

REALFICTION

FILMVERLEIH

präsentiert

WORKINGMAN`S DEATH

Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert

Ein Film von **MICHAEL GLAWOGGER**
(MEGACITIES / SLUMMING Berlinale Wettbewerb 2006)

Österreich/Deutschland 2005 - 122 Min. - OmU - 35mm

Bundesstart: 18. Mai 2006
Kinostart in Baden-Württemberg: 27. April 2006

Im Verleih von:
REAL FICTION
Hansaring 98
50670 Köln
Tel.: 0221 – 95 22 111
Fax: 0221 – 95 22 113
info@realfictionfilme.de
www.realfictionfilme.de

REALFICTION

FILMVERLEIH

»Arbeit kann viel sein. Oft ist sie kaum sichtbar, manchmal schwer erklärbar, und in vielen Fällen nicht darstellbar. Schwere körperliche Arbeit ist sichtbar, erklärbar, darstellbar. Daher denke ich oft: sie ist die einzig wirkliche Arbeit.«

Michael Glawogger

KURZINHALT

Stirbt die Arbeiterklasse aus? Verschwindet körperliche Schwerstarbeit, oder wird sie nur unsichtbar? Wo ist sie im 21. Jahrhundert noch zu finden?

Workingman's Death folgt den Spuren von HELDEN in die illegalen Minen der Ukraine, spürt GEISTER unter den Schwefelarbeitern in Indonesien auf, begegnet LÖWEN in einem Schlachthof in Nigeria, bewegt sich unter BRÜDERN, die ein riesiges Tankschiff in Pakistan zerschneiden, und hofft mit chinesischen Stahlarbeitern auf eine glorreiche ZUKUNFT. Die Zukunft ist aber mittlerweile in Deutschland angekommen, wo eine ehemals wichtige Hochofenanlage in einen Freizeitpark verwandelt wurde.

Kapitel:

1. Helden: Kohleminen, Donbass/Ukraine
2. Geister: Schwefelabbau, Kawah Ijen/Indonesien
3. Löwen: Schlachthof, Port Harcourt/Nigeria
4. Brüder: Shipbreaking, Gaddani/Pakistan
5. Zukunft: Stahlkombinat, Liaoning/China
6. Epilog: Freizeitpark, Duisburg/Deutschland

REALFICTION

FILMVERLEIH

CREDITS

WORKINGMAN'S DEATH

Österreich/Deutschland 2005

122 Min. / 35mm / 1:1,85 / Farbe / DOLBY SRD-EX

Sprachen: Russisch / Basha Indonesia / Englisch / Ibu / Yoruba / Pashtu / Mandarin /
Deutsch

Buch und Regie: MICHAEL GLAWOGGER

Kamera: WOLFGANG THALER

Originalton: PAUL OBERLE / EKKEHART BAUMUNG

Schnitt: MONIKA WILLI / ILSE BUCHELT

Musik: JOHN ZORN

Herstellungsleitung: PETER WIRTHENSOHN

Produzenten: ERICH LACKNER / MIRJAM QUINTE / PEPE DANQUART

Hergestellt von

LOTUS FILM GMBH, WIEN und QUINTE FILM, FREIBURG mit ARTE G.E.I.E.

Mit Unterstützung von

ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT / EURIMAGES / FILMFONDS WIEN / ORF
MFG BADEN-WÜRTTEMBERG

© 2005 LOTUS / QUINTE / ARTE

www.workingmansdeath.com

Verleih gefördert von der Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH
(MFG).

Im Mandelbaum Verlag ist das gleichnamige Buch von Michael Glawogger erschienen
"WORKINGMAN'S DEATH. Bilder und Texte zur Arbeit im 21. Jahrhundert".

<http://mandelbaum.at/books/765/6772>

REALFICTION

FILMVERLEIH

SYNOPSIS

1935 wird der Sowjetische Bergmann Aleksej Stachanov zum Helden der Arbeit. 102 Tonnen Kohle in einer Schicht - ein nie da gewesener Rekord. Er wird damit zum Star, zum Helden, zum Politiker, zur Legende. Eine Stadt im Donbass und eine Bewegung werden nach ihm benannt, eine riesige Statue wird errichtet. Krasni Lutsch, Ukraine. Dort, wo einst Stachanov seine Rekorde setzte, arbeiten heute Tatjana, Valodja und Vassili in einer selbst gegrabenen, nicht mehr als 40cm hohen Mine. Sie bauen Kohle für den Eigenbedarf ab und leben von der vagen Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Sie sind die neuen HELDEN des Donbass.

