Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 28 (1986)
Heft: 149

Artikel: O thiasos und die Filme von Theo Angelopoulos : am Ende beginnt alles von vorn

Autor: Ruggle, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866834

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

O THIASOS und die Filme von Theo Angelopoulos

Am Ende beginnt alles von vorne

Von Walter Ruggle

Stationen des Widerstands

1920 wird auf der Konferenz von Sévres Griechenland die Verwaltung der Küste Kleinasiens übertragen, doch als seine Truppen daselbst landen, wird ihnen von Kemal Atatürk und seinen Leuten erbitterter Widerstand geleistet. Mit Friedensparolen gewinnen die Royalisten die Wahlen, setzen aber in Kleinasien den Krieg unvermindert fort.

1922 erleiden die Griechen eine totale Niederlage. Damit stirbt für sie der alte Traum der Wiedererrichtung des byzantinischen Reiches um die Ägäis.

1924 ruft die Nationalversammlung erstmals die Republik aus, nachdem die Liberalen die kleinasiatische Niederlage zur Abrechnung mit der Monarchie genutzt haben, und eine Gruppe von Offizieren mit einem Putsch den König zum Abdanken zwang. Gründung der KKE, der KP Griechenlands. Die Periode vom Sturz der Monarchie bis zu ihrer erneuten Errichtung ist instabil. Elf Regierungen in zwölf Jahren, zweimal putschen die Militärs.

1935 versuchen es republikanisch gesinnte Offiziere noch ein letztes Mal, die Republik zu retten, doch nur eine Kompanie unter Oberst Sarafis macht mit. Er wird später im Bürgerkrieg der 40er Jahre die Volksbefreiungsarmee ELAS leiten. In einer massiv gefälschten Abstimmung wird die Monarchie zurückgerufen.

1936 finden Wahlen statt, doch wird ein Generalstreik bald schon zur Auflösung des Parlamentes führen und den ehemaligen General Metaxas am 4. August zur Errichtung einer faschistischen Diktatur veranlassen. Mit der Einwilligung von König Georg II. ergreift der an «grossen» Vorbildern in Italien und Deutschland orientierte Faschist die Macht, die er bis zu seinem Tod im Januar 1941 ausübt. Auflösung der Parteien, Verhaftungen und Deportationen noch und noch, insbesondere betroffen sind die Mitglieder der KKE.

1940 am 28. Oktober beginnt Italien seinen Nachbarn trotz unübersehbarer Affinitäten anzugreifen, denn Metaxas konnte sich nicht gegen die Briten stellen und den Achsenmächten beitreten. Noch heute ist der «Ochi»-Tag, der Tag, an dem die griechische Regierung Mussolini ein Nein zur Besetzung strategisch wichtiger Punkte geben musste, Nationalfeiertag. Trotz starker Gegnerschaft ihrem diktatorischen Herrscher gegenüber überwiegt das Nationalbewusstsein, das in Griechenland von seiner geographischen Lage her seit langem schon besonders ausgeprägt ist. Selbst die Kommunisten sind bereit, für Metaxas zu kriegen, und im ersten Anlauf gelingt der Nation auch tatsächlich ein Sieg über die Achsenmächte.

1941, im April sind die Griechen dem zweiten Angriff der Deutschen nicht mehr gewachsen. Das Land wird okkupiert, die Engländer vertrieben, die Regierung flieht nach Kairo ins Exil, der König setzt sich nach London ab. Das Land wird in drei Besatzungszonen aufgeteilt: eine deutsche, eine italienische und eine bulgarische.
Das Widerstand gewohnte griechische Volk lässt sich so schnell nicht unterkriegen. Wohl gibt es überall Kollaborateure mit den Besatzern, aber der Widerstand ist trotz Deportationen, Erschiessungen und Zerstörung ganzer Ortschaften, trotz Versorgungslücken, die durch eine britische Seeblockade verstärkt werden und zu einer Hungerkatastrophe im Winter 41/42 führen, ungebrochen.

1942 Im Februar wird das Widerstandszentrum aktiv. Die Befreiungsfront hat eine breite Abstützung im Volk. Der nationalen Befreiungsfront EAM wird mit der Zeit die Widerstandsarmee ELAS eingegliedert.

1944 Die Deutschen sehen sich zum Rückzug gezwungen. An ihrer Stelle findet sich mit den Briten eine neue Besatzungsmacht ein. Die Widerstandsbewegungen werden aufgefordert, ihre Waffen niederzulegen, doch nur ein Teil befolgt den Befehl. Die ELAS weigert sich, ihre Truppen aufzulösen und leistet weiterhin Widerstand, nun gegen die Briten und den zurückgekehrten König. Am 1. Dezember erfolgt der Befehl der Briten zur Auflösung der ELAS, zwei Tage später kommt es auf dem Athener Syntagma-Platz zu einer Massenkundgebung. Polizisten feuern in die friedliche Menge. «Man konnte der Gewaltlosigkeit, mit der die Kommunisten die Stadt erobern und sich der Welt als die vom griechischen Volk gewollte Regierung präsentieren wollten, nur mit Waffengewalt begegnen», vermerkte Winston Churchill in seinen Memoiren. Die Briten haben das Recht für sich gepachtet und verhängen den Belagerungszustand.

1945 kommt es am 15. Januar zum Waffenstillstand, und am 12. Februar beendet das Abkommen von Varkiza fürs erste die Auseinandersetzungen. Die ELAS muss die Waffen abgeben, eine Abstimmung zur Monarchie wird angekündigt, Amnestie für Widerstandskämpfer versprochen.

1946 Die Kommunisten befolgen das Abkommen, dennoch ziehen sich einige Gruppen von Partisanen unter Aris Velouchiotis in die Berge zurück. Die extreme Rechte verstärkt ihren Terror. Parlamentswahlen finden statt, boykottiert von der Linken, so dass die Rechte problemlos die absolute Mehrheit erringt. Im Herbst kann auch der König zurückkehren. Die von Briten und mittlerweilen auch den Amerikanern unterstützte Oligarchie lebt in Saus und Braus, während das Volk verelendet. Der rechte Terror nimmt zu, in den Dörfern werden die Bauern erpresst. Der Widerstand stärkt sich und führt am 28. Oktober zur Gründung der Demokratischen Armee Griechenlands, die sich rasch verbreitet und ein Jahr später eine Provisorische Regierung des Freien Griechenlands einrichtet.

1947 zieht sich Grossbritannien aus seiner «Schutzmachtposition» zurück und überlässt das Feld den USA. Es endet eine 100-jährige britische Vorherrschaft in diesem Raum. Die USA intervenieren im Bürgerkrieg und führen die Niederlage der Demokratischen Armee herbei. Die Partisanen fliehen in die benachbarten Staaten Osteuropas oder landen in Gefängnissen und Konzentrationslagern. Todesurteile durch Sonderkommandos sind an der Tagesordnung.

1949 Die USA nutzen die Schwäche des Landes, um es zünftig in ihre Abhängigkeit zu bringen. Das Budget des CIA in Athen ist doppelt so gross wie jenes der amerikanischen Botschaft. Die extreme Rechte wird sehr direkt unterstützt.

1950/51 bringen Wahlen den Liberalen Mehrheiten, doch müssen sie den Platz der extremen Rechten wieder räumen.

1952 gewinnt am 16. November auf wahltechnische Intervention der Amerikaner, durch Betrug und Fälschungen der rechtsextreme Marschall Papagos die Wahlen. Er bildet die geforderte «stabile Regierung», und für zwölf Jahre soll die antikommunistische Hysterie mit Unterstützung der USA ihren regierungsmässig gesicherten Bestand haben.

1963 In Saloniki wird bei einer Kundgebung der Abgeordnete der Demokratischen Linken, Grigoris Lambrakis, zusammengeschlagen und zu Tode gefahren.

1964 gewinnt die demokratische Mitte (Zentrumsunion) unterstützt von der Linken die Wahlen. Eigentlich hätte Georgios Papandreou damit eine neue und freie Regierung auf die Beine stellen können, aber auf Druck von König Konstantin II. und seinen rechten Gesinnungsfreunden war Papandreou gezwungen, Minister in seine Regierung zu berufen, die der Rechten genehm waren.

