

SLUMMING

Michael Glawogger Tells It All (to Olaf Möller)

OM: Was fasziniert Dich so an der Idee der Fremde, die sich ja in verschiedensten Gestalten durch Dein gesamtes Oeuvre zieht?

Das hat eigentlich schon mit einem Kurzfilm begonnen. Das war Die Stadt der Anderen, da habe ich zum ersten Mal den Gedanken aufgegriffen, dass man im Leben eines oder einer Anderen aufwacht.

Ich habe als Kind wenn wir auf Urlaub waren und ich zum ersten Mal eine fremde Stadt, fremde Strassen, fremde Häuser gesehen hatte, immer gedacht: Was wäre wenn du dort in die Schule gingest, welche Freunde hättest du da, durch welche Strassen gingst du nach Hause, welche Mutter öffnete dir die Türe, welcher Tisch stünde in der Küche, was müsste ich zu Mittag aufessen, welche Sprache würde ich spreche und dann schloss ich die Augen und wünschte mir ganz fest, dass es für einen Tag so sein möge. Mehr als einen Tag traute ich mir als Bub noch nicht zu. Damals war das meistens das ehemalige Jugoslawien. Wieder später, noch bevor ich wirklich mit dem Filme machen begonnen hatte, habe ich mir gedacht man müsste eine Geschichte machen wie ein Österreicher aufbricht um in der Türkei oder einem der anderen typischen Gastarbeiterländer der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, selbst Gastarbeiter zu werden. Der Gedanke hatte mir gefallen und ich habe ihn aber auch gleich wieder verworfen, weil mir der soziale Aspekt daran auch gleich wieder das Hauptthema zu überlagern schien – nämlich plötzlich, unvermutet und unvorbereitet plötzlich ein anderes Leben zu leben. Ich habe immer gern darüber nachgedacht wie das wäre und ich habe nie aufgehört mir es für mich selbst zu wünschen. Sei es für einen Tag oder auch für länger. Man wird ja ein bisschen mutiger mit der Zeit.

OM: Wie kam es zu dem Projekt? [Allein durch die Kallmann-Figur aus den FRANKREICH, WIR KOMMEN!-Recherchen?, oder passte die in etwas, das dir eh schon im Kopf rum kreiselte?

Also bis man beschließt ein Projekt wirklich anzupacken müssen sich verschiedene Steinchen in deinen Kopf zusammensetzen. Die müssen dann noch kein Bild ergeben aber so Fetzen von Bildern. So ein Eck dort, eine Mitte da und ein Mensch der irgendwo sitzt und eine Wurstsemmel ist.

Ja, da war einerseits Kallmann der Ballmann. Den hatte ich während dem Dreh zu Frankreich wir kommen kennen gelernt. Er hatte sich eine Containerladung Fußbälle gekauft, die er zu Hause mit einer Fahrradpumpe aufpumpte, in ein Netz steckte, dass er schulterte und mit dem er während der Fußballweltmeisterschaft 1998 durch Wiener Gaststätten zog. Er wollte die Atmosphäre rund um die WM nützen um ein Geschäft machen. Er blieb natürlich auf der Hälfte der Bälle sitzen und das in einer zweihundert Quadratmeter Altbauwohnung ohne Gas, Strom und Telefonanschluss. Er war wie ein Vorbote für den Zettelpoeten Kallmann. Das Material das wir damals mit ihm drehten wurde aber im fertigen Film nicht verwendet.

Dann hatte mir vor mehr als fünfzehn Jahren ein Betrunkener in einer Bar erzählt, dass er einen Obdachlosen in seinen Kofferraum geworfen hatte und ihn über die Grenze gefahren hatte und dass er ihn dort ausgesetzt hätte ohne dass der Obdachlose es gemerkt hätte. Mehr noch als die Geschichte faszinierte mich wie der Mann sie erzählte. Es war mir völlig unklar ob sie wahr war oder nicht und es gefiel dem Mann auch an mir zu sehen ob ich sie ihm glaubte oder nicht. Er spielte mit meiner Vorstellung. Das gab mir einen Charakter in die Hand. Ein Mensch über den ich gerne nachdenken wollte. Das fand ich zuerst viel interessanter als die Geschichte selbst.

