

Landschaften landunter : Theo Angelopoulos und sein neister Film Trilogia: to livadi pou dakrisi

Autor(en): **Jansen, Peter W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **46 (2004)**

Heft 253

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865216>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

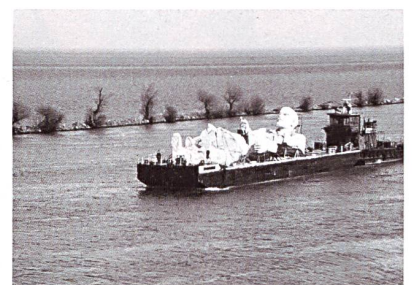
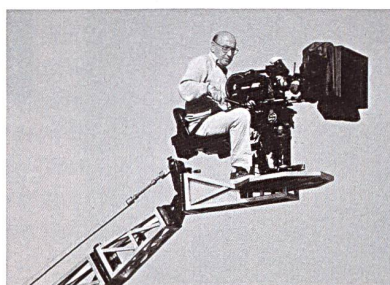
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Landschaften landunter

Theo Angelopoulos und sein neuester Film TRILOGIA: TO LIVADI POU DAKRISI

14





Sie haben unterwegs ein unbekanntes familienloses Mädchen mitgenommen, Eleni.

1 Vor ihnen das Wasser, wieder das Wasser. Die bolschewistische Revolution hat sie aus Odessa vertrieben, übers Meer, diese Griechen, und jetzt stehen sie am Ufer eines Flusses, oder eines überschwemmten Lands?, und es ist, als stünden sie am Rand der Welt. Es ist der Rand der Welt. Denn hier, auf der anderen Seite des Wassers, werden sie leben, lieben und untergehen. Sie haben unterwegs ein unbekanntes familienloses Mädchen mitgenommen, Eleni, und der Stiefvater, Witwer geworden, wird sie heiraten, und der Stiefbruder Alexis wird mit ihr fliehen und Kinder haben, Tristan und Isolde oder Klytämnestra? Doch alles hilft nichts gegen das Wasser. Alexis, er ist Akkordeonspieler geworden, wird es nach Amerika und Okinawa tragen, und das Dorf der Flüchtlinge aus Odessa wird in den Fluten eines künstlichen Sees versinken. (Wie das Dorf in Elem Klimows PROSCHTSCHANJE – ABSCHIED VON MATJORA.)

Morgen soll Alexandros ins Krankenhaus gehen – und es wird für immer sein. Ein letztes Mal geht er mit seinem Hund spazieren, an der Seepromenade von Thessaloniki. Ein Besuch bei der Tochter, ein Treffen mit seiner Dienerin – alles geschieht an diesem Tag zum letztenmal. Doch dann rettet Alexandros einen Jungen, der aus Albanien nach Griechenland geflohen ist, vor Polizei und Abschiebung, und er wird ihn bis zur Grenze bringen, während ihn selbst Erinnerungen an sein Leben überfallen: in seinem Haus am Meer.

Eine Brücke führt über den Fluss, aber die Brücke verbindet die Ufer nur zum Schein miteinander, sie markiert die Grenze. Wehe, man setzt den Fuss tatsächlich auf die andere Seite der Markierung; man darf ihn nur zögernd andeuten, den Schritt. Eine Hochzeitsgesellschaft führt die junge Braut ans diesseitige Ufer des Flusses. Auf



Nichts haftet unerrückbarer in der Erinnerung als diese Bilder, und wenn sie der Gefahr der Wiederholung ausgesetzt sind, dient auch die Wiederholung dem Gedächtnis der Geschichte.

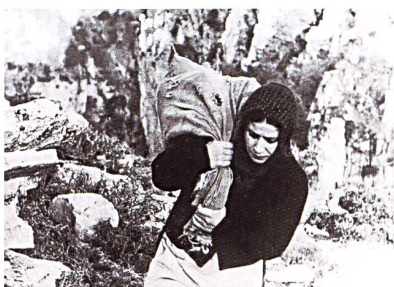
der anderen Seite steht der Bräutigam. Ein Priester ist mit dem Fahrrad gekommen, er vollzieht die Hochzeit über das Wasser hinweg.