1965 Die Farce dauert ein Jahr. Es kommt am 15. Juli von rechts zum Königsputsch, gefolgt von sich ablösenden Scheinregierungen.

1967 sind endlich wieder freie Wahlen ausgeschrieben. Ein Sieg Papandreous scheint sicher, als am 21. April mit Unterstützung der Amerikaner nach einem NATO-Plan die Obristen erfolgreich putschen. Was Papadopoulos als Diktator von US-Gnaden in den folgenden sieben Jahren bietet, stellt sogar das Faschisten-Regime Metaxas' ende der Dreissiger Jahre in Schatten.

1968 unternimmt Alekos Panagulis den verzweifelten und gescheiterten Versuch, den Diktator in die Luft zu jagen. Später kommt es beim Begräbnis Papandreous zur ersten Massenkundgebung.

1973 werden die Monarchie abgeschafft, freie Wahlen angekündigt, die Zensur gelockert. Am 14. November wird das Athener Polytechnikum von Studenten besetzt. Das Volk wird zum Widerstand gegen die Junta aufgefordert, die Unruhe zieht Kreise im ganzen Land. Nach drei Tagen walzen Panzer den Aufstand brutal nieder, Polizeichef Joannidis übernimmt das Szepter.

1974 sind die Obristen nach ihrem Zypern-Debakel zum Rücktritt gezwungen. Karamanlis, Ex-Premierminister der gemässigten Rechten, wird aus seinem Pariser Exil zurückberufen und in ersten freien Wahlen als Regierungschef bestätigt.

1981 wird mit Andreas Papandreou und seiner PASOK die Linke mit mehr als sechzig Prozent Stimmen gewählt.

«Ein Stück Geschichte, das man verschwieg, kommt plötzlich ans Licht. Sie wird in einer Art zum Lesen gegeben, wie sie im Volksbewusstsein erlebt wurde, jenseits der Wege, die die offizielle Geschichtsschreibung vorgesehen hatte. Und so habe ich denn auch entdeckt, dass die herrschende Klasse in Griechenland Angst hat vor der Geschichte, und dass die Geschichte aus diesem Grund im Verborgenen ruht.»

Theo Angelopoulos

Wer über den Griechen Thodoros (Theo) Angelopoulos (oder Anghelopoulos, Anghelopulos – je nach Übertragung der griechischen Schreibweise, die auch bei Titel wie O THIASOS immer wieder zu Unterschieden führt) schreiben will, der wird zwangsläufig über Griechenland und seine Geschichte schreiben müssen, darüber auch, wie einer es in all seinen Filmen immer wieder verstanden hat, ein historisches Bewusstsein zu aktivieren, Formen zu revolutionieren. Als Angelopoulos am 2. Februar 1974 mit den Dreharbeiten zu O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER; *il tìaso* = religiöse Vereinigung der klassischen Antike) begann, jenem Film, der als zweiter Teil einer Trilogie wie ein erratischer Block in der Geschichte des politischen Kinos, des Filmschaffens überhaupt, stehen sollte, da herrschten in seiner Heimat noch immer die Obristen. Seit ihrer Machtübernahme im April 1967 hatten sie folternd, mordend und kulturbehindernd gewirkt. In Griechenland sehnte man sich nach Befreiung vom diktatorischen Joch, und man begann überall, dafür zu kämpfen.
Militärköpfe haben – und das gilt bei weitem nicht nur für griechische – vor nichts mehr Angst als vor der Kreativität und ihrer unermesslichen Kraft, denn sie steht dem engstirnigen inneren wie äusseren Machtverteidigungs- oder Machterweiterungsbewusstsein radikal entgegen. Die Tatsache, dass der geistige Horizont von Militaristen etwa bei der Sonnenblende ihrer Kopfbedeckungen in Selbstspiegelungen endet, hat auch immer wieder in verschiedensten Ländern der Welt das kreative Potential erst recht zu gewagten Äusserungen herausgefordert und angeregt. Es ist nicht nur in der Filmgeschichte ein unübersehbares Phänomen, dass Werke von dichtester Ausdruckskraft und höchster Komplexität unter Umständen entstanden sind, die das Denken schlechthin zentralisieren wenn nicht gleich verbieten wollten. Die Herrschenden vergassen dabei immer eine einfache Gesetzmässigkeit, die ihnen als Waffenfreunden vom Physikalischen her bekannt sein könnte: je grösser der Druck desto stärker die Explosionskraft.

Die Dichte aus der Enge

Andrej Tarkowskji ist in seinen Werken in Bereiche vorgestossen, die die Kulturverwalter seiner sowjetunionierten Heimat nicht einmal mehr vom Hörensagen kennen, Carlos Saura hat zu Zeiten Francos gezeigt, wo Hase und Jäger laufen, ohne dass die faschistischen Zensurbehörden Referenzen zur Verhinderung in ihren Kriterienkatalogen gefunden hätten, Miklos Jancso liess seine Freiheitsschimmel so penetrant durch die Pusta traben, dass es auch jenen Funktionären hätte dämmern können, die nicht wissen, dass Reiten befreiend wirken kann, Jiri Menzel hat scharf beobachtet, während seine Beamten weiterstempelten, und in der Türkei war Yilmaz Güney selbst als eingekerkerter filmischer Denker nicht totzukriegen. Im lateinamerikanischen Chile immerhin, wo vor der US-amerikanisch in die Wege geleiteten Militarisierung ein kleines Filmwunder blühte (Miguel Littin, Raul Ruiz, Helvio Soto, uam), hat es ein bis auf die Zähne bewaffneter und hermetisch vom terrorisierten Volk isolierter General namens Pinochet geschafft, die nichtkommerzielle, propagandafreie Filmproduktion praktisch lahmzulegen.
Parallelen zwischen Pinochet und Papadopoulos liessen sich verschiedene aufzeigen. Der eine folgte dem andern, zeitlich, denn räumlich lagen und liegen ihre Herrschaftsgebiete trotz gleicher nordamerikanischer Patenschaft ja weit auseinander. Die Tatsache, dass die Geschichte zyklisch und offenbar ohne viel zu lehren arbeitet, führt zu derartigen Wiederholungen. Sie diente Theo Angelopoulos andererseits während der 67-Junta als Möglichkeit, anhand alter Geschichten die neue Tragödie trotz Zensur verständlich zu machen.
Wer Griechenland zur Obristenzeit gekannt hat, bleibt über seine Arbeit und die seiner mehr oder weniger gleichbleibenden Filmcrew doppelt erstaunt. Selbst wenn es 1974 so war, dass ein Ende der Faschisten-Herrschaft in der Luft lag (zu sehr waren die Obristen untereinander zerstritten in der Zypernfrage und dem permanent gestörten Verhältnis zum türkischen Nachbarn), so brauchte es einigen Mut, um ein derart grossangelegtes Projekt in Angriff zu nehmen, das sehr viel Aufwand bedeutete, bei der möglichen Aussicht, im besseren Fall nicht aufgeführt, im weniger guten Fall vernichtet zu werden. Kühle Nerven, ein gesundes politisches Bewusstsein und das Vertrauen auf eben jene historischen Zusammenhänge und Entwicklungen, denen man sich mit der Arbeit selber ja zuwenden wollte, waren da schon notwendige Voraussetzung, um beobachtet und, zuweilen tatkräftig unterstützt von Polizei und Militär, die Aufnahmen zu einem Film gegen das faschistische Regime durchzuziehen.

Einfaches Drehbuch für einfache Geister

Auch Angelopoulos hatte natürlich ein Drehbuch einreichen müssen, um eine Bewilligung für seinen episch langen Film zu erhalten. Dazu reduzierte er sein Projekt aufs äusserlich betrachtet Wesentliche – und wer von Ioannidis' Regentenschaft konnte die Dinge schon anders als eben äusserlich sehen. Also: Man plante einen Film, der erzählen würde, wie eine Schauspieltruppe mit dem seit seiner Uraufführung im Jahre 1895 äusserst populären Volksstück «Golfo, die Schäferin» durchs Land zieht, da und dort, in Städten wie in Dörfern, haltmacht und Aufführungen präsentiert. Unverfänglich, dieser zensurtaugliche Ansatz, und er bringt uns eigentlich sehr schön auch zum Wesen von Angelopoulos' Meisterwerk O THIASOS, seiner Arbeit überhaupt, dahin nämlich, dass hinter den Dingen immer auch ganz grundlegende Erscheinungen erkennbar sind, man muss sie nur sehen wollen oder können, oder, und da setzt der Grieche an:

Die grosse Geschichte bestimmt den Gang der kleinen Geschicke. Briten überfallen am Strand die Theatergruppe,

die sie mit einer Aufführung des Stückes «Golfo» von ihrer Harmlosigkeit überzeugt.

