

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 160

Artikel: Bei den Dreharbeiten zu Topio stin omichli : "Renn!" brüllt Thodoros Angelopoulos durchs Megaphon
Autor: Fotopoulos, Giorgos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866755>

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>



Bei den Dreharbeiten zu TOPIO STIN OMICHLI

Von Giorgos Fotopoulos

”Renn!” brüllt Thodoros Angelopoulos durchs Megaphon

Thodoros Angelopoulos hat seine Trilogie des Schweigens – das Schweigen der Geschichte, das Schweigen der Liebe und das Schweigen Gottes – nach TAXIDI STA KITHIRA (REISE NACH KYTHIRA) und O MELISOKOSMOS (DER BIENENZÜCHTER) mit seinem neuen Film TOPIO STIN OMICHLI (LANDSCHAFT IM NEBEL) abgeschlossen.

Alexander und seine grosse Schwester Voula träumen in LANDSCHAFT IM NEBEL täglich von ihrem abwesenden Vater. Sie rennen immer wieder zum Bahnhof, bereit den Vater im unbekannten Deutschland zu besuchen, doch den entscheidenden Schritt wagen sie nicht. Der Zug fährt jedesmal ohne sie ab, bis es eines Tages nur noch die Sehnsucht nach dem Erträumten gibt. Nun verlassen sie ihre Mutter, die ihnen vom Vater in Deutschland erzählt hatte, und eine Odyssee in den Norden beginnt. Auf ihrer Reise von Bahnhof zu Bahnhof, über Autobahnen und durch hässliche Städte begegnen sie einem leeren, unmenschlichen Griechenland: Steine, Zement, Fabriken, Regen, keine Sonne, kein Grün und erstarnte Menschen.

Ist die Braut wichtiger als der Hut?

Am 29. 2. 1988 bin ich um sechs Uhr morgens aufgestanden, um die hässliche Piazza von Florina für den Verkehr abzusperren und um später die Schneelieferungen zu leiten. «Das typische Marmor- und Betongrau der griechischen Neubauten will ich. Deswegen drehen wir hier», lautete die Anweisung des Regisseurs. Um zehn Uhr kommt der erste Schnee, der am Nachmittag, bei der letzten von fünfzig Lieferungen, schon geschmolzen sein wird. Fast eine Million Drachmen hat die Produktion für den Schnee ausgegeben, den zwanzig schlechtbezahlte Zigeuner auf dem Platz und in den Seitenstrassen verteilen. Arvanitis, der

Kameramann, schaut vorbei, gibt einige Anweisungen für die Verteilung des Schnees und verschwindet wieder. Gegen sechs Uhr beginnt er mit seinen Mitarbeitern Licht und Kamera aufzubauen. Die Wohnungen der umliegenden Häuser werden als Standplätze für die Xenonlampen und deren Stromzufuhr benötigt. Ich bitte die Bewohner um Erlaubnis, bis der andere Zweite-Assistent von der Suche nach Komparse zurückkommt. Er löst mich ab, und ich gehe ins Hotel, um mich umzuziehen, denn in der heutigen Szene werde ich noch einen Bräutigam spielen.

Das Drehbuch sieht vor: Nachts kommen Voula und Alexander in einer schneedeckten Stadt an. Verwundert bleiben sie auf einmal stehen. Sie sehen nur Menschen, die regungslos wartend in die Luft schauen, versteinert leise fallenden Schnee betrachten. Da stürzt eine Braut aus einem Restaurant. Der Bräutigam in Offiziersuniform rennt ihr nach, fasst sie am Arm, beruhigt sie, führt sie zurück. Auf der anderen Strassenseite fährt ein Traktor auf die Kinder zu. Hinter sich schleift er ein weißes Pferd über den Schnee. Das Pferd bleibt liegen; der Traktor fährt weiter und verschwindet. Das Hochzeitspaar kommt jetzt Arm in Arm aus dem Restaurant, folgt einem Karnevalszug und verschwindet ebenfalls. Die Kinder stehen noch immer vor dem halbtoten Pferd. Der kleine Alexander fängt an zu weinen, rennt in das leere Restaurant. Voula hinterher.

