

Gespräch mit... Stefan Ruzowitzky

Fabian Bazant & David Krych

1961 in Wien geboren, studierte er Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien. Neben seiner Tätigkeiten als Drehbuchautor und Filmregisseur drehte er Musikvideos (z. B. für 3-o-Matic oder N'Sync) und inszenierte die Oper *Der Freischütz* (2010, Theater an der Wien).

Filmografie:

- 1994: *Montevideo* (TV Comedy)
- 1996: *Tempo*
- 1998: *Die Siebtelbauern*
- 2000: *Anatomie*
- 2001: *Die Männer ihrer Majestät* (*All the Queen's Men*)
- 2003: *Anatomie 2*
- 2007: *Die Fälscher*
- 2009: *Hexe Lilli – Der Drache und das magische Buch*

www.stefanruzowitzky.com

Emotionale Film-Realitäten

Wenn du eine Filmgeschichte erzählst, dann läuft alles über Identifikation; nicht nur in einem einfachen Sinne, dass man sich mit einem Helden freut oder mit ihm traurig ist, sondern dass du dich in dem Helden selber wiedererkenntst. Und ein Film funktioniert dann, wenn die- oder derjenige auf der Leinwand mich bzw. gewisse Eigenschaften von mir repräsentiert bzw. Eigenschaften, von denen ich mir wünsche, dass ich sie hätte. Und dementsprechend möchte ich, dass dieser Held belohnt wird, wie auch ich für positive Eigenschaften belohnt werden möchte und finde es auch gerecht, dass mein Held bestraft wird, wenn er etwas Böses macht.

Um jetzt ganz konkret zu werden: einer der ‚Schmähs‘ von *Avatar* (Regie: James Cameron, USA 2009) ist, dass nicht eine Geschichte von blauen Männchen auf dem Planeten ‚Pandora‘ erzählt wird, sondern eine Geschichte von einem Mann, der an Leib und Seele verkrüppelt ist und dann in den Körper eines schönen, starken Wesens schlüpfen und in einer Fantasiewelt herumlaufen darf. Das ist irgendwie die Essenz von Hollywood-Kino – ich behaupte: von Kino allgemein.

‚Realismus‘ muss hier ein emotionaler sein. Und *Avatar* zeigt kein ‚realistisches‘ Bild von der Welt, hat insofern mit unserer Welt nichts zu tun, aber emotional funktioniert es offensichtlich und deswegen schauen sich die Leute das auch an. Und das ist keine Flucht aus der Realität, sondern du erkennst dich selber in diesen Figuren, aber eben in einer anderen Umwelt, und das ist im Kino relativ ‚wurscht‘.

Bei der Österreich-Premiere von *Gomorra – Reise in das Reich der Camorra* (Regie: Matteo Garrone, IT 2008) im Filmmuseum stellte Alexander Horwath diesen Film so vor, dass es sich hier nicht um ‚Fantasy‘ handle, sondern um ‚puren Naturalismus‘. Wenn du dir dann den Film anschaust, dann ist die dort gezeigte Welt für das Publikum, mich eingeschlossen, genauso fern wie die Welt ‚Pandora‘. Wir kennen das alles nicht, weder wie es dort aussieht noch wie dort Beziehungen oder wie ökonomische Zusammenhänge funktionieren. Und ich weiß natürlich vom Hörensagen, dass es ‚Pandora‘ nicht gibt, hingegen die *Gomorra*-Welt sehr wohl, doch aus der Perspektive meines Erfahrungsbereichs sind beide reine Fantasiewelten. Und es geht wiederum darum, wie real sind Emotionen, die dort gezeigt werden, und wie weit kann ich mitgehen, wie weit erkenne ich mich dort selbst.

Diese Unterteilung, dass es ‚realistischere‘ Filme gibt, welche dann mit Handkamera, ohne Ausstattungsaufwand produziert werden, von sozialem Elend handeln – und auf der anderen Seite gibt es Glamour und Fantasiewelten, das ist meiner Meinung nach eine zu simple Unterscheidung. Denn ‚wahr‘ und ‚wahrhaftig‘ hat damit wenig zu tun; so gibt es auch Filme, die eben ‚wahr‘ und ‚wahrhaftig‘ sind, aber auf den ersten Blick gar nichts oder nur sehr wenig mit einer ‚realen‘ Welt zu tun haben. Trotzdem schaffen sie es, die Leute zu berühren.