Die Besatzungsmacht revanchiert sich mit einem Ständchen. Alle sind sie mal Zuschauer, mal Akteure, Betroffene vom Welttheater.

man muss sie sichtbar machen, indem man sie in die wichtigen Zusammenhänge stellt, indem man Bezüge schafft und einen Raum öffnet, in dem sie sich entfalten können, wo Gedanken in einem produktiven Sinn ihren Platz finden.
O THIASOS, diese Offenbahrung von Film, betrachtet zuerst einmal tatsächlich eine Schauspieltruppe, die mit ihrem Schäferstück durchs Land zieht. In der ersten Einstellung tritt ein älterer Akkordeonspieler vor einen roten Vorhang und spricht zum Publikum in seinem Theater und zum Publikum im Kino: «Das Stück, das wir Ihnen heute abend spielen werden, zählt fünf Akte und ist das unsterbliche pastorale Drama 'Golfo, die Schäferin' von Spiridonos Parisiadis. In der Truppe spielen bekannte Schauspieler, jüngere und weniger junge. Die tragische Liebe der Golfo wird direkt Euer Herz ansprechen, und ihr Tod wird Euch bewegen.»

Personen, eine Gruppe, ein Land sind unterwegs

Der Vorhang kann sich heben, die Aufführung beginnen, für uns, die wir vor der Leinwand sitzen, ist der kurze Prolog der Einstieg in die Geschicke der Schauspielgruppe selbst, die zuerst auf der Bühne ihres Lebens auftritt, das heisst bei Theo Angelopoulos sogleich auch: auf der Bühne der Geschichte seines Landes. Wie der Einstieg mit dem die Vorstellung eröffnenden Akkordeonspieler, so wird auch die zweite Einstellung in ihrer Anlage im Verlauf des 230-minütigen Filmes immer wieder erkennbar sein: Ein paar Leute gruppieren sich vor einem wechselnden Hintergrund – hier ist es der kleine Bahnhof von Aigion. Sie sind unterwegs, von Spielort zu Spielort, sind unterwegs von Spielzeit zu Spielzeit, und damit auf dem Weg durch Raum und Zeit, die mit Geschehen gefüllt werden; Geschehen wiederum wird zu Geschichte. Es sind die einzelnen, die sich bewegen, die eine Gruppe bilden, um andere auf ihre Art zu bewegen, die als Gruppe wie als Einzelne wiederum bewegt werden vom grösseren Schauspiel, das sich vor ihren Augen abspielt, in das sie von Fall zu Fall mit einbezogen sein können, das so oder so aber ihre Arbeit beeinflusst, ihr Leben mitbestimmt.

Sechs Einstellungen zum Beispiel

Ich möchte, exemplarisch, die ersten sechs Einstellungen von O THIASOS noch etwas weiter verfolgen, weil sie in den Inhalt einführen und die Form aufzeigen, nicht explizit, aber in einer Souveränität, die Ihresgleichen sucht. Der erwähnten zweiten Einstellung ist im Off die Erinnerung des Akkordeonspielers unterlegt, der die Szene zeitlich auf den Herbst 1952 fixiert. Nachdem sich die neun Personen als Gruppe auf dem Platz vor dem Backsteinbahnhof zusammengefunden haben, folgt ein vorerst fixer Blick in eine Strassenflucht (dritte Einstellung), die unübersehbar auf einen in Gang befindlichen Wahlkampf hindeutet. Am 16. November sollen die Griechen den Marschall Papagos zum Staatsoberhaupt wählen, trällert es aus den Lautsprechern eines durch die Strasse scheppernden Dreiradgefährts, «wählt den Armeechef, der siegreich war gegen die kommunistische Rebellion der Jahre 47-49.»
Wir erkennen die zuvor angekommene Personengruppe, wie sie mit ihrem Gepäck der Strasse entlangschlendert, zwischendurch in einem Hausdurchgang verschwindet und wieder auftaucht, um die Suche nach ihrem Spielort fortzusetzen. Die Kamera beobachtet, fährt langsam rückwärts und macht mit einem Schnitt zur vierten Einstellung um 180 Grad kehrt; von hinten nun folgt sie einem der Männer mit Koffer. Er erreicht eben einen Platz und wartet auf seine Begleitpersonen. Die Kontinuität, in der die Schauspieltruppe eine Strasse entlang zum Platz sich bewegt, ist eine örtliche; anhand kleiner Details (der Mann trägt plötzlich einen Hut in seiner Linken, raucht eine Zigarette, es sind Glocken zu hören, die Strasse ist leer von Wahlpropaganda, ein Kind ist mit der Gruppe), ist bereits erkennbar, was sogleich indirekt bestärkt werden wird: es hat ein Zeitsprung stattgefunden, ohne dass dabei der Erzählfluss gehemmt worden wäre. Wir befinden uns in der vierten Einstellung im Jahr 1939, in dem der Propagandaminister des Deutschen Reiches den griechischen Diktator Ioannis Metaxas besuchte – ein Ereignis, das noch in dieser Einstellung von einem umherziehenden Ausrufer angekündigt wird. Unsere Personengruppe bleibt erneut stehen und lauscht der Verkündigung.
In zwei einfachen Einstellungen also hat Theo Angelopoulos hier zwei Epochen zusammengefügt, die immerhin elf Jahre auseinanderliegen. Weil er die Bilder in sich ruhen lässt, gibt er den Zuschauern Zeit, den Sprung zu erkennen und den Kurzschluss fürs erste mal zu akzeptieren. Es wird ihnen bald einmal klar werden, welche Kraft in dieser dialektischen Entwicklung der Ereignisse steckt. Die nächste Einstellung, es ist, obwohl sich so vieles schon zugetragen hat, erst die fünfte des Filmes, zeigt die Truppe an einem langen Tisch zum Essen vereint. Sie befinden sich nun in jenem Lokal, das auch der Ort ihrer Aufführung sein wird. Der Vater geht die bevorstehenden Auftritte durch, die Tochter beruhigt ihn, sie werde sich schon um die Organisation kümmern. Die Gruppe erscheint als grosse Familie, deren Struktur sich im Verlauf der Zeit immer klarer herausbildet. Der Akkordeonist stimmt ein Liebeschanson an, das seit 1939 überall gesungen wird und die Hoffnung ausdrückt, dass der Geliebte wieder kommen werde. Von draussen dringen militärisch-martialische Gesangsklänge in den Raum; das Kind der Gruppe rennt auf den Platz hinaus, gefolgt von der mitschwenkenden Kamera und von seiner Mutter bald, die es zurückholt, während der Blick auf den Phalangisten verweilt, die im Stechschritt den Kommandos ihres Offiziers folgen.