Gegen zehn Uhr sind wir – die Kinder, die Darstellerin der Braut, die schon im BIENENZÜCHTER mitgewirkt hat, und ich – bereit. Angelopoulos sagt uns eigentlich nur, was schon im Drehbuch steht: «Eine Braut verlässt ihre Hochzeit und der Bräutigam versucht sie zu beruhigen, er umarmt sie, so, und geht wieder mit ihr zurück auf die Hochzeit. Wir wissen nicht warum und wissen nicht, was passiert ist. Einfach so.» Er setzt mir meinen Hut auf.

«Wenn er runterfällt, hebst du ihn auf und rennst weiter.» – «Der Hut ist also wichtiger als die Braut?» – «Ja», aber die Antwort klingt unbestimmt. – «Warum heiratet sie einen Offizier?» – «Weil sie es so will!»

Es geht gegen Mitternacht. Die Piazza hat sich mittlerweile in eine gruellbeleuchtete und sumpfige Arena verwandelt. Von ihren Rändern hört man die Grölerei der umstehenden, aber nicht sichtbaren Floriner. Wir machen nur zwei Proben. Mir fällt der Hut runter. Ich fange ihn auf. «Pfeif auf den Hut, die Frau ist wichtiger», ruft Angelopoulos aus dem Dunkel. Bei der Aufnahme fällt die Braut in den Schneematsch, in der folgenden rutschen die Kinder nacheinander aus und schliesslich bleibt das betäubte Pferd nicht an der bezeichneten Stelle liegen. Und sowieso: «Die ganze Einstellung ist unrhythmischa» – Angelopoulos verlangt mehr Tempo. Die nächsten Aufnahmen müssen aber ohnehin schnell gemacht werden, weil die Narkotisierung des Pferdes nur zwei Stunden vorhält.

Doch nun weigert sich Michalis, der fünfjährige Darsteller des Alexanders, weiterzuspielen. Allen den Rücken zugewandt, steht er breitbeinig vor der Wand: «Ich will nicht!». Nach den vier Aufnahmen ist er völlig durchnässt und friert, während draussen der Tierarzt feststellt, dass das Pferd, das bereits langsam gegen den Schlaf ankämpft, in der Kälte tatsächlich sterben könnte, falls es nochmals betäubt werden müsse. Katzelis, der Regieassistent, kann Michalis nicht umstimmen. Der Produktionsleiter will das Pferd töten lassen, um die Szene schneller beenden zu können. Angelopoulos lässt es noch einmal betäuben und muss mit seinem Hauptdarsteller selbst fertig werden. Vor den Zuschauern und dem wartenden Team beginnt er ganz leise: «Du lässt alle warten, Michali, und das Pferd stirbt, Michali... Du machst dich über uns alle lustig... Michali!», wiederholt er, mit lauter werdender Stimme, immer wieder. Schliesslich brüllt er. Einmal sagt

Angelopoulos: «Entweder man macht Kinderpsychologie oder man macht Filme. Ich habe mich entschlossen, Filme zu machen. Es ist alles ein Spiel.»

Schliesslich ist Michalis bereit, seine Rolle wieder zu übernehmen. Aber auch diese Aufnahme misslingt, und bei der Wiederholung brennt eine Xenonlampe durch. Als die folgende Aufnahme endlich gelingt, ist es zwei Uhr. Die Zustände sind chaotisch geworden. Es ist das einzige Mal, dass Angelopoulos während der ganzen Drehzeit im Drehbuch liest. Die Komparse für den Karnevalszug in der dritten Einstellung der heutigen Szene sind «ein jämmerlicher Witz» (Angelopoulos). Fünf müde Leute sind gekommen. Deshalb verteilt Katzelis Karnevalsmasken an das halbe Filmteam und schafft es zu dieser Zeit noch, tanzend und singend Action in die übermüdeten Gruppe zu bringen. «Das bewirkt einen provozierenden Widerspruch zu meiner Absicht», meint Angelopoulos, als er sieht, wie gequält lustig alle sind.

Als wir uns eine Woche später die Muster ansehen, stellt sich heraus, dass die ganze Szene ins Wasser gefallen ist. Falsch ausgeleuchtet, der Schneeschlecht verteilt, die Tempi der Bewegungen falsch: «In meinem Alter ist das nicht erlaubt.» Eine Woche später wird alles noch einmal wiederholt. Nur die Nahaufnahme von Michalis und dem Pferd ist gelungen – es ist das einzige Mal, wo er ohne Glycerin weint.