Ostjava, Indonesien. Pak Agus trägt seit dreißig Jahren Schwefel vom Krater des Berges Kawa Ijen ins Tal. Er benutzt dazu zwei mit einer Stange verbundene Körbe, auf seinen Schultern liegt eine Last von 70 bis 100 Kilo. Da der Vulkan auch ein beliebtes Ausflugsziel für in- und ausländische Touristen ist, führt ihn sein täglicher Weg vorbei an Schaulustigen, die ihn und seine Kollegen bestaunen, befragen, bewundern und fotografieren. Sie sind wie GEISTER aus einer vergangenen Zeit.

Bunmi Onokoya und seine Kollegen schlachten, rösten, waschen, häuten, zerteilen, schleppen, handeln, laufen und schreien von morgens bis mittags. In dieser Zeit werden an die 350 Ziegen und fast ebenso viele Stiere vom lebenden Tier zum verkaufsfertigen Fleisch verarbeitet. Die Arbeiter in Port Harcourt, Nigeria sind stolz, laut und fröhlich. Schließlich sind sie dafür verantwortlich, dass ihre Landsleute zu essen haben. Sie sind selbstbewusst und stark wie LÖWEN.

Dawa Khan ist eigentlich Bauer. Aber in seinem Dorf reichen die Erträge nicht mehr zum Leben. So arbeitet er in Gaddani, Pakistan. Er und hunderte Andere zerlegen mit mehr oder weniger bloßen Händen alte Tankschiffe, verarbeiten den Schrott aus dem Rest der Welt. Mit strengstem Gottvertrauen und im kollektiven Bewusstsein, dass sie BRÜDER im Geiste und im Leid sind, begegnen sie der täglichen Lebensgefahr von Explosionen und herabstürzenden Trümmern.

REALFICTION

FILMVERLEIH

Doch die ZUKUNFT findet in China statt. Im Stahlwerk von Anshan in der Provinz Liaoning glaubt man an den Aufschwung und an ein besseres Morgen. An das Moderne, an Wissen und Technik statt blinden Einsatz. An neue Hochöfen mit klingenden Namen wie „Die neue Nummer 1“ und an die eigene Identität. Von Chinesen für Chinesen.

Im Ruhrgebiet, in Duisburg, ist man in der Zukunft schon angekommen. Auch dort wurden die Hochöfen längst stillgelegt, aber in der Nacht sind sie knallbunt beleuchtet. Grün, rot, blau und gelb funkelt die riesige Anlage. Darunter verschwindet der Rost. Einst ein Monument der Arbeit, heute ein Freizeitpark.

Und unter Stachanovs Statue findet noch immer jeden Samstag eine Hochzeit statt.

INTERVIEW (Auszüge)

Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller

CH/OM: Ihr Film beginnt mit faszinierenden Ausschnitten aus russischen Filmen über den legendären Rekord von Stachanow. Woher stammt dieses Material?

MG: Das ist nicht einzuordnen, ich habe mit der Dame vom Filmarchiv Kiew geredet, die versuchte das ursprüngliche Material über den Rekordversuch aus dem, wie sie glaubt, KGB-Archiv zu bekommen. Um dieses Material ranken sich ja etliche Legenden: Wenn man sich ansieht wie Stachanow da die Kohle abbaut, und man hat schon einmal in einem Bergwerk gedreht, dann weiß man eines mit Sicherheit: Das ist nicht bei einem Rekordversuch gefilmt worden! Wenn man 102 Tonnen Kohle in einer Schicht abbaut, dann ist für gar nichts anderes Zeit und damals in einem Schacht zu filme, wäre nahezu ein Ding der Unmöglichkeit gewesen! Darüber hat Dziga Wertow ja auch oft geschrieben, und wenn man sich seine einschlägigen Arbeiten wie "Enthusiasmus" anschaut, sind darin auch relative wenige "Innerbergwerkseinstellungen", er hatte auch große Probleme, in Stollen mit Lampen einigermaßen ordentlich filmen zu können - solche Probleme gibt es heute auch noch, wegen der Gase und der Batterien! Die Ukrainer waren ja da sehr locker, wir sind sogar einmal mit einem Aggregat reinmarschiert. In einem deutschen Bergwerk nehmen sie dir sofort die Batterien aus der Nikon, wegen Explosionsgefahr!