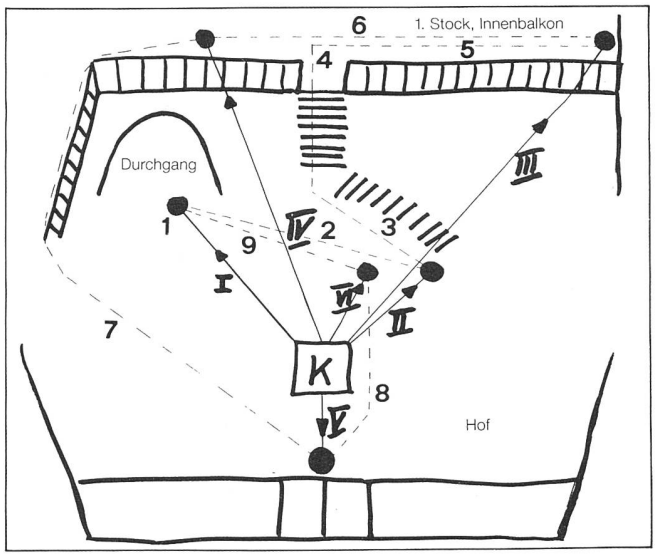
Vielschichtige Gegenüberstellungen

Angelopoulos gibt sich und den Zuschauern Zeit. Er mag seine Einstellungen nicht durch Schnitte unterteilen. Zum einen leben sich ohne sie die einzelnen Szenen in ihrer wirklichen, nicht künstlich verkürzten Länge aus, zum anderen verdichten sich die Ereignisse durch die «Plan-Sequenzen», in denen sehr vieles unter einen Hut gebracht werden kann, und damit natürlich wiederum auch in einen Zusammenhang. Noch in der fünften Ein-

stellung wird die Kamera wieder zum Tisch zurückschwenken, dabei Aigisthos, einen der Männer aufnehmen, der auch zum Fenster geeilt ist, allerdings, um die marschierenden Schwarzhemden zu bewundern. Er stimmt ins Lied der Phalangisten ein, was Pylades, ein weiteres Gruppenmitglied, verärgert den Schlager der Sehnsucht wieder anstimmen lässt. Zwei entgegengesetzte politische Haltungen sitzen sich da am Tisch der Schauspielergruppe gegenüber, eine Faschistentreue und eine Oppositionelle. Die erstere wird genügend Gelegenheit haben, durch Feigheit zu glänzen, während die zweite der Verfolgung unterworfen ist und so auf die Probe gestellt wird. Angelopoulos inszeniert die Gegenüberstellung aber nicht nur im Bildgeschehen; die beiden Lieder, die sich da in die Quere kommen, ergänzen den Eindruck im Ton. Am Ende der fünften Einstellung ist also klar, dass die Schauspielgruppe, die gemeinsam das tragische Stück «Golfo, die Schäferin» aufführen will, in sich sehr unterschiedliche Haltungen birgt und damit Zündstoff für den weiteren Gang der Dinge.
Das kommentierend-deskriptive Vorgehen hier hat seinen Grund in der Komplexität von Angelopoulos' Arbeit. Als ganzes ist sie lediglich im Kino fassbar, immer wieder von neuem faszinierend durch die geniale Konzeption. Was er in ruhigen, offenen Bildern festhält, dem wäre die Sprache in Bänden selbst nicht gewachsen, so dass eine Analyse über einige wenige Beispiele geschehen muss. Die Tatsache, dass wir erst bei der sechsten Einstellung angelangt sind, vermag das zu verdeutlichen. Und diese sechste gehört bereits als eine der formal revolutionären ins Bewusstsein aller Cinéphilen. Während man für einen normal langen Spielfilm ohne weiteres 800 und sogar wesentlich mehr Einstellungen annehmen darf, werden es am Ende des knapp vierstündigen Filmes nur gegen 140 Einstellungen sein – ein Geniestreich des epischen Kinos.

Die Plan-Sequenzen zur Perfektion gebracht

Ankunft der Gruppe im Hotel, Bezug der Zimmer und Probe des Stücks, könnte in der Zusammenfassung für die Zensurbehörden gestanden haben. Das Ganze dauert vier Minuten und ist ohne Schnitt in Szene gebracht.



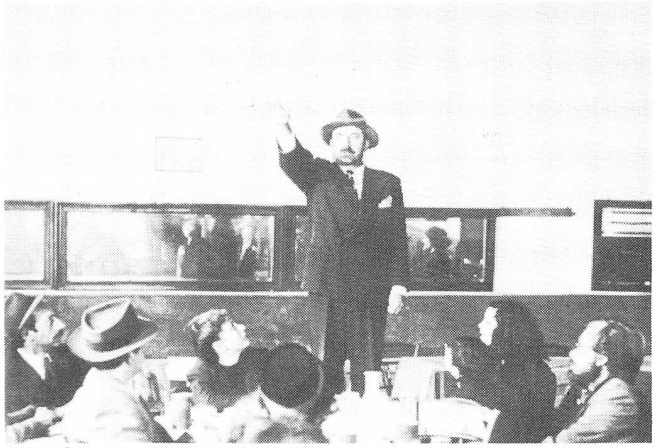
Die fixe Kamera (I) nimmt die ankommende Gruppe im Durchgang auf (1), entlässt drei Mitglieder nach Anweisung des Vaters in die Zimmer 13, 15 und 17 nach links, während sie den übrigen Personen mit einem kleinen Schwenk nach rechts (2) zur Freitreppe (II) folgt. Mit ihnen schwenkt sie, sich langsam nach links zurückwendend, die erste Treppe hoch (3), steil ansteigend anschliessend eine zweite (4), die die Personen auf einen gegen den Innenhof des Hauses hin geöffneten, balkonartigen Gang im zweiten Stock des Gebäudes bringt. Jetzt schwenkt die Kamera wieder nach rechts, der Ballustrade entlang (5), und sie beobachtet, wie sich die Personen einzeln in ihre Zimmer an der Rückwand verteilen. Das Bild hält am Ende ganz rechts inne (III), um umzukehren und sanft zurückzuschwenken (6), bis es kurz nach der Treppe immer noch auf gleicher Höhe mit der Ballustrade im Blickfeld stoppt (IV).
Der Raum bleibt ein paar Augenblicke leer, die Gruppenmitglieder deponieren im Off, also ausserhalb des Bildfeldes, ihr Gepäck und erscheinen allmählich wieder auf der Bildfläche (IV). Am Schluss stehen sie alle wieder als Gruppe hinter der Brüstung und schauen hinab in den Hof, in Richtung der Kamera. Haben sie eben noch etwas vorgespielt, als Schauspieler in Angelopoulos' Film, so erscheinen sie nun plötzlich als Zuschauer, die von ihrem erhöhten Balkonstandpunkt aus eine Szenerie betrachten. Die Kamera schwenkt nach links (7) weiter, von der Gruppe weg, hinab allmählich auf den Hof, der erst jetzt als solcher erkennbar wird und den Eindruck der Zuschauerrolle jener auf dem Balkon bestärkt. Die Kamera macht auf einer Mittelachse erneut halt (V), verweilt vor der leeren Hof-Szenerie, auf die nun tatsächlich einer der Schauspieler, es ist Pylades, tritt und seine Passage des Tassos aus dem Stück «Golfo, die Schäferin» rezitiert.
Die Kamera bleibt fix (V), von links kommt jetzt Elektra ins Bild. Als Golfo tritt sie dem Tassos entgegen, verängstigt, weil sie sich beobachtet fühlt – das Stück schreibt dies vor, wir wissen, dass es in der Szenerie stimmt und als Betrachter der Szene erweitern wir ihr das Gefühl. Die Kamera behält ihren Theater abfilmenden, frontalen Standpunkt (V) noch einen Augenblick länger, denn nun tritt von ihr her kommend der Vater ins Bild, der als Regisseur die beiden Schauspieler anweisen will. Mit der Fortsetzung des einmal angefangenen Schwenks nach links (8) verfolgt die Kamera den Abgang des Vaters und nimmt mit ihm den Kontakt zur übrigen Gruppe auf, die sich inzwischen vom Balkon hinabverschoben hat zur Szenerie (VI). Demonstrativ spielen er und die Mutter die Textpassage vor, während die Kamera den letzten Rest der schliesslich 360 Grade weiterschwenkt (9), und folgerichtig wieder in der Position auf den Durchgang anlangt (I), wo just in dem Moment Aigisthos sich als Verräter klammheimlich fortschleicht. Schnitt.

Die innere Montage eröffnet ungeahnte Dimensionen

Was Theo Angelopoulos hier vollbringt, das führt er uns in den weiteren dreieinhalb Stunden seines Filmwunders immer wieder vor. Alle sind sie Schauspieler und Zu-

1922: Von der Vorgeschichte berichtet der Vater.

1944: Jubel am Tag der Befreiung – Wogende Geschichte.



1939: Opportunist Aighistos freut sich an den Faschisten.

1945: Für die Hoffnungen geht man auf die Strasse, doch ...