Ich glaube, dass Film immer etwas durch und durch ‚Künstliches‘ ist. ‚Realität‘ festhalten, indem ich mit dem Normalobjektiv auf den Knopf drücke, ohne durch den Sucher zu schauen, und zu glauben, jetzt hätte ich ‚Realität‘ aufgenommen, geht nicht. Es ist immer ein massiver, kreativer Eingriff, wenn man Filme macht, gleichgültig in welcher Form. Sich dessen bewusst zu sein, ist ehrlicher, als zu glauben, weil dort blaue Männchen sind, ist es verlogenes Hollywood-Entertainment und nur wenn ich mich auf den Praterstern stelle, ist es die ‚Realität‘.

Historische Wahrheiten

Bei historischen Stoffen, bei etwas Zeitgeschichtlichem, wie bei *Die Fälscher* (Regie: Stefan Ruzowitzky, A/D 2007), der den Holocaust mitthematisiert, bist du angehalten, dich an historische Vorgaben zu halten. Dennoch finde ich es ehrlicher, wenn du bewusst und erklärtermaßen auch bei solch einem Thema eine ‚Kunstwelt‘ erschaffst, die in sich stimmig und ‚wahrhaftig‘ ist. Bei solchen Filmen werden oft Diskussionen geführt, ob die richtigen politischen Aussagen getroffen werden, mit dem Verweis auf die Historizität, mit Aussagen wie: „Ja, aber jede Türschnalle ist historisch verbürgt“ abgeschmettert. Die Idee, dass du Geschichte rekonstruieren kannst, die Idee, dass du

eine absolut objektive Wahrheit erzählst, gibt's nicht. Und deswegen ist es ehrlicher, wenn du sagst: „Das ist jetzt meine Sicht der Dinge, das ist meine Sicht auf dieses Thema, auf diese Zeit, aus dem Jahr 2007.“ Es ist klar, dass dieser Film, in 20 Jahren produziert, anders ausschauen bzw. angeschaut werden würde. Ich erhebe auch nicht den Anspruch, dass alles so ‚wahr‘ ist, und gerade bei einem Film wie *Die Fälscher* haben wir die Erfahrung gemacht, dass das gar nicht mehr geht. Am Set hatten wir die letzten beiden Überlebenden, die sich sofort über Ausstattungsdetails in den Haaren gelegen sind. Wo der eine sagt: „Die Betten waren aus Metall.“, der andere: „Nein, aus Holz.“ Der eine sagt: „Sie waren dreistöckig.“ Der andere: „Nein, zweistöckig.“ Das weiß niemand mehr. Und dies ist ja prinzipiell das Problem bei ‚oral history‘, dass sich bei den Zeitzeugen ganz stark vermischt, was sie selbst erlebt und was sie zu diesem Thema gelesen haben. Und sie erzählen dann auch Geschichten aus Büchern, weil sie aufrichtig glauben, dass sei ihnen selbst widerfahren. Insofern finde ich es ehrlicher, wenn du als Filmemacher eben sagst, das ist jetzt ‚mein Ding‘.