Um vier Uhr in der Früh bin ich ins Bett gefallen. Am nächsten Morgen um sieben haben wir Florina Richtung Saloniki verlassen. Auf der mit Schneematsch bedeckten Piazza vorbeifahrend, sehen wir noch den künstlichen Blutfleck des Pferdes, das doch überlebt hat.

Grosse Freiheit

Am liebsten dreht Angelopoulos weit weg von Athen, wo das gesamte Team

(ausser den italienischen Spezialeffekt-Technikern, die für einige Szenen benötigt werden) wohnt. Nur in der Ferne hält das Team, das aus den besten Leuten Griechenlands zusammengesetzt ist, so zusammen, dass es für Angelopoulos' Ansprüche flexibel genug ist – allerdings kann sich dieser Zusammenhalt auch einmal gegen ihn richten.

Mitten auf der Fahrt nach Saloniki kehrt der siebenteilige Produktionskonvoi auf der Landstrasse um. Der auf der Strecke vereinbarte Drehort gefällt Angelopoulos nicht. Aber auch auf der Rückfahrt Richtung Florina findet er nicht, was er haben will. Erneute Umkehr, Richtung Saloniki. Schliesslich halten wir genau an der Grenze zwischen Epirus und Makedonien. Auf der Strasse, die durch ein kahles Gebirgstal einem eisigen Fluss entlang verläuft, tastet Angelopoulos, die Augen auf den Boden geheftet, die Gegend nach möglichen Kamerastandpunkten ab. Dreht sich um, rennt weiter, nach rechts, nach links und wiederum weiter. Schliesslich steht er in der Mitte des Schauplatzes, den man von dort mit einer Schwenkbewegung ganz erfassen kann.

Für die Szene waren zwei Einstellungen ab Stativ geplant. Erwartungsgemäss verbindet sie Angelopoulos jedoch durch eine Kamerafahrt mit einem Schwenk zu einer einzigen: «Es gibt nie zwei Einstellungen, wo nur eine nötig ist.» Der gewählte Bildausschnitt ist der einfachste. Er zeigt den Rand eines Berges und der Strasse, auf der die Szene spielt. Die Kamera-perspektive entspricht der Sicht eines teilnehmenden Beobachters. Während wir proben, versuchen Arvanitis und sein Assistent interessante Bildausschnitte zu finden. Nach zwei Proben stellt Angelopoulos fest, dass zu viel Berg im Bild zu sehen ist. Das Travelling wird deshalb umgebaut, so nah zum Strassengraben hin verschoben, bis Berg und Strasse zu gleichen Teilen den Bildhintergrund füllen.

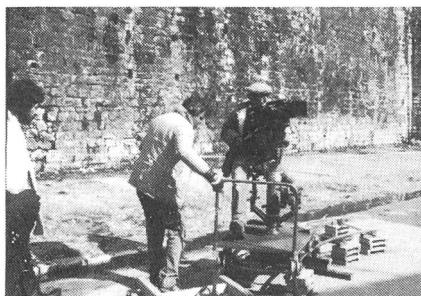
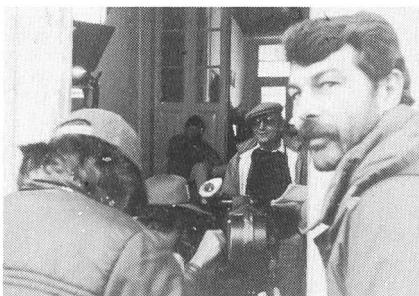
Bisher haben wir seit der Umkehr nach Florina allein für die Vorbereitung

gen fünf Stunden benötigt. Durchschnittlich schaffen wir jeden zweiten Tag eine Einstellung – Wiederholungen und Pausen eingerechnet. Angelopoulos ist einer der wenigen Regisseure, in dessen Filmen keine Sonne vorkommt. Während andere Filmemacher tagelang auf Sonnenschein warten, wartet er tagelang darauf, dass sie verschwindet.

Generell gelingen in Griechenland Vorfälle nur, wenn sie sofort vor Ort verwirklicht werden. Filme, die einem Storyboard oder gar einem eisernen Drehbuch folgen sollen, sind schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil man sich im voraus kaum auf jemanden verlassen kann. Die zwangsläufig unkonventionellen Arbeitszeiten und -methoden verschaffen Angelopoulos grosse Freiheit im strengen Spiel mit der Ästhetik, wobei er seiner Vorstellung von einem geschlossenen Ganzen folgt und dabei immer neue Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt. Dafür scheut er als sein eigener Produzent auch keine Kosten. Die zeitlich begrenzten Verträge mit den Mitarbeitern und den Schauspielern hindern ihn jedoch, die Dreharbeiten zu einem Film einmal über ein volles Jahr auszudehnen und dabei durch ganz Griechenland zu reisen: «Natürlich möchte ich mal einen Film machen, bei dem ich überhaupt nicht ans Geld denken muss.»