Wie ich dann wirklich den Film zu bauen begann, fiel mir auch wieder die Geschichte selbst ein und sie schien sich zu auch in dieses große Thema einzufügen, in dieses - was wäre in einem anderen Leben, einer anderen Stadt, in einer anderen Haut, in einem anderen Kopf obwohl es immer noch du selbst bist.

Ob die Geschichte mit dem Betrunkenen stimmt muss man allerdings dahingestellt lassen. Manchmal stellt man sich etwas so lange vor, bis man glaubt es erlebt zu haben.

OM: In welchem Verhältnis steht der Film - wenn er's denn für Dich tut - zu NACKTSCHNECKEN, wie, also, verhält sich der frühere Film über den Eros zum jüngeren Film über den Thanatos?

Das ist mir nicht ganz klar. Slumming ist sicher dunkler im Tonfall. Auch ernster. Zumindest an der Oberfläche. Das was ich das „Haptische“ an einem Film nenne. Etwas das ich mit den Augen „angreifen“ kann. Ich denke vor dem Dreh viel darüber nach wie das sein soll. Ob es sich glatt, schmutzig, körnig, färbig, monochrom oder wie das Fell eines rüdigigen Hundes anfühlen soll.

Aber auf anderen Ebenen gibt es da sicher Übergreifendes zwischen den beiden Filmen. Die beiden Männerpaare zum Beispiel. Einerseits Max und Johann in Nacktschnecken, andererseits Sebastian und Alex in Slumming. Die unterscheiden sich natürlich stark, da Nacktschnecken einen viel komödiantischeren Tonfall hat, haben aber dann doch auch Ähnlichkeiten daran wie die Männer im jeweiligen Film miteinander umgehen. Das ist etwas spielerisches. Manchmal Verspieltes, oft aber auch einfach Alltägliches im Spiel. Im Spiel auf allen Ebenen. Das spielen zwei Spielen. Verstärkt wird das natürlich auch dadurch das Michael Ostrowski sowohl Max in Nacktschnecken als auch Alex in Slumming spielt.

Man könnte sagen, dass Slumming eine dunkelgrüne Komödie ist die helle Stellen hat und Nacktschnecken eine schrille hellgelbe Komödie ist die sich verdunkelt.

Eros ist in Slumming fast ausgespart und ich erschrecke selbst immer wenn ich Sebastian und Pia nackt im Bett liegen sehe. Es beruhigt mich dann aber dass sie sehr zärtlich zu ihm ist. Das ist ein Tonfall den ich dort richtig finde. Der Film hat das oft. Er pflegt seine Figuren, sie sind so Pflänzchen die ich gießen möchte. So geht es mir wenn ich ihn sehe. Ich möchte den Kallmann immer an der Hand nehmen und durch Tschechien führen wenn ich sehe wie er aufwacht vor dem Bahnhof in Znaim.

OM: An welchem Punkt weißt du, was/wie Dein Film werden soll? [Ab wann beginnst Du systematisch, deine Bilder im Kopf zu strukturieren, ab wann beginnst du mit der Suche nach den entsprechenden Metaphern in der Wirklichkeit?; wie offen bist Du noch beim Drehen?] Wie viel Raum für 'dokumentarisches' Arbeiten lässt Du dir beim Dreh frei, wenn denn überhaupt? [Die Szenen mit Kallmann auf der Mariahilferstrasse zumindest wurden doch eher so 'freischwebend' im unabgesperrten Raum realisiert, oder?]

