

«Heute wäre er ein "Must-have".»

Als kleiner Junge aus Afrika nach Europa verschleppt, als exotisches Kleinod mit höfischer Erziehung versehen, macht er seinen Weg in der Wiener Gesellschaft, die ihn nach Belieben wahrnimmt, ohne ihn je dazugehören zu lassen. Angelo Soliman (1721–1796), rätselhafte Figur der Wiener Stadtgeschichte, hat es Markus Schleinzner angetan. Ihm widmet er seinen zweiten Spielfilm **Angelo**.

Ist es in Zeiten der wachsenden Intoleranz, insbesondere auch gegenüber Religionen die Epoche der Aufklärung, mit der Sie sich auseinandersetzen wollten oder ganz konkret die Figur beziehungsweise das Schicksal des Angelo Soliman ?

MARKUS SCHLEINZER: Begonnen hat es natürlich mit der Figur Angelo Soliman, der mir als mythologische Stadtfigur, vergleichbar mit dem Lieben Augustin, bekannt war. In meiner Recherche hat sich herausgestellt, dass sich das, was ich über ihn zu wissen glaubte, in keiner Weise belegen ließ: Das beginnt bei falsch behaupteten Dienstverhältnissen über romantisierende Anekdoten bis hin zu seinem Ende als Präparat im Kaiserlichen Naturalienkabinett. Es zeigt, welche Transformation dieser Mensch erlebt hat und wie verschiedenartig er in den unterschiedlichsten Köpfen existiert. Ich bin nicht der erste österreichische Filmemacher, der sich für diese Figur interessiert hat, das taten Michael Glawogger und Harald Sicheritz schon vor mir. Interessant ist, welche Projektionsfläche dieser Mensch zu seinen Lebzeiten war und offensichtlich geblieben ist und welche Gegenwärtigkeit dieses Material zu entpuppen vermag. Die Problematik, die Europa heute ausmacht, ist etwas, was bereits in Zeiten der Aufklärung existent war oder damals seinen Ausgang genommen hat. Es ist nicht unfrei von Komik und grenzt natürlich an Zynismus festzustellen, dass es Zeiten gab, wo Menschen in Scharen in Boote verfrachtet und nach Europa geholt wurden. Heute, wo Menschen freiwillig nach Europa kommen, finden wir das weniger interessant. Es hat mich sehr gereizt, in diesem Kontext die Idee von Heimat, Identität, Zugehörigkeit, Fremdheit zu beleuchten.

Wie ist Angelo zur filmischen Figur herangewachsen?

MARKUS SCHLEINZER: Die Soliman-Ausstellung im Wien-Museum 2011 habe ich versäumt, weil ich mit Michael Haneke für *Das weiße Band* in Deutschland gearbeitet hatte. Jahre später entdeckte ich den Ausstellungskatalog in einem Bücherabverkauf. Als ich ihn durchblättert, wurde mir augenblicklich bewusst, dass ich jetzt nicht die Ausstellung nachholen würde, sondern das dies mein zweiter Film sein würde. Die Geschichte hat mein Interesse geweckt, ohne dass ich das in jenem Moment näher benennen hätte können. Ich bekam Lust, damit herumzuxperimentieren. Und wenn ich einmal angebissen habe, dann bin ich wie ein Kampfhund und bleibe so lange daran, bis sich etwas herausbildet, von dem ich das Gefühl habe, dass es mich über die Dauer des Filmemachens hinaus interessieren wird.

Wie umfassend ist das Quellenmaterial, wie sehr gibt es eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, auf der aufbauend sich die Gestaltung Ihrer Figur inspirieren konnte?