Das Alte und das Neue

Der Bus der Wanderschauspieler hält an der Einfahrt zu einer Stadt zwischen zwei Strassen, die in einem Winkel von ungefähr 45 Grad aufeinander zugehen. Orestis, der Fahrer, steigt aus, holt den kleinen Alexander aus der Beifahrertür und schiebt dann ein schweres, schwarzes Motorrad aus dem Innern des Busses heraus. Er macht alles sehr schnell. Auf einmal taucht – wie aus einem Versteck – in der Tiefe der rechten Strasse die alte Truppe der Wanderschauspieler auf. Langsam, gegen die Ventilatoren der



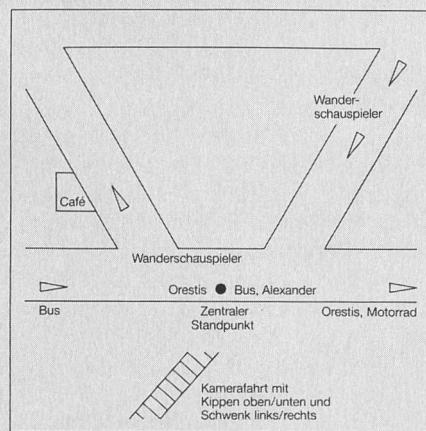
Spezialeffekt-Techniker ankämpfend, kommen sie auf die beiden zu. «Meine Familie», sagt der junge Mann. Sie bleiben stehen und fragen Orestis, ob er einen Theaterraum gefunden habe. Die Kamera hat bis dahin alles in einer Totalen gezeigt, die mit einer unmerklichen Schwenkbewegung dem Geschehen ohne Unterbruch von einem zum anderen fliessend folgte. Als die Wanderschauspieler weiter in die linke Strasse gehen (im Ansatz die Richtung, aus der der Bus kam) und so wie für den Film über eine halbe Million Menschen beschäftigt, nicht zuletzt auch dank der Produktion von Dokumentar-, Kinder- und wissenschaftlichen Filmen und auch dank der – einschliesslich Wандеркинос – 180 000 Spielstellen, die mit den über 95 Millionen heran.

Diese Annäherung an das Gesicht, das Zeigen eines emotionalen Zustandes und einer Individualität vollführt Angelopoulos' Kamera in einem fließenden Bruch mit den einstigen Ideenträgern, die er in MERES TOU '36 (DIE TAGE VON '36, 1972), O THIASOS (DIE WANDERSCHAUSPIELER, 1975), I KINIGUI (DIE JÄGER, 1977) und O MEGALEXANDROS (ALEXANDER DER GROSSE, 1980) modellierte, aber nie aus der Nähe zeigte, sondern stets in der Totalen beliess. Individualität war in diesen frühen Filmen stets von den herrschenden Gesellschaftsstrukturen abhängig. Die Wanderschauspieler stellten prototypisch Klassen dar. Angelopoulos sagt, heute gäbe es einen Sturz im politischen Bewusstsein: «Wir leben nicht in einer Zeit historischer oder sozialer Konflikte, deshalb ist es normal, dass wir zum Individuum zurückkehren.» In LANDSCHAFT IM NEBEL gibt es keine Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Umwelt, mit seinem Drehbuch spricht Angelopoulos den Kindern ihre Hoffnung ab – denn einen Vater gibt es nicht in Deutschland, die Kinder sind Zufallskinder. Das ist der historisch-soziale Konflikt: Die (politischen) Hoffnungen der Alten sind nicht mehr die