Das sind natürlich alles Dinge bei denen man nie sagen kann: ab jetzt strukturiere ich, ab jetzt lasse ich es laufen, ab jetzt setzte ich die Bilder so und so. Das sind fließende Prozesse.

Ich verwende aber immer weniger dokumentarische Stilmittel im Spielfilm. Das mit Kallmann auf der Mariahilferstrasse war so etwas, da ist es mit uns allen durchgegangen. Der Paulus Manker hat das auch gern gemacht. Er wollte mit den Leuten spielen. Er war Wochen lang alleine in Tschechien und musste mit Bahnhöfen, Gartenzweigen, Rehen, Marienbildern und sich selbst spielen. Das war anstrengend, kalt, zermürbend und extrem schwierig für ihn. Und dann war da, nach der Rückkehr nach Wien plötzlich eine Strasse voller Menschen und er hat das Angebot angenommen und hat sich auf sie gestürzt.

Wir wollten gar nicht mehr aufhören.

Aber das muss sich auch entwickeln und passen. Das ist keine Methode die immer anwendbar ist. Ich werde im Nachdenken über Geschichten immer genauer und strikter. Ich will sowohl vom Bau einer Geschichte als auch von den Charakteren die Fäden mehr und mehr in der Hand haben. Es macht mir immer weniger Freude die Dinge ausufern zu lassen. Das endet meistens mit dramaturgischen Unausgewogenheiten die dann zwar realistisch und brillant sind aber vom Eigentlichen ablenken.

Ich musste unglaublich viel gutes Material von der Szene in der Mariahilferstrasse wegwerfen um den Film dort nicht aus der Balance kommen zu lassen. Das macht auch nichts aber im Moment setzte ich schon beim Schreiben Szenen anders und im Grunde legt man ja beim Schreiben das Meiste fest. Das ist eine Art Weichenstellung und da geht es um mehr als nur zu sagen dort spielt das, das sagen die Charaktere. Die Mariahilferstrasse kann man ja auch bauen und alle Passanten inszenieren.

Aber das ist wieder eine andere Welt in der man aufwachen kann.

OM: Wie kam es zu der Besetzung der drei Hauptdarsteller? [von denen jeder, in seiner Arbeit, fast wie ein Prinzip wirkt, will sagen, Manker verkörpert eine andere (Schauspiel)Kultur als Diehl etc.]

Das ist für mich schon beim Schreiben wichtig. Ich mag die Augen schließen können und mir jemanden vorstellen können. Ich habe das bei Slumming von Anfang an gewusst. Ich habe den Paulus Manker vor mir gesehen, die Pia Hierzegger und den Michael Ostrowski. Ich habe beim Schreiben gehört wie sie Worte sagen werden, wie sie eine Autotüre aufmachen oder einen Raum betreten werden.

Nur den Sebastian habe ich nicht gewusst. Das war nicht gut und die Figur war in der ersten Drehbuchfassung irgendwie hölzern. Ich habe nur gewusst er soll ein Deutscher sein. Das hat ihm in meinem Kopf etwas Genaueres, Unausweichliches, fast Gemeißeltes verliehen. Ich habe dann viele Filme geschaut und schnell gewusst der August Diehl muss es sein. Bevor er noch zugesagt hatte, habe ich dann gewusst wie das zu schreiben ist, wie er sich bewegt, was er anhat, wie er schaut. Dann hat alles gestimmt. Ich wäre gestorben wenn er die Rolle nicht angenommen hätte.

Er hat dann vieles, wie die anderen natürlich auch, ganz anders gespielt als ich es mir ausgedacht hatte aber

das muss auch so sein sonst ist es nicht gut.

Es war kein Plan hier verschiedene Welten von Schauspielern zusammen zu führen sondern eher etwas, dass sich aus den Figuren heraus ergeben hat. Am Ende sagt das aber dann schon etwas, weil es ja auch heißt, dass hier sehr unterschiedliche Menschen aufeinander treffen im Film um etwas miteinander zu erleben und wieder auseinander zutreiben.