MARKUS SCHLEINZER: Ich habe mich mehrmals mit Walter Sauer, einem Soliman-Experten, getroffen. Die Soliman-Forschung ist noch nicht abgeschlossen, da die Familienarchive Liechtenstein und Lobkowitz nicht uneingeschränkt zugänglich sind. Es gibt sicherlich noch Dinge, die im Verborgenen liegen. Es ist extrem schwierig, über Angelo Soliman umfassend zu recherchieren, da seine Herkunft nicht genau festlegbar und über seine ersten Lebensjahre sehr wenig bekannt ist. Empirisch belegbar kann über ihn erst ab seiner Zeit bei Liechtenstein geforscht werden und da hatte er bereits seine Lebenshälfte überschritten. Es gab vermeintlich zwei Routen, über die diese sogenannten Knabenschiffe in Europa angelegt haben: die eine führte nach Messina, die andere nach Bordeaux. In Messina gab es ein Adelsgeschlecht namens Solimar, was mutmaßen lässt, dass die Wiener in ihrem Pragmatismus irgendwann aus Solimar Soliman gemacht haben. Die Knaben mussten ja getauft werden und im Zuge dessen den Namen ihres Dienstherrn annehmen. Man konnte auch Lobkowitz als Stadthalter in Messina verorten und daraus den Schluss ziehen, dass er möglicherweise, den Knaben der Familie Solimar abgeschwatzt hat und dieser dann in der Folge als Galopin, eine Art Adlatus eines Offiziers, für ihn gearbeitet hat. Nach der Entlassung durch Lobkowitz

hätte alles seine Logik, dass Angelo bei der Familie Liechtenstein als seinen letzten Dienstgeber gelandet ist.

Kindheit und Jugend bewegen sich demnach ganz im Bereich der Fiktion?

MARKUS SCHLEINZER: Von der Süßlichkeit, die da drinnen steckt, haben wir es ja beinahe mit einem Willi-Forst-Stoff zu tun. Was mich faszinierte, war die Art und Weise, wie diese Figur bis heute gelesen wird. Es gibt ja unterschiedliche Fraktionen, die sich jeweils ihre Version des Angelo Soliman auf die Fahnen heften. Die einen betrachten ihn als erstes gelungenes Beispiel von Migration, der es weit gebracht hat und sogar Freimaurer war. Dann gibt es andere, die in ihm ein Opfer sehen und den Blick darauf richten, wie missbräuchlich diese Menschen benutzt wurden und wie man sie in der Existenz des augenfälligen Ornaments gefangen ließ. Es gibt auch jene, die behaupten, Angelo sei schon so mündig gewesen, dass er am Ende seines Lebens seine Haut für Ausstellungszwecke gespendet habe, um ja nicht in eine Opferrolle zu kippen. Jedenfalls gibt es unter Forschern extrem divergierende Auffassungen. Diese Diskussionen zeigen, dass wir nach wie vor mit ihm machen, was wir wollen.

Wie ist es, wenn man mit fünf, sechs Jahren seiner Heimat beraubt wird?, war eine weitere Frage, die mich sehr beschäftigt hat. Was bedeutet es, für ganz lange Zeit niemandem zu begegnen, der dir gleich ist? Wann hat Angelo wohl aufgehört, sich selbst in seiner Andersartigkeit zu vergessen? Wie lange hält man das durch? Wann wünscht man sich, sich im Gegenüber aufzulösen. Es ist die Geschichte von Einzelkämpfertum, von jemandem, der immer als der „Schwarze“ festgemacht wird, weil er aufgrund seiner Hautfarbe weithin erkennbar bleibt. Aus der Hautfarbe gibt es keinen Rückzug. Ich sehe in der Figur des Angelo auch eine Verwandtschaft zum Protagonisten meines ersten Films *Michael*.

Inwiefern sehen Sie da eine Nähe zwischen den Figuren?

MARKUS SCHLEINZER: Michael ist anders als die anderen. Dies kann er aber nur leben, wenn er die Normalität der anderen spiegelt. Es gibt biedere Familienrituale, die das Gefühl vermitteln, dass die Normalität das Verbrechen verdeckt. 98% seiner gelebten Zeit ist Normalität – Büro, Abendessen, Fernsehen etc., zwei Prozent des Zusammenlebens – ist das Verbrechen – die Entführung, der sexuelle Missbrauch. Dass das Verbrechen immer da ist, blenden Menschen wie Michael ja aus. Die Geschichte von Angelo Soliman ist etwas anders gelagert: Da wird jemand in eine Norm hineingeworfen, wo alle weiß sind und muss sich mit dieser Norm organisieren, in der er die Position des Ornaments einnimmt. Auch wenn Menschen versuchen, ihm seine große Karriere zu gönnen. Was am Beginn seines Lebens steht, ist allerdings kriminell. Er wurde entführt und unfreiwillig nach Europa geschleppt. Selbst wenn er aus sich etwas gemacht hat, beginnt alles für mich mit einer Opferschaft. Daher darf man nicht von einem ersten gelungenen Beispiel für Migration sprechen. Er ist nach Wien gebracht worden, um die herrschende Elite zu erhöhen. Es gab damals Menschen, die irgendwelche „Seltsamkeiten“ unter Menschen oder Tieren gesammelt und in ihren Wunderkammern aufbewahrt haben. Dann gab es jene, die sagten, das Fremde darf neben uns existieren und ist ein Symbol dafür, wie weltumspannend unsere Macht ist. Heute wäre er ein „Must-have“. Im Grunde war Angelo ein Schauspieler, der, wenn man der ersten Biografin Glauben schenken darf, die sich 60 Jahre nach seinem Tod über dessen Lebensgeschichte gewagt hat, dann hat er selbst sehr viel zu den Märchen, die sich um ihn ranken, beigetragen.