[...] Ich glaube zwar nicht, dass der Stachanow-Rekord in einem Studio gedreht wurde, aber sehr ausgeleuchtet und inszeniert - so wie ja die ganze Sache sehr inszeniert war. Das "Originalmaterial" davon gibt es eigentlich nicht mehr, ich musste es zusammensuchen aus Wochenschauen, wo das gleiche Material wieder und wieder verwendet wurde - da findet man dann halt hier 5 Kader mehr, dort 3 Kader weniger. Das geht soweit, dass ich eine Einstellung verwendet habe, die ich auf einem Videoband in einem Keller der Stadt Stachanow gefunden habe, wo mit einem Maßband die Kohle vermessen wurde (man hat damals ja nach Kubikmetern verrechnet): Die ist zwar knalle unscharf im Film, aber ich konnte mich nicht zurückhalten, sie zu verwenden, weil sie sonst in keinem Archiv zu finden ist. Ich war schon richtig wie ein Eichhörnchen unterwegs, nur um alles über den Stachanow-Rekord drinnen zu haben. Ich habe aber nur Sachen verwendet, die wirklich die Arbeit am Rekord zeigen und das bejubeln. Das geht auf etwas zurück, was ich unbedingt selber machen wollte in meinem Film: Hauptsächlich den Akt der Arbeit zeigen, insbesondere den sinnlichen Akt; mir kommt vor, das ist in allen Arbeiterfilmen eine Auslassung: Aus dem Arbeiter wurde eine Theologie, egal zu welchem Zeitpunkt und unter welcher Ideologie, aber die Arbeit war immer behauptet und kurz, und das wollte ich in "Workingman's Death" umgekehrt machen. Zurück zur Frage: An das Wochenschaumaterial habe ich einen Gang aus "Das große Leben I" - der Helden-gang, der singende ideologische Gang - und dann einen Jubelgang aus "Das große Leben II", wo die Arbeiter wie Popstars aus dem Schacht herauskommen und besungen werden. Das ist auch interessant, weil das vorherige Bejubeln von Stachanow ja dokumentarisches Material . .

. . . *jedenfalls: sein sollte?*

REALFICTION

FILMVERLEIH

Vermutlich sogar in der einen oder anderen Form ist. Sie werden wohl das Bejubeln, weil das ja nicht so schwierig war, wahrlich nach dem Rekord gedreht haben - oder zumindest mit den Leuten dort nachgestellt haben, die singen. Und das führt dann auf meine eigene dokumentarische Methode zurück.

...

Wann begann eigentlich die Planungsphase des Projekts?

Vor ungefähr zwei Jahren hat das Projekt begonnen, ich habe überall nach Angelpunkten wie dem Stachanow-Mythos gesucht. In der Ukraine war es ja eindeutig: Ich bin hingegangen, um das größte Bergarbeitergebiet der Welt zu besuchen, und habe den wohl devastiertesten Flecken Erde in Europa vorgefunden! Das ist nichts übrig. In jedem Ort gibt es ein Bergwerk, in jeder Kleinstadt drei, in jeder Großstadt zehn. Und die sind alle kaputt, voller Gas oder vom Aussterben bedroht - bis auf 2,3 Vorzeigebergwerke. Das ist eine Riesenkatastrophe dort. Die illegalen Minen, wie die in der ich drehte, das sind nur noch Selbsthilfeakte. Aber die Leute sind so verzweifelt, sie arbeiten in den staatlichen Bergwerken ohne Lohn und werfen dann noch die Jacken über die Gasmelder, damit die Bergwerke nicht zugesperrt werden, begeben sich damit täglich in Lebensgefahr, das ist wirklich fürchterlich. Dort - das sieht man auch im Film - hat sich der Ort ergeben, der am meisten Geschichte hat, wo ein Bewusstsein da ist, wer man ist, wer man war. Die haben, ich glaube 1989, noch einen großen Bergarbeiterstreik in England mitfinanziert, und heute sind sie vergessen. Der Status ist ins Bodenlose gesunken. Bei anderen Sachen war es ähnlich: Über Wang Jinxi bin ich nach China gekommen, aber die Ölfelder sind ein Sicherheitsgebiet, da ist nichts mehr über. Der Stachanow-Kult hat ja überlebt, aber die Chinesen haben das langsam, aber vehement weggeschoben. Ich habe zwar im Stahlwerk einen Zugang über Mang Tai, das war ein Stahlarbeiter in Anshan, von dem es noch Statuen und Büsten gibt, aber das Thema wurde stets vorsichtig umschifft, man redet nur von der gloriosen Zukunft, die bevorsteht. So wie die ukrainischen Bergarbeiter irrsinnig traurig über den Verfall ihrer Werte sind, so sind die Chinesen eher in einem Zustand wie Deutschland und Österreich nach dem Krieg: Wir schaffen jetzt alles, wir bauen das auf, wir sind Volkswagen! Das wird zwar toll funktionieren, aber die Frage ist, wie lange und in welchem Ausmaß.