Da wird es dann ganz von selbst, ganz realistisch.

OM: Warum Znojmo? [Hat das rein logistische Gründe oder auch andere?] Warum Indonesien? [Ergab sich das eher zufällig durch die Arbeit an WORKINGMAN'S DEATH?, oder hat das vielleicht auch damit zu tun, daß in Indonesien gewisse polithistorische wie soziokulturelle Strukturen offener daliegen als in anderen Ländern der Region?]

Da entwickle ich schon so etwas wie eine Spirale zwischen meinen dokumentarischen Arbeiten und meinen Spielfilmen. Oder anders, es gibt Dinge die kann man nicht erfinden. Die Sängerinnen in Indonesien hat mir Mohamad Iqbal gezeigt. Ein Photograph mit dem ich bei den Dreharbeiten von Workingman's Death zusammengearbeitet habe. Ich habe damals schon am Drehbuch zu Slumming geschrieben. Ich habe sofort wie ich es gesehen habe gewusst, das gehört zusammen, hierher wird der Sebastian kommen. Zuvor hatte die Szene in Bangladesch gespielt weil ich gerade in Bangladesch war um „Shipbreaking“ in Chittagong zu recherchieren. Aber sie hatte noch kein Herz. Es war einfach gut etwas zu schreiben was man gerade erlebte. Es blieb trotzdem behauptet. Erst als ich diese Sängerinnen und Tänzerinnen sah und selbst dort tanzte, ihre Hände hielt und ihnen Geldscheine gab und nicht verstand was dort eigentlich vorging und mich glücklich aber fremd fühlte, wusste ich wie die Szene geht und ich wusste auch ganz genau wie sich Sebastian dort fühlen würde und ich hatte auch eine Ahnung davon wie sich August Diehl dort fühlen würde.

August Diehl hat dann auf eine Art dort zu tanzen begonnen wie ich sie mir nie hätte vorstellen können.

Tanzen kann ich mir überhaupt immer schwer vorstellen. Genauso wenig wie ich mir nicht vorstellen kann welche Schuhe Menschen anhaben.

Wie ich August dann dort während des Drehs tanzen gesehen habe war ich glücklich.

Ich habe gedacht ich werde diesen Film gerne haben.

Bangladesch kommt dann auch vor, aber nur mehr in einem Nebensatz und in Workingman's Death kommt es gar nicht vor aber vielleicht kommt es dann in Whores Glory, in einem meiner nächsten Projekte vor.

So soll sich die Spirale weiterdrehen.

OM: Was ist das, was die Damen da in der Bude mit dem Händeschütteln machen?

Sie sind schön. Sie singen und tanzen. Man darf ihnen zuschauen und wenn man ihnen Geld gibt, darf man ihre Hand halten.

Für einen Moment.

Und weil Schönheit der Glanz der Wahrheit ist, ist das alles was es darüber zu sagen gibt.

OM: Du hattest Dich nach DIE AMEISENSTRASSE, der ja für Dich eher schwierig war, bewusst vom Spielfilm zurückgezogen, um im Dokumentarfilm zu experimentieren. Was hast Du dabei für Dich gelernt?, Was war für Dich anders bei NACKTSCHNECKEN und jetzt bei SLUMMING?

Nach dem Scheitern des Projekts Butterfly Boy nach einem Roman des Amerikanischen Autors William Vollmann hatte ich den Gedanken an einen weiteren Spielfilm für das Erste ad acta gelegt und ich glaube ohne Nacktschnecken und die Begegnung mit dem Theater im Bahnhof aus Graz und im Speziellen Michael Ostrowski hätte ich wirklich lange Zeit keinen Spielfilm mehr gemacht.