Haben Sie sich in der Schaffung der Figur zunächst auf die Fakten des Erwachsenenlebens gestützt und gewissermaßen rückwirkend Angelo in seinen Kinder- und Jugendjahren geschaffen?

MARKUS SCHLEINZER: Nein, ich habe mit den Kinderjahren begonnen. Die Kindheit war mir von Anfang an klar. In den ersten Lebensjahren geht es um Bedürfnisbefriedigung auf allen Seiten. Die Philosophie und die Gespräche beginnen erst im Erwachsenenalter. Das Buch erzählt über weite Strecken ja viel mehr über den jeweiligen Herren als über den Diener. Angelo ist ein perfekter Spiegel für die herrschende Schicht. Kein Diener ohne Herrn. Angelo spricht nicht sehr viel. Er ist vielmehr Reflektor, der viel zu hören bekommt und dann und wann ein Bonmot dazu abgibt – er war ja klug und besonnen, sonst wäre er nicht so weit gekommen. Ihm war sehr schnell und früh bewusst, dass er nach einer von körperlicher Gewalt und Demütigung geprägten Überfahrt mit der zuckersüßen Barock- und Rokokowelt, in der er gelandet ist, im Vergleich zu seinen Schicksalsgenossen ein halbwegs gutes Los gezogen hatte. Man mag ihm Tätigkeiten als Lehrer oder Soldat zuschreiben, ich glaube, dass er im übertragenen Sinn als Darsteller gearbeitet hat. Auch wenn er bei Liechtensteins als „Ratgeber“ firmiert. Was ist das schon anderes?

Sie haben ein Drehbuch geschrieben, das sich in seiner literarischen Sprache, in der für uns heute irritierenden Satzstellung und Wortwahl der Epoche anpasst. Nun gilt für Drehbücher, dass die Bildhaftigkeit wichtiger sei als die sprachliche Finesse. Sind Sie da anderer Meinung? Schreiben Sie der sprachlichen Qualität und Kraft des Drehbuchs durchaus einen wichtigen Einfluss auf das zu, was die filmische Arbeit später erschafft?

MARKUS SCHLEINZER: Für mich ist das absolut der Fall. Ich habe in meiner Tätigkeit als Caster sehr viele Drehbücher gelesen. Nicht nur jene, die realisiert wurden, sondern vieles für Einreichungen, Fernsehserien etc. und ich saß selbst drei Jahre in der Projektkommission des ÖFI. Ich halte es für wichtig, aus der Sprache herauszulesen, welche Gefühle, welche Art von Sensibilität transportiert werden soll. Österreich hat einen besonders hohen Anteil an Autorenfilmern, da möchte ich aus dem Drehbuch einen Stil, einen Zugang erkennen können. Ich selbst bin ein Autodidakt, daher gestehe ich mir zu, dass ich keinerlei Voraussetzungen erfüllen muss, da ich ja nichts Erlerntes umsetzen muss ... Ich kümmere mich nicht sehr darum, wie Drehbuchformatierungen auszusehen haben. So wie ich vom Theater zum Film gekommen bin, so bin ich von der Literatur zum Schreiben gekommen. Die Drehbücher, die ich bis jetzt geschrieben habe, verfasse ich zunächst in Prosa, weil ich vor mir selbst zum Ausdruck bringen möchte, was ich erzählen will. Irgendwann wird die Prosa ein bisschen eingedampft und drehbuchartiger gestaltet, um es als „Sehgewohnheit“ zu kaschieren. Sowohl das Drehbuch von *Michael* als auch das von *Angelo* hat auch schon die Schnitte beinhaltet. In meinem Kopf ist der Rhythmus bereits da. Ich glaube, dass Filmemachen ganz allgemein mit Musikalität zu tun hat. Wenn ich schreibe, geschieht das in einem Rhythmus. Ich habe ein klares Bild davon, wo es anzieht, wo es langsamer wird, wo ich schauen kann, wo ich laufen muss. Ein Film, der mich in einem guten Maß zieht und wieder lässt – das macht für mich einen guten Film aus. Ich halte nichts davon, Dinge am Schneidetisch zu erfinden. Das kann ich nicht und ich suche es auch nicht.

