Aber sie hat sich für diese weite graue Hose und diese Art Bademantel, die sie beide extra hat anfertigen lassen, entschieden. Im Drehbuch hatte ich ja auch geschrieben, dass Abraham ein „Heiligenkostüm“ trägt. Nachdem ich diese Szene am Strand gedreht hatte, habe ich es geliebt.

Bei der Premiere im Delphi ist Abraham nicht dabei. Warum verflucht Nike ihn so heftig? Woher kommt dieser geradezu biblische Zorn?

Weil er Abraham heißt (lacht). Nein. Da hatte sie erfahren, dass er mit Laura geschlafen hat. Bevor Nike mit Abraham bricht, sitzt sie am Meer ist mit dem Rücken zur Kamera und weint lange. Jeder deutsche Regisseur hätte sie da von vorne gezeigt.



Warum weint sie eigentlich?

Er schwimmt ja so weit nach draußen,

dass sie denkt, er wird immer weiter schwimmen. Um zu ertrinken. Ich habe Vadim, da er gut schwimmen konnte, ziemlich weit raus schwimmen lassen, damit der Eindruck entsteht, er bleibt dabei, er schwimmt wirklich weiter. Wenn ich an Selbstmord denke, wäre das für mich zum Beispiel eine gute Möglichkeit, mich umzubringen. Also eine bessere auf jeden Fall als sich zu erschießen oder sich zu vergiften. Im Meer einfach immer weiter schwimmen, so dass man nicht mehr zurückkommt...

Nikes Film

Wie wird denn Nikes Film fertiggestellt, nachdem Abraham nicht mehr mitspielt?

Der Regieassistent sagt doch, dass einiges zu benutzen ist, und anderes kann man weglassen. Nike muss

auch improvisieren, klar. Sie hat ja kein Drehbuch. Bei einem improvisierten Film hast du doch immer alle

Möglichkeiten. Ich verstehe was davon, ich habe drei Filme so gemacht. Bei einem improvisierten Film kannst du immer mit solchen Dingen umgehen. Ich habe das auch erlebt bei DAS MIKROSPOP. Da ist die zweite Hauptdarstellerin nach fünf Drehtagen von einer Treppe gefallen und konnte nicht mehr drehen, weil sie eine Gehirnerschütterung hatte, und sie hatte gerade die Hälfte gedreht, sie hatte noch fünf Drehtage. Zunächst war es für mich auch ein Schock, aber ich dachte, ich muss das irgendwie hinbekommen. Ich habe gesagt, wir improvisieren dann. Die erste Szene nach ihrem Unfall wurde ganz, ganz schlecht zunächst. Ich habe die bestimmt 20 Mal geprobt, und es war absolut katastrophal. Wir haben das in der Nacht gedreht und plötzlich fing dann auch die Technik an, Probleme zu machen, es wurde immer kritischer. Da habe ich die Leute angeschrien



und habe gesagt, wir drehen so lange, bis diese Szene im Kasten ist. Jetzt



reißt euch endlich zusammen. Von dem Moment an ging es gut, und dann konnten Adriana Altaras und Vladimir Weigl das spielen.

„Alles wird gut“, sagt Lukas, der Tonmann. Die Premiere von Nikes Film selbst kommt etwas überraschend. War das schon immer so gedacht oder hast du da tatsächlich auch was weggelassen?

Nein, das ist so geschrieben. Ich hatte versuchsweise mal noch eine Szene dazwischen gesetzt, die wir ohne Genehmigung in Rom gedreht haben, am Forum Romanum, die eigentlich sehr schön geworden ist. Es hätte auch eine Korrespondenz gegeben, das Forum Romanum mit seinen Säulen und die Säulen, die vor dem Delphi-Kino stehen. Aber bei der Vorführung am Computer für die Musiker merkte ich dann, das haut nicht hin. Das ist dann ein doppelter

Schluss. Und so kommt halt das jetzt, vielleicht ein bisschen Hoplahopp. Die erste Einstellung von Nikes Film, die wir am Ende sehen, ist dieser VW-Bus, der in den Voralpen durch die Landschaft fährt. Das ist genau die gleiche Einstellung wie die letzte Einstellung von FREMDE STADT, die ich damals mit Martin Schäfer, 1972, genau von dieser Kameraposition aus gedreht habe.

Das Kino des 21. Jahrhunderts

Wir machen das Kino des 21. Jahrhunderts, sagt Nike. Wie sieht das aus, das Kino des 21. Jahrhunderts?

Wir sehen nicht genug von Nikes Film, um dazu mehr zu erfahren. (lacht) Jeder junge Regisseur, wenn er anfängt, Filme zu machen, denkt das – wenn er (oder sie) genügend Selbstbewusstsein haben.

Cynthia Beatts Mann, Raimund Kummer, der den Film bei der Teampremiere gesehen hat, meinte, ich hätte einen Testamentsfilm gemacht. So hat er den Film wahrgenommen. Und beim Schreiben des Drehbuchs war das von mir sehr stark ein Hintergrundgedanke, denn damals war ich, aus privaten Gründen, sehr unglücklich. Vadim hat das auch so gesehen. Vadim hat ja seinen 70. Geburtstag bei uns da unten in Italien gefeiert und hat dazu Interviews gegeben. Da hat er auch von Testamentsfilm gesprochen. So kann man das wahrnehmen.