Sonst habe ich zunehmend nach Sachen gesucht, die an diesen Orten noch nicht gezeigt wurden. Ich habe lange gezögert, die Schwefelgeschichte zu machen . . .

Gerade das ist aber insofern faszinierend, als ja der Träger, der Kuli, hier niemandem als typische Arbeiterfigur einfallen würde, das ist ein Bild, das bei uns kaum existiert, aber dort archetypisch ist. Einer der Kern-Bollywoodfilme über den aufständischen Arbeiter heißt "Kuli" und dreht sich genau um so einen Träger.

Als ich begann, diese Art von Arbeit anzusehen, dachte ich auch an Indien, an die Wallis, die durch die Straßen laufen, aber das war mir letztlich zu eindimensional. Wenn ich's nur über den Träger in Bombay in der Innenstadt mache, der in Bombay den ganzen Tag mit seinem Wagerl rennt oder trägt . . .

REALFICTION

FILMVERLEIH

Beim Vulkan stieß ich aber auf etwas Ähnliches wie in der Ukraine, wo die Vergangenheit über Entwicklungslinie oder eher einen Bruch mitspielt. Hier war Vergangenheit und Gegenwart praktisch an einem Ort vereint. Darum fängt die Episode auch an wie ein mystische "Geo"-Beitrag: Der Ziege wird die Kehle durchgeschnitten, die tragen sie hinter, vergraben den Kopf, glauben an Geister, halsen sich das auf - und dann setzten sie sich nieder und reden einmal über die Nutten, zu denen sie gehen! Und im nächsten Schritt kommen die Touristen, fotografieren sie und kaufen Statuen, die sie extra dafür gemacht haben. Und wenn man unten bei der Wiegestation ankommt, redet die nächste Generation über Bon Jovi. Als ich diese Eckpunkte hatte, begann mich das Kulitum wieder zu interessieren, obwohl ich im Kopf hatte, dass der Träger nicht mehr als Arbeiter wahrgenommen wird. Hier ist ja alles rentabler als der Arbeiter, der ist längst durch den Gabelstapler ersetzt. Nur noch beim Möbelpacken, beim Tragen von der Wohnung hinter, hat man das Abschaffen nicht verhindern können! Aber dort, da habe ich auch oft gefragt: "Warum tragen die noch einen Korb mit 70-100 Kg Schwefel am Tag sieben Kilometer durch die Gegend?" Und dann wurde ich fassungslos angesehen und bekam die simple Antwort: "Weil's billiger ist!" Es ist immer ganz einfach in der Kosten-Nutzen-Rechnung.

Nigeria ist mir fast "passiert", erscheint mir jetzt aber als ein Punkt, wo der Film auf den Punkt kommt. Dort ist die Begrifflichkeit vom Tod am vielschichtigsten, dort sind die fröhlichsten Arbeiter, die ihre Arbeit am meisten genießen - auch weil sie Status haben, was man ja anfangs gar nicht glauben würde - und es geht am meisten in die Richtung, wo die "Sinnlichkeit der Arbeit", von der ich vorher gesprochen habe, sichtbar wird. Und es gehört zu den schwersten Arbeiten, die ich je gesehen hab. Wenn die sich eine Viertelkuh umhängen, da rennen sie bis zu den Autos, und das 20-, 30mal am Tag - man geht eigentlich schon bei der ersten ein. Das hat dadurch auch so einen Kreisel bekommen: In der Früh gehen sie raus mit den Ziegen, den Ziegen werden die Köpfe abgeschnitten, sie werden geröstet, zum Waschen und zum Häuten getragen, vorbei an den Kühen, die zum Schlachtfeld getrieben werden, die Kühe werden geschlachtet, gehäutet, zerteilt, die Köpfe werden wieder zum rösten gebracht, die gerösteten Köpfe zum Auto, die Ziegen zu den Autos. Ein Kreisel der Arbeit, der wie ein Lebenskreislauf funktioniert, wo der Tod fast bis zu abstrakten Formen auf der Leinwand ist. Ich liebe diesen Teil des Films am meisten, weil er mich richtig angreift, anspringt, das kann ich intellektuell gar nicht so groß erklären.

Diese Bewegung überträgt sich ja auch in den packenden Kamerafahrten, etwa immer wieder hinter den Männern her, die die Köpfe tragen . . .

Es ist auch der Teil, wo ich am meisten an der Kürze leide. Die anderen Teile wären sonst überwältigt worden, aber ich möchte eine 70-Minuten-Version davon machen, die fast ohne Sprache auskommt, nur von diesen Kreiselbewegungen lebt, und ich glaube dafür habe ich genug Material.