In einer Hafenstadt am Schwarzen Meer, Constanza, wird eine gigantische Lenin-Statue, sie ist aus seinem untergegangenen Imperium herübergekommen, auf einen Fluss-Schlepper verladen. Er wird die Donau flussaufwärts fahren, durch das vom Krieg verwüstete Land, und überall stehen sie am Ufer und begrüßen und begleiten das monumentale Abbild auch ihrer Geschichte. Oder sie knien nieder und bekreuzigen sich angesichts des Gottseibeius. Den einzigen Fahrgast des Kahns trägt der Fluss ins zerstörte Sarajewo, und auch er ist, auf der Suche nach einer verschwundenen Filmrolle, in der Geschichte unterwegs, in der Geschichte des Kinos, die vielleicht mit den Brüdern Manakis ebenso wie mit den Brüdern Lumière ihren Anfang nahm.

Eine Plattform im offenen Meer. Spiros, nach zweiunddreißig Jahren Emigration aus der Sowjetunion heimgekehrt, soll abgeschoben werden. Da er sich geweigert hat, den sowjetischen Frachter zu betreten, der ihn mitnehmen sollte, schiebt man ihn in internationales Gewässer ab. Jetzt steht er auf der Plattform, den Schirm aufgespannt, denn es regnet. Als sich seine Frau Katharina von der Polizei zur Plattform bringen lässt, sagt er nur: «Es wird Tag.» Und sie: «Ich bin bereit.»

Eine Flotte von Booten mit roten Fahnen und Segeln. Sie fahren über den See zu einer Kundgebung in der Stadt. Am Abend, es ist immer noch Silvester 1977, kehren die Boote zurück, wie bei der Hinfahrt gesehen von einer Jagdgesellschaft aus Liberalität und Korruption, Militär und Politik, Reaktion und Geschäft. Man führt die illustre Gesellschaft hinaus ans Ufer des Sees, und der tote Partisan, den die Jäger gefunden und versteckt hatten, liest

1



2





1 Thoula Stathopoulos
in DIE REKONSTRUKTION (ANAPARASTASI)

2 ALEXANDER DER GROSSE (O MEGALEXANDROS)

den Vollstreckungsbefehl aus dem Jahr 1949 vor. Alle, die Jäger und ihre Frauen, werden erschossen. Dann stehen sie wieder auf und setzen im Hotel die Silvesterfeier von 1977 fort.

Die Schauspielertruppe ist am Meer angekommen. Hier unter dem freien blauen und strahlenden Himmel will Chrysothemis, man schreibt das Jahr 1950, ihre Hochzeit mit einem amerikanischen Offizier feiern; ihr Sohn ist dagegen. Im Winter vor sechs Jahren sind die Schauspieler wieder am Strand. Ein Trupp britischer Soldaten lässt sie ihr Repertoirestück «Golfo, die Schäferin» aufführen. Als alle tanzen, fällt ein Schuss; Partisanen vertreiben die Engländer.

2 Wohin man auch sieht bei Theo Angelopoulos: die schönsten seiner schönen Bilder, Tableaus, die sich mit Leben füllen, sind mit Wasser verbunden, sind Wasserfarbenbilder, durchsichtig, diffus, und Land und Wasser sind weit, und der Horizont ist tief, der Horizont der Geschichten, die diese Bilder erzählen, tief wie der Horizont der Geschichte, von der sie zeugen. Nichts haftet unverrückbarer in der Erinnerung als diese Bilder, und wenn sie der Gefahr der Wiederholung ausgesetzt sind wie in TRILOGIA: TO LIVADI POU DAKRISI, dem neuen Film, dient auch die Wiederholung dem Gedächtnis der Geschichte. Statt der roten Fahnen (I KYNIGHTI) haben die Boote schwarze Segel gesetzt, und sie gleiten nicht vorbei, sie kommen auf uns zu, das Vergangene wird immer gegenwärtiger. Das ist Angelopoulos' Thema schlechthin, ist seine Philosophie. Der Einheit von Vergangenheit und

2





Und dass der Geschichte nicht zu entkommen ist, brennt sich mit dem Blick der Kamera ein.