Mit Nacktschnecken und dem Theater im Bahnhof aus Graz ist mir plötzlich etwas Spielerisches und Einfaches im Zugang zu Geschichten und zum Schauspiel begegnet. Ich habe mir gedacht: Ja genau, so gehört das. Dabei habe ich das Theater im Allgemeinen nie so gern gehabt. Es war mir zu künstlich. Irgendwie fern. Ich habe diese Schauspielhäuser betreten und sofort gedacht. Hier gehöre ich nicht her. Vielleicht war das das Gegenteil von den Sängerinnen in Jakarta oder als ich das erste Mal im Theater Garibaldi in Mexiko City war und die Aufführung rund um Cassandra gesehen hatte. Sie wurde später eine Schüsselszene in meinem Film Megacities.

Das fühlte sich eher nach einem zu Hause an.

Das war mit Nacktschnecken auf einer anderen Ebene so ähnlich. Ich habe den ersten Entwurf des Drehbuchs

gelesen und mir gedacht. Ja genau, so etwas will ich auf der Leinwand sehen. Da kann ich lachen. Das ist mir nahe. So wie wenn man auf der Recherche für einen Dokumentarfilm jemandem begegnet oder etwas sieht wo man sofort weiß, das ist Film. Eigentlich ist mir der Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm nicht wirklich wichtig. Für die Arbeit und das Herstellen eines Filmes ist er extrem wichtig und natürlich nährt das eine das Andere. Ich könnte mir ohne meine Dokumentarfilme nicht so viele Szenen ausdenken und Figuren erfinden. Ich würde gar nicht genug Leute treffen und Orte sehen um mir überhaupt genügend Sachen vorstellen zu können.

Aber am Schluss beim Endprodukt verschwimmt das alles. Dann ist es ein einfacher Film.

OM: SLUMMING wirkt wie ein Kritik am gegenwärtigen, von Paranoia gesättigten Sozialverständnis: Hier gibt es keine Schicksalhaftigkeiten (Leute treffen sich zufällig; Zeiten und damit Kausalitäten fliegen kreuz und quer durch den Raum etc.) in den Konstellationen, sondern allein Menschen und Taten und Konsequenzen, alles Zufällige wie Schicksalhafte hat eher den Charme eines Scherzes [Schicksalhaftigkeit ist hier eine Konstruktion, die man über die Realität, dann die Wirklichkeit legt, während in diesen Tagen die Wirklichkeit zu einer Schicksalsgemeinschaft stilisiert wird.]

Das was hier angesprochen wird ist schon alles richtig. Nur Slumming ist eine Geschichte und keine Kritik. Ich mache ja einen Film um etwas zu erzählen und nicht um andere Filme oder Kunstformen zu kritisieren. Das würde ich als kleinlich empfinden und die Klarheit die ich anstrebe zerstören.

OM: Deine Filme sind ja stark - und in den letzten Jahren eigentlich immer stärker - von einem barocken Bewusstsein geprägt, etwas in der Art, wie Du dich mit dem Tod beschäftigst. Suchst Du diese Barock-Nähe oder findest Du sie? Oder findest sie Dich? [Eine etwas um die Ecke gedachte Überlegung: Ist das für Dich auch ein Weg, dem in romantischen Dualismen verfahrenen Denken etwas entgegenzusetzen bzw. darüber - und damit unsere gegenwärtig gültige Geisteskultur - nachzudenken?]

Wenn ich das „barock“ richtig verstehe, dann hat das mit der Zeit zu tun die man sich für Dinge nimmt über die man spricht oder anders - was kann man alles unterbringen in der gegebenen Zeit eines Filmes. Ich mag Bilder und Geschichten die voll sind. Die an den Rändern ein bisschen überquellern, auf anderes verweisen, andere Geschichten ermöglichen und deren Fugen nicht verschmiert sind. Bevor ich lange zeige wie jemand einen Nagel in die Wand schlägt und ein Bild aufhängt und schaut ob es auch richtig hängt, lasse ich ihn lieber viele Bilder aufhängen die zusammen einen neuen Sinn ergeben. Ich habe da mehr so ein Freude-Prinzip. Das was auf eine Einstellung folgt muss verwundern, Freude machen, überquellern. Das kann inhaltlich, formal oder auch haptisch sein.