Subjektives Nach-Erleben

Bei meinen Filmen – das habe ich von Anfang an gemacht und mache es immer bewusster – erzähle ich eine Geschichte nicht aus einer vermeintlich objektiven Distanz, sondern sehr subjektiv. So gibt es z. B. eine Szene bei den *Fälschern*, in welcher mein Held diese Fälscherwerkstatt erstmals betritt. Das ist eine Zweiminutensequenz, in welcher er mit verschiedensten Tonwelten in Berührung kommt: Schüsse, Geschrei, Gebell von außen, drinnen hört man Operettenmusik, die die ganze Zeit läuft, und im Nebenraum die Druckwerkstätte, in der sehr laute Druckmaschinen stehen. Eigentlich müsste man in dem Film diese drei Tonebenen ständig hören. Da ich es aber subjektiv erzähle, ist es ganz anders: manchmal hört eben mein Held – und wir hören mit ihm – nur den Lärm, die Gefahr, die Bedrohung von außen, und manchmal geht's nur um die Arbeit, manchmal ist es so, dass diese süßliche Operettenmusik alles übertönt. In der erwähnten Sequenz, in der meine Helden das erste Mal dieses relative Paradies genießen, da gibt es Stille und Frieden, obwohl es dort eigentlich nicht so still ist, da sind ja die Operettenmusik, die Druckmaschinen und von außen die Schüsse. Aber subjektiv empfinden meine Helden in diesem Moment Stille, Frieden, und deswegen habe ich in diesem Moment tontechnisch auch Stille eingesetzt. Das heißt also, was ich bei meinen Filmen mache, ist, dass ich die Realität sehr subjektiv ‚darstelle‘, und dabei sehr das subjektive Gefühl meiner Helden einfließen lasse.

Dabei gibt es Grenzen der Darstellbarkeit. Ich hatte mir immer gesagt, dass etwas, das man nicht verfilmen kann, ein Konzentrationslager wäre, habe aber dann diesen Film gemacht, weil es sich um kein ‚normales‘ Konzentrationslager handelt. Meine Überlegung war: du kannst nicht Leben und Tod in einem Konzentrationslager so zeigen, dass wir, die gemütlich sitzenden, gut genährten Kinobesucher sagen könnten, ich kann jetzt empfinden, wie’s es den Opfern erging. Das geht nicht. Beim Umweg über die Fälscherwerkstatt hatte ich das Gefühl, da geht’s, weil sich die Helden nicht pausenlos in dieser existentiellen Not und kurz vor dem Hungertod befinden. Für mich sind die Grenzen immer dort, wo ich sage, das ist jetzt für eine/n ZuseherIn emotional nicht mehr begreifbar.

Aber dies gilt für so vieles, sei es nun Liebe oder Tod: du musst etwas finden, in dem dir das Publikum emotional folgen kann. Äußerlich kannst du mittlerweile alles perfekt darstellen – z. B. *2012* (Regie: Roland Emmerich, USA 2009) – das ist alles kein Problem mehr. Aber du musst in den fantastischsten Welten, der entferntesten Zukunft oder der tiefsten Vergangenheit etwas finden, wo das Publikum sagt: „Ja, ich weiß, wie es ihm geht, das ist mir auch so ergangen.“

Filmsprachen

Da ich Filme in sehr unterschiedlichen Genres gemacht habe und damit einhergehend für sehr unterschiedliche Zielgruppen, ist es natürlich klar, dass ich mich unterschiedlicher Sprachen bedienen muss, wenn ich mit 8jährigen Mädchen rede, wie in *Hexe Lili – Der Drache und das magische Buch* (Regie: Stefan Ruzowitzky, D/A/E/I 2009), oder mit 15- oder 17jährigen Jungs, wie in *Anatomie* (Regie: Stefan Ruzowitzky, D 2000), oder mit 40jährigen, wie in *Die Fälscher*. Ich behaupte, dass dies für mich keine Verstellung ist; wenn ich mit meiner Tochter rede, dann verwende ich auch andere Worte und Bilder, als wenn ich hier jetzt interviewt werde. Ich habe aber nicht das Gefühl, dass ich einmal ‚wahrhafter‘ bzw. ‚authentischer‘ wäre. Das sind unterschiedliche Arten zu kommunizieren, um überhaupt verstanden zu werden. Am deutlichsten ist es wohl bei Musik: was ein 17jähriger als fetzig und dynamisch empfindet, löst bei einem 40jährigen Stress und Pickel aus. Eine Sprache muss man bewusst einsetzen, da bist du natürlich nicht in einem luftleeren Raum. Beim Film arbeitest du mit Bildern, und diese Bilder existieren nicht für sich, sondern haben eine Geschichte, derer du dir bewusst sein musst, wenn du bestimmte Akzente setzen willst.

Erwartungshaltungen – Konventionen?