Gegenwart, Geschichte und Politik gelten Passion und Obsession. Und dass der Geschichte nicht zu entkommen ist, brennt sich mit dem Blick der Kamera ein.

Griechenland im Nebel, Griechenland im Regen, Griechenland im Schnee. Nur selten hellt der Himmel auf wie in *O THIASOS*, und nur am Ende, fast und allenfalls angedeutet, in *TOPIO STIN OMICHLI*, der Landschaft im Nebel, in der die Kinder Voula und Alexander auf ihrer Flucht aus Athen und der Reise in ein Märchenland namens Deutschland auf einen Baum irgendwo im Niemandsland zwischen Traum und Wirklichkeit zu laufen. Der Baum ist blau, und das elfjährige Mädchen erzählt dem kleinen Bruder, wenn er Angst hat, immer wieder die Geschichte: «Am Anfang war die Finsternis, und dann wurde Licht, und es trennte sich das Licht von der Finsternis.»

Peitschender Regen im Hafen von Piräus (*TAXIDI STA KITHIRA*), die Kälte in den Bildern lässt frösteln, wenn der alte Spiros aufs Meer ausgesetzt wird wie die Atriden ihre Kinder aussetzten. Im Dorf seiner Kindheit hatte Spiros nur noch alte Männer getroffen, Kampfgefährten von einst und jetzt längst von der Geschichte überholte Partisanen gegen den Ausverkauf der Heimat. Der Freund Panayotis sagt: «Sie verkaufen alles, auch das Blau des Himmels». Und wenn es in diesem grauen, fast eisigen Film eine Spur von Wärme gibt, dann kommt sie nicht von den Kindern Alexander, einem Filmregisseur, und der Tochter Voula, sondern sie kommt mit Katharina hinaus aufs eisgraue Meer zu dieser Reise zur Insel Kythera, der Insel der Liebe in den Tod. Wie Philemon und Baukis werden sie das Vergehen der Zeit überdauern.

1



2





1 Marcello Mastroianni
in DER BIENZÜCHTER (O MELISSOKOMOS)

2 Nadia Mourouzi und
Marcello Mastroianni
in DER BIENZÜCHTER

3 Michalis Zekis,
Stratos Georgioglou
und Tania Paleogos
in LANDSCHAFT IM
NEBEL (TOPIO STIN
OMICHLI)

Der Regen peitscht auch Spiros, dem Imker (O MELISSOKOMOS), ins Gesicht, wenn er frühmorgens das dürftige Hotel verlässt, weil er sich um seine Bienen kümmern muss, deren Körbe er oberhalb des Ioánnina-sees geöffnet hatte. Regen hatte schon die Hochzeit seiner Tochter verdorben, und regennass sind die Strassen entlang an hässlichen Depots, Industriebauten, Tankstellen und den Bretterbuden der Fernfahrer kneipen, den Kiosks, wo Spiros ein streunendes Mädchen auftreibt, das ihm in einem aufgelassenen Kino Momente einer frustrierenden Lust gewährt.

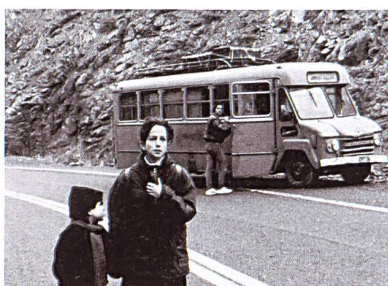
Die Kälte der zwischenmenschlichen Beziehungen und die Kälte, die aus der Geschichte in die Gegenwart weht, sie sind allgegenwärtig im Schnee rings um das Bergdorf, in dem der Despot Alexander (O MEGALEXANDROS), diese Emanation aus Mythos, Geschichtsfanatizismus und Klassenkampf, seine blutige Herrschaft exe-