1941: Für Schnaps gibt Chrysothemis die Haut preis.

1946: Die Männergesellschaft treibt junge Ideale aus dem Saal,

1942/43: Deutsche Besatzer terrorisieren das Volk bis zum ...

1952: macht sie zu Gefangenen ihres Systems.

Die Arbeit an der Bildstruktur ist Angelopoulos wichtig: ANAPARASTASI (oben) und O THIASOS.

schauer, Handelnde und Behandelte, alle stehen sie im Leben, im Beruf und in der Geschichte. Angelopoulos ist ein Meister der inneren Montage, die die Ebenen mischt, die vor Räumen und vor Zeiten keinen Halt macht, in der sich Einzelheiten, einzelne Figuren auch dem Gesamten völlig unterordnen, das Dramatische zugunsten des Epischen überwunden wird. Der Grieche kennt seinen Brecht und nimmt ihn ins Filmische übertragen ausgesprochen ernst. Wie das epische Theater macht er seine Zuschauer zu aktiven Betrachtern, zwingt er sie zu Entscheidungen, indem er ihnen nicht ein gefühlsbetontes Erlebnis vortäuscht sondern vielmehr einen Weltenlauf darlegt, der Erkenntnisse, Einsichten ermöglicht. Angelopoulos kann mit dem Identifikationskino nichts anfangen. Er will nicht, dass die Zuschauer sich ins Geschehen auf der Leinwand hineinversetzt fühlen, er sucht bewusst die Distanz, um damit Gelegenheit zur permanenten, kritischen Analyse des Gesehenen.
Wir betrachten also diese phänomenalen Plansequenzen, die er hier wie in seinen anderen, den gleichen oder ähnlichen Prinzipien folgenden Filmen, geschaffen hat. Ständig zwingt er uns, umzudenken, einen früheren Faden wieder aufzunehmen und weiterzuspinnen, ein Bild, das wir eben noch einer bestimmten Zeit zuordneten, in ein und derselben filmischen Einstellung oder nach einem Schnitt noch anderswo zu situieren. Auf diese Weise schafft Angelopoulos – auf literarischer Ebene etwa vergleichbar mit Mario Vargas Llosas Roman «Die Kathedrale» – natürlich spannende und aufschlussreiche Zusammenhänge, denn wenn in einer Einstellung Propaganda gemacht wird für einen General, der die Kommunisten im Land verfolgt hat und damit 1952 als Garant für «Frieden, Wohlstand, Sicherheit und Ordnung» gelten will, so erhält dies einen ganz anderen Stellenwert, wenn in der nächsten, fliessend präsentierten Einstellung der bevorstehende Besuch des Propagandaministers Goebbels angekündigt wird – dass zwölf Jahre zwischen zwei Bildern stehen, zeigt da, dass Geschichte lehren könnte, wenn sie verstanden werden wollte. Man muss so nicht einmal wissen, wer Papagos war, um ahnen zu können, was er angerichtet hatte.

Die Geschichte interveniert im Leben

Und dann natürlich: die Bühne. O THIASOS handelt von ihr auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Zuerst einmal dokumentiert der Film Bühnenaufführungen, sehr trokken, abbildend. Es sind Szenen aus dem Stück, das die Theatergruppe spielt – oder besser: immer wieder spielen will. Die Schauspieler stehen mit ihrer Bühne und ihrem Publikum eben gleichzeitig auf weit grösseren Brettern, jenen ihres Landes und damit wiederum jenen Europas. Diese Tatsache hindert sie immer wieder daran, ihr provinzielles Stücklein aufzuführen. Es ist eine harmlose Geschichte im Stile 'Romeo und Julia', in der ein armer Schäfer eine arme Schäferin liebt, ihr von reichen Eltern entlockt wird und sie dadurch ins Unglück stürzt.
Das Grosse greift ins Kleine ein, einmal ist es der Vater, der als Regisseur amtet und die Probe unterbricht, ein ander Mal ist es der Sohn, der den Tod seines Vaters rächt und auf offener Bühne die Mutter und den früheren Nebenbuhler des Vaters umbringt, dann sind es die lokalen Faschisten, die einen der Schauspieler von der Bühne weg verfolgen, und schliesslich, der Bogen weitet sich immer mehr, kann es ein nazideutscher Luftangriff sein, der die Spielleute zum Abbruch einer Vorstellung zwingt. Was Theo Angelopoulos ganz nebenbei fast auch noch klarmacht, ist die Tatsache, dass künstlerische Arbeit immer eine politische Komponente in sich trägt, die in scheinbar banalen Stücken wie «Golfo» je nach Umständen hervorbricht und zum Ausdruck kommt.
Bühne meint immer auch einen bestimmten Raum. Die Aufführungen von «Golfo, die Schäferin» finden in mittelgrossen Lokalen statt, die über so etwas wie eine Bühne verfügen. Die grösseren Geschichten aber, die inszeniert Angelopoulos im Off einer hervorragend gestalteten Tonspur, in Landschaften oder auf Plätzen, in Strassen oder an Stränden – so oder anders nie direkt sondern immer gespiegelt, verknüpft, prismatisch in die Spektralfarben gebrochen. Die Wanderschauspieler sind keine Figuren, deren Psyche den Autor interessieren. Sie stehen für den Menschen, sind immer unterwegs und kommen nie an, sie sind auf der Flucht vor sich und dem, was sich aus ihrer Gesellschaft ergibt, mal trägt den einen oder die andere eine Woge mit, meist bleiben sie am Rand der grossen Bewegungen. Sie weichen aus, um nicht weggespült zu werden, oder stürzen sich hinein, mit dem Risiko, umzukommen.

Das Individuum in der Woge der Geschichte

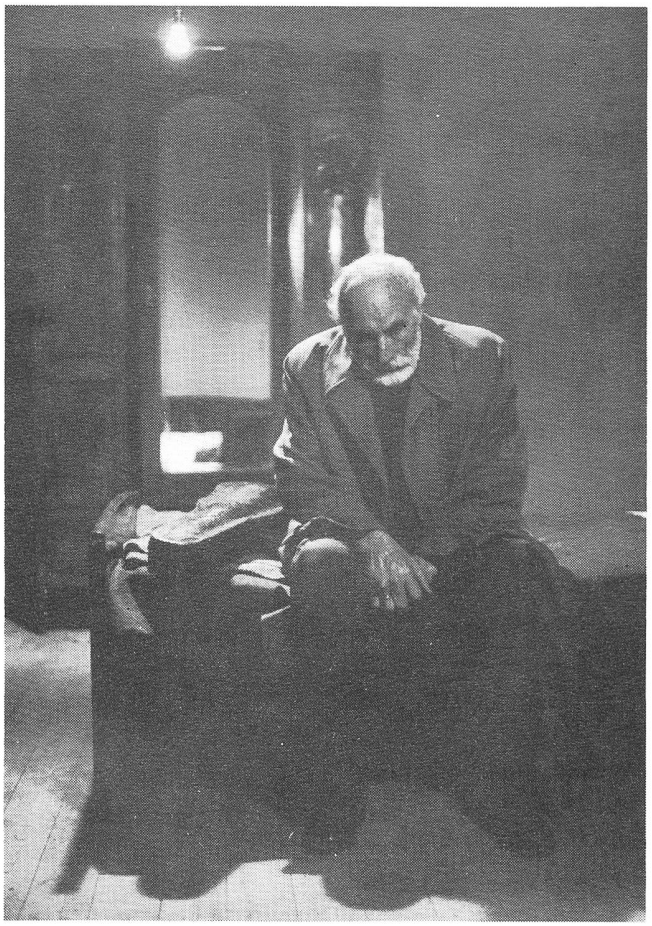
Die Massenbewegung stellt einen zentralen Teil in O THIASOS dar, am eindrücklichsten wohl in jener gut halbstündigen Folge von zwanzig Einstellungen, in denen Angelopoulos den Wellengang der Geschichte und die umhergespülten Gruppen förmlich hin- und herschwappen lässt. Das beginnt mit der auf einer winterlichen Strasse tanzenden und singenden Schauspielergruppe, die immer leiser wird und schliesslich ausgemergelt von Hunger, Kälte, Nässe und dem dauernden Unterwegssein sich wie ein Ballett die Leinwand hochkriechend auf einen Hahn im Schneefeld stürzt (Winter 41/42). Sie geht über in ihre Gefangennahme durch die Deutschen Besatzer (1943), wo sie aus dem Bus getrieben und an die Wand gestellt werden (1944). Es fallen Schüsse – aber zuerst von Partisanenseite. Damit schwappt die Woge über in einen befreienden Jubel, der vom von den Massen eingenommenen deutschen Campus (1944) übergeht auf den Platz einer Stadt, in eine Manifestation der Griechen, die von den Briten als neue Besatzungsmacht weggefegt wird (Dezember 44) – zu sehen ist nur der verlassene Platz mit drei am Boden liegenden Körpern, und ein Dudelsack blasender Soldat, der von rechts nach links das Bildfeld durchquert, bevor die Woge wieder zurückwellt und nun einheitlich rote Fahnen auf dem Platz zur Demonstration vereint. Die hereinbrechende Nacht spitzt die Auseinandersetzung zu (Januar 45), die Manifestanten drängen von links nach rechts ins Bild, während die Besatzer sie von rechts nach links zurückzudrängen suchen. Und vor den huschenden Schatten, dem Schusswechsel drängen sich unsere Schauspieler den Hausmauern entlang. Sie suchen Schutz, möchten weiter und werden wie so oft schon von der Geschichte, die sich in ihr Leben und Arbeit ihre einmischt, behindert.