Erwartungshaltungen sind ein fundamentales Problem, wenn du eine Oper inszenierst, weil du ein nicht unvoreingenommenes Publikum hast. Wenn ich *Die Fälscher* mache, dann treffe ich auf Vorstellungen von Leuten, was sie über den Holocaust wissen – was auch relativ schwammig ist – und diese lassen sich die Geschichte erzählen. Wenn ich hingegen eine populäre Oper mache, wie den *Freischütz*, dann kommen Leute, die schon zehn Inszenierungen gesehen haben und glauben zu wissen, wie es gehört. Und das ist eine ganze andere Aufgabe; die Zuschauer musst' von irgendwo abholen.

Es war naiv von mir, zu glauben, dass ich einfach eine Geschichte erzählen kann. Jedes Mal, wenn ich etwas anders gemacht habe, als es normalerweise inszeniert wird, hätte ich besonders laut schreien müssen. Mir wurde auch einmal gesagt, das sei einer der Gründe dafür, dass es diese Auswüchse des ‚Regietheaters‘ gibt: da musst du am Anfang einen nackt auf die Bühne schicken, der dort ‚hinkackt‘, damit das Publikum weiß, „aha, hier ist jetzt irgendwas neu und anders“, sonst kriegst du sie nicht von dort weg, wo sie gedanklich sitzen. Dementsprechend hast du auch Kritiken zwischen sehr gut und sehr enttäuschend; bei einem triffst du das, was er sich erwartet hat und ein anderer meint zu wissen, dass es ganz anders gehört. Da ist mir beim Film dieses relativ unvoreingenommene Publikum doch angenehmer.

Erwartungshalten schränken aber nicht nur ein; man muss sich ihrer bewusst sein und kann dann auch mit ihnen spielen. Einer meiner Lieblingsfilme ist *Halloween – Die Nacht des Grauens* (Regie: John Carpenter, USA 1979), weil er nur damit arbeitet, dass man glaubt, „jetzt kommt der Mörder“, und er kommt doch nicht. Er bezieht seinen ganzen Effekt daraus, dass das Monster nicht kommt. Natürlich kommt es irgendwann, aber ganz spät, nachdem du dich zehn Minuten schreckst, weil du es die ganze Zeit erwartest. Das ist die Essenz von Dramaturgie – du arbeitest mit Erwartungshaltungen, indem du sie mal brichst und mal beachtest. Wenn du sie immer brichst, dann erzielst du keinen Effekt mehr. Wenn ich weiß, er hält sich im Prinzip dran, aber hin und wieder bricht er – gut gesetzt – die Konvention, dann überrascht er mich. Das gilt besonders auch für den Schnitt. Du etablierst einen Rhythmus und dann brichst du ihn wieder – und das immer wieder.

In diesem Zusammenhang verstehe ich Konventionen nicht politisch, sondern als ein ganz ‚normales‘ Arbeitsmittel. Ich finde es auch prinzipiell gut und richtig, wenn ich einen Nackten auf die Bühne schicke und ihn dort hinkacken lasse, aber zumindest muss ich wissen, wieso ich es machen lasse.

Wenn ich jedoch alle Konventionen breche, ist es irgendwie eine ‚fade‘ Geschichte. Es ist immer so, dass du ein sinnvolles Maß finden solltest. Du musst etwas ‚Neues‘, nie Dagewesenes haben, denn sonst lohnt sich der Aufwand nicht. Aber ich kenne es aus allen Bereichen des Filmmachens, dass es darum geht, einen guten Rhythmus innerhalb der Erwartungshaltungen zu finden. Dass du diese fünfmal befriedigst und beim sechsten Mal brichst, – dann ist es eine Überraschung und die Leute erschrecken sich à la *Halloween*.

Irreal?

Wenn man ‚Realismus‘ an die Relevanz und Nachvollziehbarkeit von im Film dargestellten Gefühlswelten knüpft, wäre ein ‚irrealer‘ Film einer, der es nicht schafft, mit seinen Figuren eine universelle Geschichte zu erzählen, der es nicht schafft, Empathie zu erzeugen und zur Identifikation einzuladen. Also etwas, das mich überhaupt nicht interessieren würde.

Klosterneuburg, 15. Juli 2010