Manche Handlungsbeschreibungen im Drehbuch sind nicht im Präsens, sondern im Futur geschrieben. Hat das auch mit der Schaffung eines Freiraums für die Schauspieler zu tun ?

MARKUS SCHLEINZER: In gewisser Weise ja. Was ich am Theater so mag, ist der Umstand, dass man Menschen lange zuschauen kann. Im Film impliziert das eine Plansequenz, die ich als Stilmittel auch sehr schätze. Es gibt Einstellungen, wo mehr als eine Sache geschieht. Anstelle und dann... und dann... und dann zu schreiben, drängt sich bei mir das 2. Futur auf, um in einer literarischeren Form des Erzählens zu bleiben. Die Futurform bietet die Möglichkeit, Dinge in eine Aussicht zu stellen. Manchmal ist im Film nur ein Beginnen von Handlung, ehe schon der Schnitt folgt; man sieht den Ansatz, nicht aber den Vollzug. Es ist eine vage Möglichkeitsform, die sehr viel mit Sehnsucht zu tun hat. *Angelo* ist ein Film, der sehr stark von Sehnsüchten handelt. Was die Schauspielerarbeit betrifft, hatte ich das große Glück, mit Frauen wie Alba Rohrwacher oder Gerti Drassl arbeiten zu dürfen, weil sie ohne viel Aufsehen und ohne dass man alles explizit zerreden muss, in einer konstanten Suche, immer wieder Neues anbieten und so viel gleichzeitig zeigen können, dass man beim Zuschauen beinahe ertrinken könnte in ihrem Spiel.

Die Vorbereitungsarbeiten zum Dreh von Angelo sind schon sehr lange am Laufen. Was hat Sie am intensivsten beschäftigt, den stärksten Input verlangt?

MARKUS SCHLEINZER: Was uns am meisten beschäftigt hat, war die Frage, wie man diesen Film überhaupt auf die Beine stellen kann. *Angelo* ist nicht wirklich ein zweiter Film. Ich hätte es besser wissen müssen, denn auch wenn ich erst einen eigenen Langfilm gemacht habe, so war ich dennoch immer bei anderen Filmen dabei und müsste wissen, für welche Art von Filmen man in Europa überhaupt noch Geld bekommt. Um einem Europudding-Konstrukt, das Geschichten oft aus ihrer geographischen Logik bricht, zu entgehen, beschäftigte uns die Frage, woher wir für dieses Projekt Geld bekommen könnten, in der Tat sehr intensiv. Es ging vor allem darum, eine sinnvolle Logistik zu entwickeln. Ich bin ein Praktiker und muss wissen, was möglich ist. Das beginnt schon beim Schreiben: Ich schreibe keine Dinge, deren Umsetzung ich mir nicht vorstellen kann. Das ist eine gute Selbstüberprüfung. Ich möchte nicht, dass es eine Kluft gibt zwischen dem, was in der stillen Schreibstube entsteht und dem was man dann am Set als „réalisateur“, wie es im Französischen heißt, in Bilder umsetzen kann. Es ist sehr wichtig, sich darüber bewusst zu sein, wo ich als Regisseur meine Fähigkeiten ausdehnen und erweitern möchte und sich dabei selbst richtig einzuschätzen. Da kann man auch den ersten Brückenschlag zu einem Publikum machen, denn es muss irgendjemanden geben, der sich das, was ich erzählen möchte, auch anhören will. Da bin ich Realist

und will auch die Frage beantworten, was ein Film in der Gegenwart und auch in der Zukunft können soll. Einen Film machen und sich dann erst überlegen, wo sich das Publikum dafür finden lässt, das ist vorbei.

Wie hat sich die Suche nach der Besetzung für die verschiedenen Lebensphasen der Titelfigur gestaltet, wo sie nun selbst aus dem Metier des Castings kommen?