Pakistan war eigentlich immer als ein Teil über das Verhältnis zwischen hier und der anderen Welt geplant. Wir, Europa, Amerika, laden dort die Schiffe ab, und weil es dort kein Erz gibt, werden sie als Rohstoff verwendet, das schwebte mir schon lange im Kopf herum. Die Episode war am schwierigsten zu realisieren, weil Greenpeace einen un-

REALFICTION

FILMVERLEIH

glaublichen Druck auf die drei großen Orte ausübt - Alang in Indien, der größte, Chittagong in Bangladesh und Gaddani in Pakistan. Ich habe bei allen dreien recherchiert und angesucht, bei allen dreien eine Ablehnung erhalten, am Ende hatte ich wenigstens zwei Drehgenehmigungen. [...] In Gaddani gab es eine magische Übereinstimmung: Der Ort ist eigentlich am Sterben, ein riesiger Strand, wo 100 Werften zum Zerlegen waren - sieben sind noch in Betrieb! Und dann wurde zufällig der zweitgrößte existierende Tanker zerlegt, der größte, der je händisch zerlegt wurde, das haben wir zumindest ab der Hälfte erwischt. Wie man im Film sieht, ist das dann so ein halber Zigarrenstummel. Ich hab ihn auch noch in ganzer Pracht gesehen, und dann bis er völlig weg war, bei der ersten Hälfte des Schiffes habe ich aber noch an der Drehgenehmigung geknabbert, darum sind ein paar sehr eindrucksvolle Sachen nicht im Film, die habe ich nur fotografiert, und möchte sie im Buch, das zum Film erscheinen soll, verwenden. Wenn da die Gatarbeiter aus Bangladesh den inneren Rumpf vom Öl auskratzen, das zählt zu den unglaublichsten Anblicken, die ich je gesehen habe. [...]

Wie lange hat es gedauert, das Riesenschiff zu zerlegen?

September bis etwa Juli, das Ende ist immer ein wenig schwer abzuschätzen, je weiter sie in das Wasser reinkommen, desto schwieriger wird es. Wenn unten geschweißt wird am Schiff, muss das immer bei Flut sein, damit das Schiff etwas nach oben wandert, wenn es ganz unten aufsitzt, kann man nicht mehr daran schweißen.

...

Gab es andere Orte, an denen Sie unbedingt Filmen wollten, und das ging dann nicht?

Ich wollte unbedingt die schwimmenden Schiffsfabriken in der Beringsee machen, wo so 800 Frauen auf einem Schiff auch noch die Fische eindosen. Nicht nur fangen, auch eindosen, das hätte mich sehr gereizt. Aber dann hatte ich Angst: Schon wieder Russland. Und logistisch wäre das ein Wahnsinn gewesen, man hätte entweder mit ihnen rausfahren müssen, solange noch nicht zugefroren ist oder sich vom Hubschrauber auf die Schiffe abseilen lassen. Es wurde zwar ständig verhandelt . . . ist für den nächsten Film aufgehoben.

...

Auf eine sehr verschrobene Art ist der Film ja auch ein Film über das Feuer, eine Art Heldenlied auf den Arbeiter als Bezwingen, als Herren des Feuers. Das ist auch sehr schön. War das vielleicht ein unterschwelliges Ordnungsprinzip?

Ja und Nein. Das Heldenprinzip als Solches - auch mit Stachanow, diese Ikonisierung und Popstarhaftigkeit - das stand am Anfang. Da habe ich mir auch viel angesehen dazu, wie das etwa Wertow gemacht hat, oder russische Filme und Plakate. Da habe ich auch geschaut, auch wenn ich Kuliarbeit gefilmt habe, dass es etwas Heldisches hat. Das ist ja noch immer da, aber keiner geht mehr hin und sieht es sich an und macht das