Die vierte Dimension der Mythologie

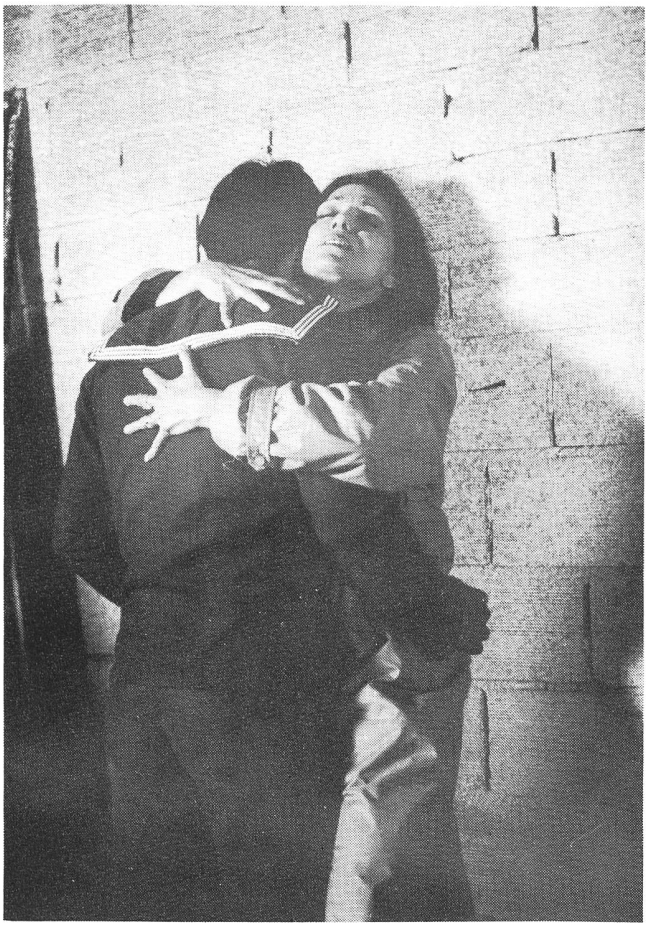
Derartig kompakte Sequenzen offenbaren in ihren langen Einstellungen Geschichtlichkeit. Angelopoulos versteht es, innerhalb der knapp vier Stunden Dauer seines O THIASOS das Geschehen der Jahre 39 bis 52 in seiner Heimat unterzubringen. Weil er es nicht direkt angeht, nicht in Form von nachgestellten historischen Ereignissen, sondern vielmehr in Gestalt ihres Ausdrucks auf die Einzelnen. So werden die Bewegungen dieser Geschichte letztlich viel präziser fassbar, weisen sie über sich und ihre engere Heimat auch hinaus. Dazu trägt ein weiterer Kunstgriff des Griechen bei. Indem er einem seiner Spielleute (Orestes) einen Namen aus der Atridenfamilie gibt, stellt er die Ereignisse obendrein in einen übergeordneten, mythologisch-zeitlosen Zusammenhang, der sein Fundament in der Antike hat. Für die Mitglieder der Schauspielgruppe spielt damit neben der Gruppenbande, neben der Bühnenbande und neben der historischen Verwicklung auch noch jener Mythos eine Rolle, dem zufolge der Vater Agamemnon heisst, in den Krieg zieht, von seiner Frau Klytaimestra hintergangen wird, indem diese mit Aigisthos zusammenspannt. Die Kinder, Orestes und Elektra, durchschauen das Spiel, müssen aber auf ihre eigene Haut aufpassen, bevor sie Rache nehmen können, Mutter und Aigisthos umbringen. Elektra muss auf die Rückkehr des Orestes warten.
Bei Angelopoulos ist Aigisthos aber nicht nur Agamemnons Vetter und Nebenbuhler, er ist auch ein Faschistenfreund und permanenter opportunistischer Feigling. Orestes und Pylades, der hier als Gruppenmitglied mit zur «Familie» gehört, schlagen sich mit dem Poeten zusammen auf die Seite der Partisanen, die die Faschisten bekämpfen. Sie rächen mit ihrem Anschlag auf der Theaterbühne bei Angelopoulos also nicht nur den Tod des Vaters, sie gehen auch gegen einen Faschisten vor, dessen Gesinnungsbrüder das Land über Jahre hinweg im Unheil halten. Und weil das Ganze als Tüpfchen auf dem «I» der bravourös gebotenen Vielschichtigkeit während einer Aufführung von «Golfo, die Schäferin» sich abspielt, spendet ein von der lebensnahen Darstellung begeistertes Publikum im Saal frenetisch Applaus. Von der Antike bis zur Gegenwart treffen sich hier in einer einfachen Einstellung Leben, Kunst, Mythos und Geschichte zum brillanten Stelldichein.

Angelopoulos lässt Geschichte atmen

Das Volk (Publikum) beklatscht den Tod des Verräters. Angelopolous macht von allem Anfang an spürbar klar, wo seine Freunde im Lauf der Dinge stecken. In Orestes, dem Partisanen, kommt die Hinwendung zum Widerstand, der Kampf um eine bessere Sache klar zum Tragen, und er ist gleichzeitig auch jene Figur, die von den meisten anderen geliebt wird: Der Mutter erscheint er nachts in einem oedipalen Traum, Elektra ist dauernd auf der Suche nach dem geliebten Bruder, Pylades und der Poet sympathisieren mit ihm und seinem Kampf, und sie geraten dadurch in Gefangenschaft und Verbannung.
Weil O THIASOS konsequent so angelegt ist, dass der Film in Zeit und Raum eindringt, in die Geschichte regressiert, stehen wir als aktivierte Zuschauer am Ende



TAXIDI STA KITHIRA: Die Sehnsucht nach Heimat.



mit der letzten Einstellung vor jenem Bild, das auch den Anfang des Filmes bildete, mit dem kleinen aber wesentlichen Unterschied: das letzte Bild mit der Ankunft der Schauspieltruppe am Bahnhof von Aigion gehört dem Jahrgang 36 an. Was wir hier sehen, das ist eine Gruppe von zehn Personen mit einem Kind, es sind allesamt Gesichter, die wir kennen, deren Lebensgeschick wir eben während vier Stunden betrachtet haben.
Wir sind am Ende des Filmes also an seinem Anfang angelangt, ein verrückter Gedanke eigentlich, denn damit ist die Geschichte ja nicht fertig, sie geht eigentlich erst wieder los. Was ist passiert: Die kollektive Erinnerung hat Angelopoulos zurückgetragen in die Geschichte, er hat sich 1974 zurückversetzt nach 1952, um von da aus Raum und Zeit zu durchqueren. Für den Betrachter sind diese Figuren vom Ende mit Hoffnungen beladen, die sie seit dem Anfang des Filmes abgebaut haben. Wir kennen sie, wir wissen, was sich mit ihnen und um sie ereignen wird, wissen, dass der eine oder die andere unter ihnen nicht mehr lebt.
Wie schon in seinem Erstling ANAPARASTASI (REKONSTRUKTION) zeigt Angelopoulos mit seinem letzten Bild auf, dass eine Momentaufnahme immer Geschichte enthält und dass es sich lohnt, ihr auf die Schliche zu kommen. In ANAPARASTASI war es sinnigerweise auch ein Familiendrama, das dort auf einer wahren Einzelgeschichte basierte, wo eine Frau mit Hilfe ihres Geliebten den aus Deutschland heimkehrenden Mann umbringt. Auch da war, wenn man so will, ein Agamemnon ausgezogen, diesmal, um den Krieg des materiellen Überlebens zu führen.