MARKUS SCHLEINZER: Casting werde ich nie sein lassen. Ich habe ja die Filmbranche über das Casting betreten und wurde auf diesem Wege sozialisiert. Bei der Besetzung des erwachsenen Angelo Soliman ist mir bewusst geworden, mit welchen Themenkomplexen schwarze Schauspieler immer noch konfrontiert werden. Es hat nicht aufgehört, dass sie die Polizisten, Krankenschwestern oder zweite Mordopfer in einem Krimi sind. Die meisten jungen Männer, die zum Casting kamen, haben versucht die Erwartungen zu erfüllen, die der Markt an sie heranträgt. Ich hatte sehr viele potentielle Gangster, Rapper, Bösewichte und harte Kerle, die mich alle nicht interessiert haben, weil ich sicher bin, dass Angelo Soliman Mitte des 18. Jhs. weder körperlich trainiert noch tätowiert war. Ich wollte jemanden Unbekanntes haben, wie auch bei *Michael*. Es hat mich beim Angelo-Casting sehr erstaunt, dass es so schwierig war, jemanden zu finden, der einen so durchschnittlichen Körper hat, der nicht für die Industrie gestählt ist. Und eine große Leidenschaft von mir sind Kinder im Film. Für **Angelo** habe ich 53 Kinderdarsteller gecastet. Es war wieder eine Freude, mit den Kindern zu arbeiten.

Sie gelten als besonders akribischer Autor und Regisseur, der jedem Detail große Bedeutung beimisst. Dies ist auch ein Feedback, das ich im Gespräch mit den Produzenten bekommen habe. Wie lebt man durch so eine Drehzeit mit diesen hohen Ansprüchen? Wie anstrengend ist das?

MARKUS SCHLEINZER: Ich bin ein Arbeiter. Ich verstehe mich nicht als Künstlerpersönlichkeit, die sich zurücklehnt und wartet, was das Team vorzuschlagen hat. Ich muss selber zugreifen. Das führt so weit, dass ich am Set stehe und Dekorationen bemale oder am Abend an Kostümstücken nähe oder sticke. Das muss das Team aushalten. Ich bin gerne im Material drinnen. Ich schaue mir die Dinge gerne an, ich greife sie gerne an und bin gerne in jeder Pore drinnen. Ich bin immer sehr präzise, in dem, was ich mir vorstelle. Das verhindert manchmal, dass ich andere Dinge sehe, die auch möglich wären oder dass ich Geschenke annehme, die mir vielleicht am Weg gereicht werden. In meinen ersten Gesprächen mit Alexander Glehr, als wir beschlossen haben, gemeinsam an dieses Projekt heranzugehen, sagte ich: „Ich bin nicht daran interessiert, Film zu machen. Ich bin interessiert daran, Qualität zu machen.“ Kurzlebiges gibt es schon genug, ich wollte etwas schaffen, das für eine gewisse Dauer bleibt. Qualität kann sehr schnell, leicht und kostengünstig hergestellt werden, Qualität kann aber auch harte Knochenarbeit sein und viel Geld verschlingen. Egal, wie man Qualität herstellt, sie ist auf alle Fälle kompromisslos. Ich bin stur. Ich schlafe aber gut. Perfektion ist natürlich nie zu erlangen, das wäre auch langweilig. Aber der Stab der Präzision muss bis zum Schluss hochgehalten werden.

Das Team muss man in diesen Ansprüchen mitnehmen...

MARKUS SCHLEINZER: Das klingt jetzt blöd, aber ich glaube, dass ich begeistern und – was ich bei 17 Jahre Casting gelernt habe – Menschen wahrnehmen kann. Das ist etwas, was der Beginn einer jeden Beziehung, einer jeden Zusammenarbeit sein muss. Ich habe auch keine Hierarchien. Ich bin sehr stark von einem Teamgedanken und einer Gemeinsamkeit beseelt, sonst lässt sich diese Präzision auch gar nicht herstellen. Mit Alexander Glehr vergeht kaum ein Tag, wo wir uns nicht in die Haare geraten, aber das Ziel unserer Auseinandersetzung wird von uns beiden, so glaube ich, als Qualität wahrgenommen. Wenn er am Abend die Muster sieht, sagt er, er weiß, warum er das macht. Und das ist das obere Ziel.

Interview: Karin Schiefer
Juni 2017