Hoffnungen der Jungen. Dabei bewirken die alten Konflikte stets direkt oder indirekt die neuen – und mit ihnen auch die neuen Hoffnungen. Nach sechs Stunden ist die flüchtige Begegnung des Alten mit dem Neuen gelungen. Angelopoulos hatte wieder Schwierigkeiten mit Michalis, der jetzt lieber Regie oder Kamera machen will. Die Darsteller der Wanderschauspieler sitzen noch im Café. Es sind dieselben, die schon im gleichnamigen Film spielten. Sie sind alt geworden. Doch unter all den finster blickenden Gesichtern verhalten sie sich wie Kinder. Wir unterhalten uns. Sie wollen wissen, ob wir fertig seien, wie es war, was jetzt los sei und schauen verloren in die Welt, so als würden sie noch weiterspielen wollen. Draussen vor dem Café sind noch alle mit dem Abbauen beschäftigt, als plötzlich der riesige Beerdigungszug aus Pasolinis ACCATONE in die abgeriegelte Strasse hereinbricht: An der Spitze zwei Puppen und der chromblitzende Cadillac mit dem Sarg. Die hundert Meter lange, schwarzgekleidete Menschen Schlange zieht so schnell vorbei wie ein fantastischer Gedankenblitz.

Es bleibt Verlassenheit

Egal ob Angelopoulos die Wanderschauspieler in der Totalen oder den kleinen Alexander in einer Nahauf-

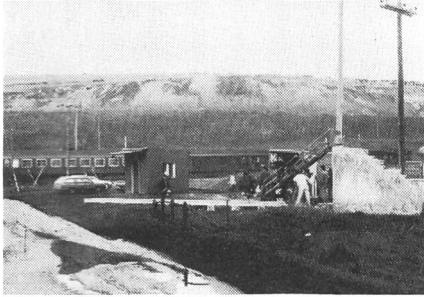


nahme zeigt, was bleibt, ist die Verlassenheit des Individuums in seiner Umgebung. Alexander lässt seine Schwester, die im Bus schlief, zurück und begibt sich auf eine kleine Reise in die unbekannte Stadt. Er nimmt die Strasse, aus der die Wanderschauspieler kamen.

Beim Anschauen der Muster stellte Angelopoulos fest, dass die in O THIASOS verwendeten Panoramawenks und Plansequenzen sein Stil wären. Aber die Wanderschauspieler sind im Film halbtot und «wenn ich die Kinder filme, muss ich nah herangehen – aber ich fühle mich sehr unwohl dabei». Er fragt sich, ob er nach diesem Film noch weitere Filme machen wird.

Die Dreharbeiten sind an einem extremen Punkt angelangt, die Konflikte häufen sich. Selbstzweifel, Zweifel am Film, Zweifel an seinem Gelingen. Ermüdung. Geschrei. Dennoch ändert er während der Arbeit nichts an seinem Vorhaben. Auch nützt er jedes Gespräch mit den Leuten in seiner Umgebung zur Selbstreflexion, sagt entschuldigend, der Gefühlsausbruch einer starken Persönlichkeit gleiche einer Krankheit. Er erzählt von seinem ersten Kurzfilm FORMINX-STORY: «Damals kamen wir hier im Bahnhof von Saloniki an. Als ich die Kamera aufstellen lassen wollte, wurde mir bewusst, dass ich nicht wusste, wohin ich sie stellen sollte, dass ich nichts wusste, nicht einmal wie und was ich drehen wollte, obwohl ich doch geglaubt hatte, alles ganz genau zu wissen. Es war ein Fiasko.» Nach Auseinandersetzungen mit dem Produzenten brach er die Dreharbeiten ab. Der Film wurde von anderen fertiggestellt. Er war allein. Auch jetzt zieht er sich zurück.

Man könnte ihn einen vollblütigen Autor nennen. Überall hat er seine Finger im Spiel: Drehbuch, Produktion, Organisation, Kamera, Schauspielerei, Licht, Ton und Dekors fallen unter seine Regie. Er hat zwar keinen Regiestuhl. Dafür trägt er die gesamte Ver-



antwortung – und die Überzeugung für den Film.

Als ich mit den Technikern über den Film spreche, stellt sich heraus, dass niemand weiß, wie Angelopoulos' Film aussehen soll und welche Absicht er hat, doch ihr Vertrauen ist intakt: «Angelopoulos ist der Beste, er weiß immer und in allen Bereichen genau, was er will.»