Der Verlust der alten Ideale

Die «Rekonstruktion», die Angelopoulos aus diesem Fall in ANAPARASTASI zusammenstellt, hat noch einen tiefer liegenden Grund: Er wollte eine «Elegie aufs Land» inszenieren, auf ein ländliches Gebiet, das durch die Abwanderung überaltert und austrocknet. Seine Liebe zum Land ist in allen Filmen spürbar; es ist schliesslich dasselbe Land, das die Väter des Widerstands in Jahren des Bürgerkriegs für ihre Freiheit verteidigt hatten. 'Zigtausende haben in diesem Kampf das Leben gelassen, wurden wie Orestes in O THIASOS von Sonderkommandos hingerichtet. Andere haben aufgegeben, wie Pylades um zu überleben ihre Ideale verraten, sind in die Enge getrieben und krank gemacht worden wie der Poet. Oder, und das war für Angelopoulos Jahre später der Ausgangspunkt einer weiteren Geschichte: sie mussten sich auf ihrer Flucht vor den faschistischen Häschern in einen der benachbarten Staaten absetzen, bis nach Russland ins Exil gehen, wo sie die Ziele, für die sie in die Berge gingen, verwirklicht wähnten.
In TAXIDI STA KITHIRA (DIE REISE NACH KITHIRA) kehrt ein alter Mann anfangs der achziger Jahre nach Griechenland zurück, das er 32 Jahre zuvor fluchtartig in Richtung Russland verlassen hatte. Er kehrt zurück in seine ursprüngliche Heimat und muss staunend erkennen, dass mit der endlich erlangten Freiheit auch schon der Ausverkauf der alten Ideale begonnen hat. In seinem Dorf, hoch oben in den Bergen, soll ein Skigebiet entstehen, und alle sind bereit, dazu ihr Land abzutreten, ihre engere Heimat zu verlassen. Der alte Spiros begreift die Welt nicht mehr und sieht die eigene Existenz nun vollends in Frage gestellt, es sei denn: er leiste weiter Widerstand, bleibe ein Partisan der guten Sache.
Mit TAXIDI STA KITHIRA hat sich Angelopoulos vor zwei Jahren ein stückweit gelöst von seinem Hang zum episch breiten Erzählen, hat er formal betrachtet auch den Gebrauch der Plansequenzen, des Arbeitens mit «totem Raum», mit dem Einbezug des Offs als Träger von wesentlichen Informationselementen eingeschränkt. Das mag damit zusammenhängen, dass er in O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE) die vorangetriebene Ausdrucksweise gar stark forciert hatte, es hat aber ebensosehr mit der Geschichte selber zu tun, die, trotz zeitlicher Einheit, in eine moderne, nervösere und eine rückwärtsgewandte, wahrende Komponente gegliedert ist. Dem Vater und seiner zerstörten Sehnsucht steht der Sohn gegenüber, ein Filmregisseur, der den Traditionen wohl nachgehen kann, sie aber nicht mehr ganz von innen heraus begreift. Er arbeitet an der Geschichte eines alten Mannes, der sein drittes Exil durchlebt, und es kommt immer wieder zu Berührungspunkten seiner Arbeit mit der Fiktion und der Rückkehr des Vaters in der Realität, die ihrerseits filmisch und damit fiktiv ist.

Geschichte als Triebfeder

Das Heimatgefühl des alten Spiros in TAXIDI STA KITHIRA wird in zwei Exilphasen gestärkt. Als Partisan kämpfte er von den Verstecken in den Bergen aus für eine idealisierte Heimat, ins russischen Exil nahm er das ungebrochene Bild mit. Und jetzt, nach seiner Rückkehr erlebt er eine dritte Phase des Exils: die langersehnte Heimat macht ihn zum Heimatlosen, indem sie ihm den Boden wegnehmen will, für den er sein Leben aufs Spiel gesetzt hat. Er bleibt allein, nur seine Frau hält ihm die Treue – kein Agamemnon diesmal, eher ein Odysseus, der sein geliebtes Ithaka vor lauter Freiern ja auch nicht mehr erkennen konnte. Im Dorf begegnet er noch einem letzten Zurückgebliebenen, einem, der damals auf der anderen Seite gekämpft hatte und nun meint: «Man hat uns kaputtgemacht im Bürgerkrieg, dich auf der einen, mich auf der anderen Seite. Wir haben verloren, allebeide.»
Den «Gewinnern» hatte Angelopoulos sich im dritten Film seiner historischen Trilogie schon gewidmet. I KYNIGHI (DIE JÄGER) lässt eine silvesterlich gestimmte Jägergruppe, einen pensionierten Oberst, einen Zeitungsverleger, einen Industriellen, einen Hotelier, einen Anwalt, einen Politiker und einen gewesenen Kommunisten am letzten Tag des Jahres 1976 im Schnee auf einen Leichnahm stossen, der offensichtlich aus der Zeit des Bürgerkrieges (46-49) stammt, dessen Wunde aber nach wie vor blutet. Der Tote ruft bei der versammelten Bourgeoisie Erinnerungen, Ängste und Nöte wach, die sie doch sorgsam zu vergessen sich bemühte. Angelopoulos treibt ihr Zittern soweit, dass er den Toten mitten ins Neujahrsfest mit einer Handvoll Partisanenkollegen zum Angriff auferstehen lässt: die Herrschaften haben aber noch einmal Glück, s'ist nur ein übler Traum.

Thodoros (Theo) Angelopoulos

Angelopoulos wird am 27. April 1936 in jene Zeit hineingeboren, in deren Ereignisse er später als Filmemacher zurückblendet. Seine Mutter stammt aus Kreta, der Vater aus Südgriechenland, doch seine Leinwandepen inszeniert er aus «klimatischen» Gründen zu grossen Teilen im Norden. In Griechenland leben heisst etwas anderes, als das Mittelmeerland während zwei, drei Wochen von seinen sonnigen Seiten her zu erleben. Angelopoulos wächst in der Hauptstadt Athen auf und studiert dort von 53-59 Jus. Nach dem Militärdienst wechselt er 1961 an die Pariser Sorbonne über, belegt philosophisch-literarische Fächer, studiert Levi-Strauss, Politik und ist passionierter Besucher der Cinémathèque. Zwischendurch versucht er es mit Film-Kursen an der IDHEC, doch hat er dort bald Krach mit einem Lehrmeister, weil er sich weigert, die Schuss-Gegenschuss-Technik zu akzeptieren und stattdessen auf Panoramaschwenks schwört.
Angelopoulos wird aus der IDHEC ausgeschlossen, geht aber dennoch weiter ins Kino. Er liebt Godard, Antonioni, Bergman, Mizoguchi, Fellini, Rossellini und Rosi. Bis 1967 schreibt er nach der Rückkehr nach Griechenland Filmkritiken für die linke Tageszeitung «Dimokratiki Allagi», die 67, einen Tag nach dem Obristenputsch, geschlossen wird (siehe auch historischer Hintergrund). Zusammen mit anderen Kritikern begründet er die Zeitschrift «Synchronos Kinimatographos» (Zeitgenössisches Kino). Die griechische Heimat ist Basis für Angelopoulos Film-Schaffen. Er könnte sich nicht vorstellen, anderswo Filme zu realisieren, da ihm der kulturelle Boden für die Verwurzelung fehlen würde. Seine Filme sind denn auch griechische Filme im bestmöglichen Sinn.
1965 dreht Angelopoulos seinen ersten, kleinen und unvollendet bleibenden Versuch FORMINX STORY; ein Kurzspielfilm folgt 1968 mit EKPOMBI (DIE ÜBERMITTLUNG), in dem er bereits die rhythmischen Verschiebungen benutzt und die «toten Zeiten» pflegt.
Ab 1970 gilt es ernst. Der erste ausgewachsene Spielfilm ist noch schwarz/weiss und heisst ANAPARASTASI (REKONSTRUKTION). 1972 folgt MERES TOU '36 (DIE TAGE VON 36), der erste Teil einer historischen Trilogie, zu der sich 1974/75 O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER) und 1977 I KINIGUI (DIE JÄGER) gesellen. 1980 dreht Angelopoulos O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE), 1983 realisiert er ein kulturelles Dokumentarprojekt ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE und 1984 TAXIDI STA KITHIRA (DIE REISE NACH KITHIRA). Sämtliche Filme hat Angelopoulos mit seinem hervorragenden Kameramann Giorgos Arvanitis gestaltet; seine Licht- und Kameraführung gehören untrennbar zur Handschrift von Angelopoulos. Die neuste Produktion des Griechen läuft unter der Arbeitstitel LA MORT DE L'APILULTEUR (DER TOD DES IMKERS). Diese französisch/griechische Produktion wurde kürzlich in Griechenland abgedreht und soll voraussichtlich 1987 herausgebracht werden.