REALFICTION

FILMVERLEIH

Heldenlied. Beckham hat das Heldenlied übernommen, das macht ja auch nichts, das ist der Wandel, und es war ja auch nicht astrein, wie der Arbeiter als Held gefeiert wurde. Ich wollte ihn zum Helden machen, ohne dass ich etwas von ihm will. Das war ein Zugang. Beim Abwägen, was ich drehen will, da spielten diese Überlegungen auch mit, da geht es darum eine Optik zu finden, mit der ich agieren kann, die mir die Darstellung erleichtert: Im dampfenden Schwefel, im ständigen Sterben, in riesigen Schiffen, die mit Feuer verbrannt werden, in Bergwerken, da habe ich eine Möglichkeit gesehen, die sinnliche Arbeit wirklich zu zeigen und spürbar zu machen. Wenn der draufhaut und die Kohle runterbricht, soll's einen schon reißen im Kino. Wie ist das, wenn das Messer ins Fleisch fährt, wenn ich mir das (den Kadaver?) dann umhänge. Und dann wird das auch noch mit den Reifen verbrannt, das hat mir sofort gefallen, da musste ich gleich an Hieronymus Bosch denken, an sehr sinnliche Darstellungen. Auch der Zusammenhang: Da ist das rote Feuer, dort ist das gelbe Feuer. Mein Kameramann hat immer gesagt: "Wir machen Farbteile. Die schwarzweiße Ukraine, wo es trotz Farbfilms kaum Farbe gibt; das gelbgrüne Indonesien; das rotschwarze Nigeria; das braunblaue Pakistan; das orange China. Und dann die bunte Jetztzeit, wo alle Farben erlaubt sind. So etwas passiert bei mir immer zur Hälfte aus einer Überlegung, wo ich hin will, und zur anderen Hälfte fallen die Dinge dann ins Konzept. Meine Produktionsleiter hassen mich immer, etwa wenn ich dann nach dem dritten Dreh sag: "Acht, Tansania machen wir jetzt doch nicht." Eben weil ich etwas sehe, was in diesem Dominospiel, in dieser Zusammensetzung von Dingen stärker ist.

...

Wie würdest du deine dokumentarische Arbeitsmethode beschreiben?

Das ist nicht leicht zu beantworten - sowohl in "Megacities" wie auch hier ist sie sehr verschieden, passt sich dem Ort an, und dem, was ich erzählen will. Zum Beispiel in Indonesien: Da hatte ich eine ganz klare Struktur - von der archaischen Opferung zur Wiegestation, von Punkt A nach Punkt B, wo sie Pause machen müssen. Und dann noch der Spießrutenlauf durch die Touristen. Damit hatte ich eigentlich meine Methode. Am ersten Tag habe ich die Opferung gedreht. Am zweiten Tag dann in der "Küche", so nennt man das Schwefelding, ganz dokumentarisch immer hinter dran an den Protagonisten. "Undokumentarisch" war wohl meine Wahl der Steadicam, weil mir das Gehen so wichtig war - das Gehen, das Quietschen, das Tragen. Diesem Prinzip habe ich mich dann untergeordnet. Ich hatte Aufzeichnungen, worüber die Kulis normal reden, dann habe ich mit meinem Assistenten überlegt, wen ich mit wem reden lassen will. Also: Welche beiden sollen über Huren reden, wovon ja dort dauert geredet wird? Dann haben wir zwei ausgesucht, und zwei andere, Alte, die über Kinder reden - was jetzt nicht mehr im Film ist. Wer redet über die Touristen? Der und der. Dann haben wir uns auf dem Schwefelberg ein 20-Mann-Arbeiterteam zusammengestellt - ich weiß gar nicht, warum sie uns das erlaubt haben, aber es ging. Die Träger selber haben sich gefreut, weil sie bei uns 5 Rupien mehr verdienten, und sind dann eine Woche mit ihrem gefüllten Schwefelkorb mit uns gegangen und haben gearbeitet. Und wir sagten irgendwann: Du und du, ihr macht jetzt da Pause. Es ging also eigentlich sehr undokumentarisch zu,

REALFICTION

FILMVERLEIH

ziemlich geordnet. Mein indonesischer Regieassistent hat die Arbeiter wie die Ameisen am Berg verteilt: Geht da und dort und singt dabei, wie ihr das immer macht. Die Touristen haben's so genommen, wie sie gekommen sind, das ist relativ genau.

Das Gegenbeispiel: Nigeria. Ein völlig unkontrollierbarer Ort. Wenn man nur mit der Fotokamera hinkommt, ist schon die Hölle los. Die Arbeit steht still, jeder will fünf - oder 100 - Naira dafür, dass er fotografiert wird. Drei Wochen gingen wir jeden Tag hin, und die Reaktion war quasi: "Haha, der weiße Mann, was willst du hier?" Die Gewöhnung funktionierte schließlich, nach langen Streitereien. Als wir dann zum ersten Mal mit der Kamera da waren, stellten wir fest, dass so schnell gearbeitet wird, dass Anweisungen unmöglich sind. Interviews geben wollten sie auch nicht, schließlich werden sie nach Menge bezahlt - wie viel Fleisch einer trägt, wie viele Kuhköpfe er röstet. Am ersten Drehtag war mir also klar: Die einzige Möglichkeit ist, darauf zu bauen, dass jeden Tag hier das haargenau gleiche passiert. Wenn einer die Ziege dorthin legt, wird er auch morgen wieder eine dorthin legen. So haben wir uns den Kreisel in 12 Tagen erarbeitet: Immer wieder hinterhergelaufen und immer wieder das Gleiche gefilmt. Und immer wieder einen Moment abgepasst, wo wir uns einen schnappen konnten und zu ihm sagen: "Setz dich da her und erzähl jetzt was!" Die haben zwar geknurr (macht lustiges Knurrgeräusch), aber schließlich doch was erzählt. Der Zyklus beginnt um 5 Uhr früh, das läuft bis Mittag, um Eins ist schon alles vorbei. Wie die Verrückten sind wir also 12 Tage hinter ihnen her, bis wir was hatten.