Fantasierte Wirklichkeit

«Diese Dreharbeiten mit den Kindern sind die schwierigsten, die ich jemals hatte.» Die Darsteller des Orestis', der Voula und des Alexanders sind Laien, denen in Szenen grosser Gefühlsäusserungen die Überzeugungskraft fehlt. Entweder spielen sie regungslos «wie ein Stück Holz» oder leblos, «zu technisch». Die Laiendarsteller haben Schwierigkeiten, den plötzlich gegebenen Anweisungen in ihrem Spiel Folge zu leisten. Allerdings erläutert Angelopoulos bei den Proben selten die Idee der Szene. Seine ersten Probeanweisungen fallen im Verhältnis zur Strenge der späteren Inszenierung wie nebenbei. Sie bestehen aus der Demonstration des Bewegungsablaufs und einer kurzen Beschreibung der Situation. Als kenne er selbst die Einzelheiten nicht genau, findet er sie erst im Probenprozess und konkretisiert dann das Geprokte. «Erst die Elemente der entstehenden Szene geben Anregungen, die weit über das Drehbuch hinausgehen. Erst nachdem das Bild entstanden ist, kann ich sagen, ob es so ist, wie das Bild aussehen muss.» Nach und nach besiegt er bei den Darstellern übertriebene Mimik und unnötige Bewegung und erreicht so das richtige Tempo. Letztlich kann er dabei sogar auf das Gegenteil seiner ersten Anweisungen stossen. Ähnlich arbeitet Angelopoulos mit Kamera und Dekor. Die Kamerabewegung, welche den Bewegungen der Darsteller folgt, ist in jeder Einstellungsprobe ein Herantasten an eine

Komposition. Bevor jedoch das klare Bild einer Szene entsteht, lässt Angelopoulos die Wirklichkeit des Drehortes verändern nach einem Bild, das er von der Wirklichkeit anderer Orte oder im Allgemeinen hat. Auf der Strasse, wo Orestis und Voula den kleinen Alexander wiederfinden, sind Bäume, ein Fahnenmast, braune Farben an den Häusern, die es in dieser Strasse in Ioannina nicht gibt. Sie wurden von anderen Orten für diese Szene entliehen. Andererseits ist die Turmuhr, die es am Ort tatsächlich gibt, wie in ALEXANDER DER GROSSE auch, keine Uhr eines Ortes mehr, sondern nur noch Symbol des Festgelegteins, an dem der kleine Alexander auf seiner Reise vorübergeht.

Genauso ist auch die anschliessende 35. von 71 Szenen aus mehreren Orten zusammengesetzt worden. Sie wurde in Saloniki aufgenommen, spielt aber in der Stadt, die in Ioannina beginnt. Nacht. Orestis und die Kinder finden in der Strasse vor einem verschlossenen Kino einen Filmstreifen. Orestis hebt ihn von der Strasse auf, betrachtet ihn im Licht einer Lampe und sieht darauf: «Nebel... und da hinten, weit hinten, ein Baum, ...seht ihr nicht?», fragt er fast ängstlich die Kinder. Die Kinder sehen nichts. Auch beim zweiten Hinsehen nicht. «Ich auch nicht», sagt Orestis nach einer Weile, «war nur ein Witz...» Er will den Filmstreifen wegenschmeissen, doch der kleine Alexander möchte ihn haben. «Er gehört dir», antwortet Orestis. Der Kleine steckt ihn in seine Tasche.

Der Blick durch den Filmstreifen entdeckt in dieser tristen Strasse ein fantastisches, ein der Wirklichkeit entgegengesetztes Bild: Eine Landschaft im Nebel.

Orestis hebt den Streifen Film «wie ein Tierchen oder eine Blume» aus dem Strassendreck auf, und die Kamera geht aus der Totalen an das Detail heran und wirft durch den Zoom «einen unnatürlichen Blick, der etwas Unwirkliches besitzt und alles ins Märchenhafte abbildet.» Der Filmstreifen

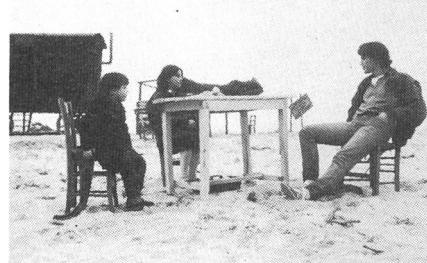
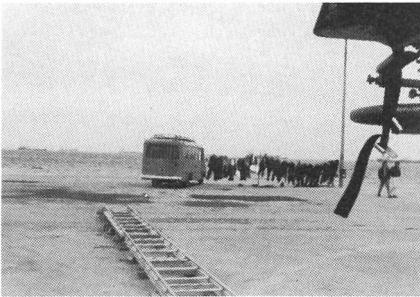
wird durch die Fantasie, die er entzündet, lebendig. Der kleine Alexander nimmt ihn wirklich wie ein Tierchen und steckt ihn in seine Tasche. Obwohl er nichts gesehen hat, versucht er in späteren Szenen des Films etwas darauf zu entdecken.