Hast du das denn beim Drehen auch noch so erlebt?

Beim Drehen war es komplizierter, beim Drehen habe ich Neues kennen gelernt. Für mich war es eine unglaubliche Erfahrung, mal wieder so zu drehen wie ich früher **mit** Martin Schäfer gedreht habe, nämlich spontan und schnell und direkt. Und ich habe noch mehr die Vorteile des digitalen Drehens kennen gelernt. Da hat sich für mich plötzlich eine Zukunft aufgetan.

Mit dem, was jetzt für mich vorstellbar ist, könnte ich noch viele Filme drehen. Das könnte immer aufregender werden. Denn Schauspieler, die mir gefallen, gibt es ja immer. Sonst habe ich ja meistens einige von den bisherigen Filmen dabei gehabt, quasi als Rückversicherung. Bei denen weiß ich, wie es gehen kann, und da gehe ich kein Risiko ein oder nur ein ganz kleines Risiko. Ein völlig unbekannter Schauspieler ist ja für mich immer ein Vabanque-Spiel, da ich keine Probeaufnahmen mache. Da war

dieser Film schon sehr ermutigend. Auch die vielen Schauspieler, die ich hier beim Casting getroffen habe, von denen ich viele gerne gehabt hätte. Aber ich hatte halt nur vier Mädchen zu besetzen...

Mit den Möglichkeiten, die ich beim Drehen von „INS BLAUE“ gespürt habe, will ich weitermachen. Ich muss es eh, um finanziell zu überleben. Aber das, was ich jetzt erlebt habe und das, was ich bei Hong Sang-soo gesehen habe, das macht, weitere Filme zu machen, für mich ungeheuer reizvoll.

Außerdem kann ich, genau wie ich in einem Interview mit Hong Sang-soo gelesen habe, nicht leben, ohne Filme zu machen.



Rudolf Thome

Geboren am 14. 11. 1939 in Wallau/Lahn (heute Biedenkopf), 1960 Abitur an der Christlichen Internatsschule Gaienhofen (Bodensee), ab 1960 Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in München und Bonn, 1962 nach einer Parisreise erste Filmkritiken im Bonner Generalanzeiger, dann Umzug nach München, Kritiken für *Filmkritik* und *Film*, dann auch für die *Süddeutsche*



Zeitung, ab 1965 Geschäftsführer des Clubs Münchner Filmkritiker, Kreditsachbearbeiter in einer Bausparkasse, die Arbeit an einer Dissertation über Albert Paris Güterslohs Roman *Sonne und Mond* wird abgebrochen, 1968 erster Spielfilm, 1973 Umzug nach Berlin, Filmkritiken für *Der Tagesspiegel* und *Hobo* und Arbeit für die Freunde der deutschen Kinemathek, 1977 Gründung der Moana-Film GmbH, 1981 Gildepreis für den zweitbesten deutschen Film – *Berlin Chamissoplatz*, 1989 Preis der Internationalen Filmkritik in Montreal für den besten Film – *Der Philosoph*, 1991 Gründung des Verleihs Prometheus, 2000 Silberner Bär für das Darstellerensemble in *Paradiso - Sieben Tage mit sieben Frauen*. 2007 Hessischer Filmpreis für das Gesamtwerk.

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	Detektive
1969	Rote Sonne
1970	Supergirl
1972	Fremde Stadt
1974	Made in Germany und USA
1975	Tagebuch
1977/78	Beschreibung einer Insel (mit Cynthia Beatt)
1980	Berlin Chamissoplatz
1982/83	System ohne Schatten
1985	Tarot
1987	Das Mikroskop
1988	Der Philosoph
1989	Sieben Frauen
1991	Liebe auf den ersten Blick
1992	Die Sonnengöttin
1994	Das Geheimnis
1997	Just Married
	Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan
1999	Paradiso – Sieben Tage mit sieben Frauen
2000	Venus Talking/Venus.de/Venus im Netz
2002	Rot und Blau
2003	Frau fährt, Mann schläft
2005	Du hast gesagt, dass du mich liebst
	Rauchzeichen
2006	Das Sichtbare und das Unsichtbare
2007/08	Pink
2010	Das rote Zimmer
2011	Ins Blaue
2013	Das Mädchen vom Fluss (Projekt)

Verleih:

Prometheus Filmverleih Rudolf Thome

Fidicinstr. 14 D

10965 Berlin

Tel. 030 / 69 50 90 71

Fax 030 / 69 50 90 72

info@moana.de

www.moana.de

Vertrieb:

barnsteiner-film

Eduard Barnsteiner

Dorfstr. 15

24361 Klein Wittensee

Tel. 04356 - 99 65 68 -0

Fax 04356 - 99 65 68 -2

barny@barnsteiner-film.de

www.barnsteiner-film.de