Einen anderen Kampf gab es auch noch: Wir haben zuerst die Leiter vom Schlachthaus bezahlt, die haben als Gegenleistung versprochen, dass wir 12 Tage tun können, was wir wollen. Dann gingen wir am ersten Tag mit dem Fotoapparat nach hinten zu den Ziegenleuten und es gab sofort einen Aufstand: "Was gehen uns die Chefs von der Kuhschlachtereie an? Schleicht's euch oder zahlt sehr viel Geld!" Und dann gab es einen großen Streit zwischen den Kuh- und den Ziegenleuten und der Röstergewerkschaft, der kaum zu schlichten war. Den Chef der Ziegen-Abteilung hat das alles furchtbar geärgert, weil er glaubte, dass die Kuh-Partie viel besser ausgestiegen sei, und er wollte unbedingt noch was rausschlagen. Und als ich am Abend des ersten Drehtags zu ihm sagte: "Aber bitte zieh' morgen das gleiche Hemd an", da konnte man richtig sehen, wie über seinem Kopf eine Glühbirne anging: BING! Er ging zu meinem Produktionsleiter und sagte: "Wenn ich nicht mehr bekomme, dann ziehe ich morgen das rosa Hemd an!" Das Spiel gab es dann jeden Tag.

Im Vergleich mit "Megacities" ist die Methode aber sehr radikal. Dort habe ich zum Beispiel einen street hustler gefilmt, der air pussy verkauft, das ist dokumentarisch überhaupt nicht mehr zu machen. Selbst wenn der einverstanden wäre, würde kein Kunde stehen bleiben. Da habe ich also ein Casting in einer Branchenzeitung ausgeschrieben, und habe mich mit dem street hustler hingesezt zum Schauspieler-Aussuchen. Ich fragte immer: "Wär der was?" und er reagierte (deutet heftig): "Naaa, der! Der! Der!" Fünf haben wir genommen, denen wurde nicht gesagt, worum es geht, wir fragten nur: Kennen sie sich mit Improvisations-Schauspiel aus? In New York eigentlich eine überflüssige Frage, da ist ja jeder Schauspieler! Dann haben wir sie um eine Ecke der 42nd

REALFICTION

FILMVERLEIH

Street geschickt, wo sie mein Regieassistent erwartete und zum street hustler schickte, mit der Anweisung "Whatever happens, you go along with!" So haben wir das gespielt, da stößt man an eine herbe Grenze des Dokumentarfilms, aber es ist eben eine Annäherung an das, was da wirklich passiert. Ich habe später bei einem New Yorker Casting für einen Spielfilm, den ich nie gemacht habe, "Megacities" hergezeigt und eine Castingdame fragte ganz verblüfft: "This is a documentary - what has Geoffrey got to do with this? He's a very talented actor! What kind of documentary is this?" Ich gehe da also schon sehr extreme Wege. Aber "Working Man's Death" ist im Vergleich zu "Megacities" sicher der "klassischere" Dokumentarfilm, ich verwende mehr Interviews und Gespräche.

Indonesien ist wohl am Spielfilmartigsten, aber ich habe mich immer nach dem Ort gerichtet. Pakistan war am schwierigsten, weil der Ort nicht fassbar war, ich habe nicht kapiert, wie die ein Schiff zerlegen. Die haben nichts gearbeitet, und das Schiff war weg! Das ist so großteilig und geht so langsam. Erst langsam bin ich dahinter gekommen, wann bei Flut und bei Ebbe wo innen geschweißt wird. Es war sehr schwierig, die Bilder zusammenzuklauben, wann das große Teil abgeschweißt wird, wann der letzte Knack kommt, wenn es weggezogen wird. Es war die filmisch schwierigste Episode, und vielleicht auch die brüchigste, aber ich wollte unbedingt diese Schere fassen. Das langsame Sich-Bewegen, das In-der-Nacht-Schweißen. Und zack! Und es ist weg.

....

Das vollständige Interview unter www.workingmansdeath.com.