Die wichtigsten Daten zu O THIASOS:
Regie und Buch: Theo Angelopoulos; Kamera: Gheorgios Arvanitis; Bauten/Kostüme: Mikis Karapiperis; Ton: Thanassis Arvanitis; Musik: Lukianos Kilaidonis; Mitarbeit Lieder/Texte: Photos Lambrinos; Lieder: Joanna Kiurtzoglu, Nena Mendi, Dimitri Keberidis, Kostas Messaris; Montage: Takis Davlopoulos.
Darsteller (Rollen/Mythen): Eva Kotamanidou (Tochter/Elektra/Golfo), Aliki Geogoulis (Mutter/Klythaimestra), Stratos Pachis (Vater/Agamemnon), Maria Vassiliou (2. Tochter/Chrysothemis), Vanghelis Zazan (Nebenbuhler/Aigisthos/Spitzel), Petros Zarkadis (Sohn/Orestes/Partisan), Jannis Firios (Akkordeonspieler), Kyriachos Katrivanos (Freund/Pylades/Tassos), Nina Papazaphiriopoulou (die Alte), Alekos Boubis (der Alte), Grigoris Evanghelatos (Poet).
Produzent: Ghiorgos Papalios; Produktionsleitung: Ghiorgos Samiotis, Christos Paleghiannopoulos, Stephanos Vlachos. Griechenland 1974/75, Dauer: 230 Minuten.

Der Beginn einer langen Freundschaft

Immerhin hat das Warten auf den herbeizitierten Polizeikommandanten Vergangenes ans Tageslicht gebracht, so viel, dass am Ende die Angst davor überwiegt und man den Auslöser der aufstossenden Erinnerungen wieder dorthin bringt, wo er gefunden wurde: hinaus in die Kälte des Winters. Hatte Angelopoulos in MERES TOU '36 vorne in der Geschichte seiner eigenen Lebensperiode begonnen, bei General Metaxas und der gedrückten Stimmung, die er ins Land brachte, legte er in O THIASOS die Geschichte der Zeit bis 1952 offen vor uns aus, so entwickelte er hier in I KYNIGHI vom Ende des Bürgerkrieges am 29. August 49 und einer Freiluftprojektion von CASABLANCA her die weitere Geschichte bis und mit der Obristen-Phase. Die Versammelten waren ja fast alle Sieger des Bürgerkrieges, und damit war jenes Datum wohl so etwas wie der Beginn einer langen Freundschaft.
In MERES TOU '36, einem politisch-gesellschaftlichen Klimafilm erster Güte, in dem ein Gefangener einen Abgeordneten als Geisel nimmt, sezierte Angelopoulos 1972, mitten in Papadopoulos' Regentenschaft, das Uhrwerk einer Diktatur. Weil er von der zeitgenössischen nicht reden durfte, blickte er zurück und spannte mit dem Zuschauer in mehrfacher Hinsicht zusammen. Sein elliptischer Stil schuf hier wie später immer wieder jenen Freiraum, der die Aktivität des Betrachters herausfordert, er war anderseits aber auch mit ein Resultat der notwendigen Selbstzensur. Angelopoulos trieb diese soweit, dass er sie erkennbar werden liess, womit sich natürlich unausgesprochen Dinge offenbaren konnten, die zu denken schon verboten waren, geschweige denn zu filmen. Er war ein Widerstandskämpfer des Kinos, und formal ist er es auch nach dem Abgang der Obristen noch geblieben.
Das galt ausgeprägt noch für O MEGALEXANDROS, in dem Omero Antonutti als entflohener Banditenführer die Rolle des Befreiers übernimmt, sich an die Spitze einer Kommune setzt und immer stärker despotische Züge annimmt. «Wenn ich Dir Geschichten in Parabeln erzähle», sagt der Meister in diesem ebenfalls knapp vierstündigen Filmmammut, «so tue ich es deshalb, weil sie süsser anzuhören sind.» Angelopoulos verfällt allerdings auch hier nicht dem Identifikationskino, ganz im Gegenteil. In O MEGALEXANDROS treibt er sein Formbewusstsein sehr weit vor. Er rechnet mit den historischen Führergestalten ab, mit dem revolutionären Kampf auch, der oft stalinistische Züge anzunehmen droht, und Giorgos Arvanitis' wie gewohnt grandios geführte Kamera streift und dreht sich durch die Landschaft, in die hinein die Parabel aus der Zeit nach der Jahrhundertwende choreographiert ist. Wie in O THIASOS und den anderen Filmen wird da die öffnende und verdichtende Kraft der Plansequenzen spürbar, aber anders als bei seinem meisterlichen Geschichtsbild zeichnen sich auch Grenzen ab, die Leute wie Miklos Jancso auch schon haben deutlich werden lassen.

Verzögerte Entdeckungsreise

Sechs Filme hat Theo Angelopoulos in fünfzehn Jahren realisiert, darunter mit O THIASOS ein Werk, das ich zu den aufregendsten und wichtigsten der gesamten Filmgeschichte zähle. Die Tatsache, dass keiner der Filme des Griechen bei uns je im normalen Kinoprogramm zu sehen war, sagt einiges darüber aus, wie leicht man hier einen aussergewöhnlichen Filmschaffenden übergeht, wenn er der Marktnorm nicht einfach entspricht. Vieles bleibt in diesem kleinen Aufsatz nur angeschnitten, grossartige Sequenzen wie jene der Briten am Strand oder die Hochzeit der Schwester Elektras mit einem amerikanischen «Befreier» unerwähnt. Dabei illustrieren sie neben dem Umgang mit Raum und Zeit sehr schön den Einsatz der Musik als erzählerisches und dramaturgisches Element. Wenn die Engländer «It's a long way to Tiperary» anstimmen und den Wanderschauspielern damit ein Gegenständchen bieten, so kann immerhin noch von einer Art Dankesgeste der Besatzer die Rede sein, während die amerikanischen Soldaten mit ihrer Tanzmusik die Tradition der griechischen Hochzeit hinwegfegen. Von einem Willen, die andere, die fremde Kultur zu begreifen, kann da nichteinmal ansatzweise die Rede sein. Man macht sie sich lediglich zu eigenem Nutzen, und es bleibt immerhin der uneheliche Sohn der Frischvermählten, der nicht mitmacht und mit dem weissen Tischtuch dem Meeresstrand entlangzieht: Freiheit ist da wieder einmal nur ein anderes Wort. Und – wie war das mit Chile, wie ist das mit Nicaragua: am Ende beginnt alles von vorne. ■

«Ich bemühe mich, hybride Filme zu machen, Filme, die nicht aufhören anzufangen, die Beweise verlangen.»
Theo Angelopoulos