Die Kunst, ein Bild von der Wirklichkeit selbst zu inszenieren, überträgt sich auf die Produktionsbedingungen des Films. Sie sind reaktionär. Jeder Einfluss, der die Geschlossenheit des Films stören könnte, wird ausgeschlossen.

Das verschlossene Kino, vor dem die Kinder den Filmstreifen finden, liegt mitten im Bordellviertel von Saloniki und spielt Pornofilme. Auf der einen Strassenseite liegt eine Fleischerei neben der andern und auf der anderen Seite befinden sich die Etablissements, in denen wir die Wagenbesitzer suchen müssen, die in der Strasse geparkt haben. Zeitweise schwabben kaum aufhaltbare Männerströme über die Strasse, und auch die Frauen lassen sich von unseren Absperrungen nicht beeindrucken. Die Polizei kommt zu Hilfe und muss uns einmal vor Handgreiflichkeiten schützen, damit wir drehen können. Als wir am nächsten Tag weiterdrehen, kommen zwei Fleischer mit gezückten Messern auf uns zu. Sie wollen sich gegen unsere studiomässige Abriegelung wehren, mit der wir schon den zweiten Tag ihre Kunden am Durchgang hindern.

Studioaufnahmen hat Angelopoulos bisher nur einmal, für seinen ersten Kurzfilm EKPOMBI (SENDUNG, 1968) gemacht – um die Falschheit der Studios zu demaskieren. Ob er seine Drehorte ihres pittoresken Milieus wegen auswählt? «Ja, und auch aus technischen Gründen. Aber ein Realist bin ich nicht.» Beim Drehen in der Nacht fragen mich ein paar Männer, die zu ihren Wohnungen wollen, ob wir einen Dokumentarfilm über ihr dreckiges Leben machen.

Zu den zwangsläufigen und freiwilligen Zuschauern, die manchmal kaum zurückzuhalten sind, stossen plötzlich



auch ein griechisches, ein deutsches und ein französisches Team, die je einen Dokumentarfilm über Angelopoulos' Dreharbeiten machen und sich zufällig zusammengefunden haben. Drei Kameras filmen nun also die Kamera von Arvanitis. Das grosse Publikum scheint Angelopoulos anzuheizen. Die Anweisungen an seinen Kameramann gibt er diesmal sogar mit schauspielerischer Eleganz. Arvanitis jedoch machen die vielen Zuschauer nervös. Er muss den ganzen Raum für sich haben, auch ausserhalb seines Blickfeldes, um den ganzen Raum filmen zu können.

Am Meer

Auf ihrer Reise kommen die Kinder, die Orestis auf seinem Motorrad mitgenommen hat, ans Meer. Sie sehen es erst von der Höhe eines Berges. Ähnlich wie Spyros in DIE REISE NACH KYTHIRA streckt Orestis beim Anblick dieser unbegrenzten Weite seine Arme aus, als würde er tanzen. Sie fahren hinab. Als sie am Strand ankommen, setzt Orestis Alexander und Voula ab, legt sein Motorrad hin und rennt ihnen zum Meer hinterher. Die Kamera schwenkt in der Totalen aus Augenhöhe mit, über die Landschaft, die Berge, den grau bewölkten Olymp, den weissen Strand, auf dem eine Taverna auf vier Rädern und abseits, surreal, eine Wendeltreppe in den Himmel ragen, bis zum Meer. Da bleibt sie stehen. Die drei setzen sich an einen Tisch vor der Taverna, Orestis steht auf und legt in einer Juke-Box (ähnlich der aus dem BIENENZÜCHTER) einen Rock 'n' Roll auf. Er fordert Voula zum Tanzen auf. Die Kamera fährt nah heran. Voula kann nicht. Orestis berührt sie. Sie schaut ihn an, röhrt sich nicht, während er zwei Schritte versucht. Ruhe. Stille. «Renn!», brüllt Angelopoulos durchs Megaphon. Voula rennt von Orestis weg, als wäre es ein Schmerz. Die Kamera fährt