REALFICTION

FILMVERLEIH

BIO- / FILMOGRAFIE: MICHAEL GLAWOGGER

03.12.1959 geboren in Graz/Österreich

Studien am San Francisco Art Institute und an der Filmakademie Wien

Arbeitet als Regisseur und Autor in Wien

FILMOGRAFIE

2006 **SLUMMING** / Spielfilm
(Berlinale Wettbewerb 2006)

2005 **WORKINGMAN'S DEATH** / Dokumentarfilm

2003 **NACKTSCHNECKEN** / Spielfilm
Festivals: Moskau, Hamburg u.a.

2002 **ZUR LAGE** / Essayfilm
gemeinsam mit Barbara Albert, Michael Sturminger und Ulrich Seidl
Festivals: Locarno, Amsterdam IDFA, Florenz- Festival dei Popoli,
Hof, London, Göteborg, u.a.

1999 **FRANKREICH, WIR KOMMEN!!!** / Dokumentarfilm
Festivals: IDFA Amsterdam, Hof, Paris - Cinema du Reel, Göteborg,
Karlovy Vary, u.a.

1998 **MEGACITIES** / Dokumentarfilm
Festivals: Locarno (Piazza Grande), Toronto, San Sebastian, Pusan, Viennale,
Hof, Duisburg, Sao Paulo, Amsterdam, Sundance, Göteborg, Saarbrücken, Ghent,
Santa Barbara, Hong Kong, Paris - Cinema du Reel, Thessaloniki, Philadelphia,
Buenos Aires, San Francisco, Moskau, u.a.
Erster österreichischer Film beim Sundance Film Festival (1999)
Auszeichnungen: Wiener Filmpreis, Best Documentary - Sao Paulo, Golden Spin
Award - San Francisco; NFB-Award for Best Documentary – Vancouver

1996 **KINO IM KOPF** / Dokudrama
Festivals: Viennale, Rotterdam, Saarbrücken, Sao Paulo

1995 **AMEISENSTRASSE** / Spielfilm
Festivals: Viennale, Diagonale, Sao Paulo, Saarbücken, Strassburg, Hof
Auszeichnungen: Wiener Filmpreis, Produzentenpreis Saarbrücken 1996

1989 **KRIEG IN WIEN** / Spielfilm



FILMVERLEIH

PREISE UND FESTIVALS

FIPRESCI-PREIS 2005, Dokfestival Leipzig

Nominierung für den EUROPÄISCHEN FILMPREIS - PRIX ARTE

Spezialpreis der Jury, GIJON

The TIMES bfi GRIERSON AWARD 2005, London Film Festival

CPH:DOX AWARD 2005, Kopenhagen

Toronto International Film Festival, Official Selection 2005

Film Festival Venedig 2005

REALFICTION

FILMVERLEIH

PRESSESTIMMEN

"Der Film stellt sich sehr bewusst dem Erbe des pathetischen Industriefilms, wenn er in einer neuerlichen Weltreise Helden einer anderen Art von Schwerstarbeit sucht. ... Kongenial vertont vom Free-Jazzler John Zorn, erreicht Glawoggers Film eine Verbindung von Kunst und Dokumentarfilm wie sie einmal Avantgardisten wie Walter Ruttmann vorschwebte. Daraus wurde der totalitäre Kultur- und Denkmalfilm, ein Erbe, das Glawogger hier kunstvoll dekonstruiert."

Daniel Kothenschulte, Frankfurter Rundschau

"Das Proletariat singt nicht mehr."

Leipziger Volkszeitung

"Frightening, stomach turning and deeply moving..."

Ray Bennett, Hollywood Reporter

"'Workingman's Death' ist als Weiterentwicklung jener Erzählweisen zu verstehen, die Glawogger in 'Megacities' (1998) entworfen hat: als Studie des Zusammenhangs von Körper, Ökonomie und Tod, als provokante Kreuzung aus Schaulust und Aufklärung."

Stefan Grissemann, profil

"... a moving and important contemporary document as well as another testament to its relentlessly globetrotting director`s universal curiosity."

Christoph Huber / Olaf Möller, Cinema Scope

"Besonders eindrucksvoll, wie der Dokumentarfilm "Workingman`s Death" des Österreicher Michael Glawogger in einer Reise rund um die Welt den Begriff der Arbeit reflektiert und gewissermaßen neu definiert."

Marli Feldvoss, Neue Zürcher Zeitung

"Wohl sortierte Beispiele aus aller Welt schockieren mit drastischem Realismus, grandiose Kameraarbeit des genialen Wolfgang Thaler. Unvergessliche Szenen an den Grenzen des Erträglichen ... lösen beim Zuschauer fast körperliche Reaktionen aus."

Rudolf John, Kurier