Aber es muss von der Leinwand tropfen weil sie eigentlich zu klein dafür ist.

OM: Was war Deine intensivste Todeserfahrung? War die stärker als das, was Du dir immer vorgestellt hattest?, anders?, doofer?

Der Tod begegnet mir noch nicht so oft. Manchmal weht so ein Gedanke vorbei wie: jetzt wäre es mir gerade egal zu sterben. Aber der vergeht schon bei stärkeren Turbulenzen im Flugzeug. Was ich aber habe, sind so Wunschvorstellungen nach einer Einschränkung. Ich habe gerade ein Buch gelesen von Russel Banks „The Darling“. Dort wünscht sich eine Frau die vom FBI gesucht wird, irgendwann im Verlauf der Geschichte, dass man sie erwischen und einsperren möge. Sie sehnt sich nach der Klarheit, Einfachheit, ja nach der Eintönigkeit die durch ein Leben im Gefängnis entstünde.

Das habe ich verstanden.

Ich kann es sogar nachvollziehen. Ich habe auch beim Nachdenken über Film manchmal gerne solche Einschränkungen. Ich habe gerade einen Film über Mozart gemacht. Er musste genau eine Minute lang sein. Das war schön.

Jetzt schreibe ich ein Drehbuch nach einem Roman. Der hat schon eine Geschichte. Die muss ich nur erzählen. Angenehm.

Vielleicht ist die Sehnsucht nach Einschränkung der erste Schritt zu einer Todessehnsucht.

OM: Bei Novalis heißt es mal: Wo gehen wir denn hin? - Immer nach Hause. Stimmt das auch für Dich bzw. Deine Figuren hier?

Nur im Sinne meiner Antwort auf die erste Frage im Rahmen dieses Interviews. Ich will sie hier noch einmal zitieren: Ich habe als Kind wenn wir auf Urlaub waren und ich zum ersten Mal eine fremde Stadt, fremde Strassen, fremde Häuser gesehen hatte, immer gedacht: Was wäre wenn du dort in die Schule gingest, welche Freunde hättest du da, durch welche Strassen gingst du nach Hause, welche Mutter öffnete dir die Türe, welcher Tisch stünde in der Küche, was müsste ich zu Mittag aufessen, welche Sprache würde ich spreche und dann schloss ich die Augen und wünschte mir ganz fest, dass es für einen Tag so sein möge. Für mich gilt es auch heute noch.

OM: Welches Selbst ist Dir näher und lieber: Dein Selbst in Jakarta oder Dein Selbst in Wien?

Da antworte ich wie die Mutter, die von zwei ihrer Kinder ein selbstgemaltes Bild gezeigt bekommt und sich das Schöneren aussuchen soll. „Beide sind gleich schön“ wird sie mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sagen.

Auch wenn sie es nicht so meint.

OM: Wann wird Sturm Graz wieder Österreichischer Meister?

So lange nicht wie der neue aggressive Kapitalismus der im Fußball gerade Einzug hält, nicht auch die Clubkassen dieses Vereins bedenkt. Es herrscht kein Gleichgewicht mehr. Ich werde mich aber freuen wenn das Ungleichgewicht wieder einmal zu Gunsten von Sturm Graz ausschlägt.

OM: Wer wird Weltmeister?

Ich hoffe England. Sie wollen es wie niemand sonst und sie brauchen es wie niemand sonst für ihr eigenes Selbstverständnis und ihren Weiterbestand als Nation. Und vielleicht werden sie sich danach nicht mehr an solchen Schrecklichkeiten wie dem Irakkrieg beteiligen müssen.