ruckartig über die Schienen zurück, schwenkt gleichzeitig mit Voula mit, die am Meer entlang läuft. Dabei wird das Stativ noch vom Dollykran in dieselbe Richtung mitgeschwenkt und der Kran erhebt sich in eine Aufsicht auf die Szenerie, bevor er wieder hinab in die Augenhöhe gleitet. Diese vier Bewegungen der Kamera, der Wechsel von Nah auf Total, Voulas Wegrennen – das alles aus dem Stillstand, plötzlich, schnell und gleichzeitig: man hat den Eindruck, für einen kurzen Augenblick einen Akkord von fünf Bewegungen vom Ufer über das Meer klingen zu sehen.

Wieder Stille. Voula setzt sich ans Wasser. Die Kamerabewegung bricht ab. Da rennt der kleine Alexander zu seiner Schwester, doch Orestis holt ihn ein, nimmt ihn an der Hand. Sie drehen um, gehen auf die Kamera zu, bis sie gross im Bild sind. «Wir müssen sie alleine lassen», sagt Orestis: «Sie hat etwas Grosses entdeckt... wir müssen sie alleine lassen.» Sie verschwinden aus dem Bild. Voula bleibt alleine am Meer zurück. – «Klappe!» Zweimal mussten die Schienen und der Kamerakran auf dem Sand umgebaut werden, und diesmal wurde sogar mehr als vier Mal geprobt, um Bewegung und Stillstand, Nah und Total, schnell und langsam in eine Einstellung zusammenzufügen. Arvanitis und seine fünf Mitarbeiter improvisieren bei den Proben mit der Kamera wie auch mit der Beleuchtung. Meist gelingt ihnen aber auf Anhieb, was sich der Regisseur vorgestellt hatte. Mit Angelopoulos arbeitet Arvanitis seit der abgebrochenen FORMINX-STORY (1964) zusammen.

Als wir nach den Aufnahmen noch die Tonaufnahmen für diese Szene machen, ist alles totenstill. Nur das Schlagen des Meeres, Geräusche im Sand und ein paar Regentropfen, die darauf fallen. Das ganze Team steht regungslos und beobachtet, als wäre es selbst im Kino, die Kinder und Orestis.

Auch wenn wir nicht drehen, nimmt Athanassopoulos, der Toningenieur,

überall Geräusche von pfeifenden, fahrenden Zügen, Schritten, Flüssen, Vögeln, Bäumen und Wind auf. «Daraus machen wir Musik im Off», sagt er.

LANDSCHAFT IM NEBEL

Die Kinder kommen zu verschiedenen Orten, wo sie kurz verweilen. Meist werden Ankunft und Aufenthalt in nur zwei Einstellungen erfasst. Selten jedoch wird eine Abfahrt gezeigt, obwohl die ganze Reise doch ein Aufbruch aus Griechenland zum Vater in Deutschland sein will. Letztlich erleben auch diese Kinder die Odyssee der Wanderschauspieler, die durch die griechische Geschichte der Jahre 1939 bis 1952 reisten und die Odyssee des Bienenzüchters, der durch ein geschichts- und hoffnungsleeres Griechenland fuhr. Dabei spielt es keine Rolle, dass sie nun die entgegengesetzte Richtung nach Norden nehmen. Die Alten sind bei dieser Reise alt geworden, die Kinder werden dagegen erwachsen. Doch die Hoffnungen gibt es auf dieser Reise nur noch als Negation. Alle Träume und die Liebe versagen. In Deutschland kommen Alexander und Voula nicht an. Aber das wissen sie nicht.

Spät nachts steigen sie vor der griechischen Grenze aus einem Zug, um der Passkontrolle zu entgehen. An einem Fluss finden sie ein kleines Boot. Sie rudern zur anderen Seite. Die Sonne geht auf und sie glauben: «Wir sind in Deutschland». Eine Landschaft, die in dichten Nebel gehüllt ist, liegt vor ihnen. Einzig Orestis' Fantasie ist durch die Reise wahr geworden. Als sie in den Nebel gehen, löst sich der Nebel auf. Da sehen sie, als sähen sie die Welt neu, vor sich die Natur, voller Grün – eine Farbe, die wir sonst aus allen Drehorten verbannt haben. In der Ferne steht ein blauleuchtender Baum, der so aussieht, als würde das Licht des Himmels auf ihn fallen. Was es ja auch wirklich tut. ■