kutiert. Durch Schneeverwehungen in den Bergen nach Albanien führt die Strasse, die das Auto des sterbenden Dichters Alexandros (MIA EONIOTITA KE MIA MERA) fährt, bis es in den Schneemassen stecken bleibt. In Schnee und Regen werden Flüchtlinge abgeschoben, wieder einmal (TO METEORA VIMA TOU PELARGOU), denn Europa ist nicht überall Europa, im griechisch-türkisch-bulgarischen Grenzgebiet; im verschneiten Grenzort, auf einer Holzbrücke, treten sich der verschwundene Politiker und die Frau eines verschwundenen Politikers gegenüber, und die Frau sagt, sie kenne den Mann nicht. Aber auch Schnee, blütenweiss, ringsum bis zum fernen Horizont, wenn ein Trupp Arbeiter in gelben Overalls Telefonmasten besteigt, um Leitungen zu reparieren. Und man hört Stimmen. Die Stimmen Europas?

3



3



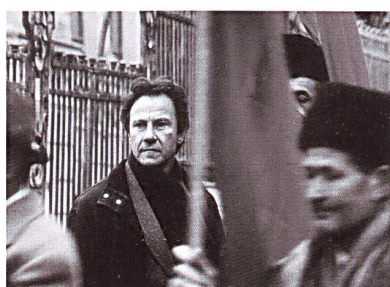


Während das Dorf der Griechen aus Odessa in den Fluten versinkt und die Schule zum Floss wird, ist der schwere Atem der Geschichte nichts mehr angesichts dieser Gegenwart.

B Sie sind in der neuen Heimat angekommen, die Flüchtlinge aus Odessa, sie machen das Land zu ihrer neuen Heimat. Häuser entstehen, ein Dorf entsteht, das Leben arbeitet. Aber Politik und Missgunst, sie arbeiten auch. Sie färbt die an unendlich langen Wäscheleinen aufgehängten weissen Laken mit dem Blut derer, die dem Faschismus des General Metaxas zum Opfer fallen, sie hängt Schafe wie schwarze Fahnen an das Geäst der Bäume, sie lässt die Flotte der schwarz getoppten Segelboote über den See gleiten, sie treibt die Söhne von Eleni und Alexis auseinander und in Schützengräben, die einander gegenüber liegen.

Vielleicht hat Angelopoulos noch nie so ausgedehnte Plansequenzen gedreht wie für *TO LIVADI POU DAKRISI*, dem ersten Kapitel des auf drei Teile angelegten Plans, nicht mehr nur die Geschichte Griechenlands, sondern Weltgeschichte zu schreiben. Aber vielleicht wirken die

durchgedrehten Sequenzen von *TO LIVADI POU DAKRISI* nur deshalb so ausdauernd, weil sie nicht mehr, wie von *O THIASOS* über *I KYNIGHI* bis zu *O MEGALEXANDROS*, und wie dann auch wieder in *TO METEORA VIMA TON PELARGOU*, Geschichtsbrücken sind, über die sich die historischen Zeitläufte begegnen, sich unauflöslich miteinander verbinden und ineinander verhaken, Sequenzen, in denen sich die Räume in Zeit auflösen und die Zeit den Raum verflüssigt. Nach der «Trilogie des Schweigens», wie Angelopoulos *TAXIDI STA KITHIRA*, *TOPIO STIN OMICHLI* und *O MELISSOKOMOS*, die Werke seiner mittleren Epoche der nur scheinbaren Abwendung vom Politischen, genannt hat, widmen sich die Kamera und ihre allumfassenden Operationen vor allem diesem einen oder jenem anderen Ort, an dem die Geschichte anberaumt ist. Zum erstenmal bei Angelopoulos sind sie wirklich ebenbürtig, der Raum und die Zeit, die sich im Raum ereignet,





1 Harvey Keitel in DER BLICK DES ODYSSEUS (TO VLEMMMA TOU ODYSSEA)

2 Iannis Tsotsikas in DIE REKONSTRUKTION (ANAPARASTASI)

3 DIE TAGE VON 36 (MERES TOU '36)

4 DIE JÄGER (I KYNIGHI)

während dem Raum alle Zeit gewährt ist, sich zu entfalten. Sie stehen autonom nebeneinander, und das gibt ihnen die Kraft, eine vierte Dimension zu etablieren, in welcher der Raum dauert und die Zeit ihre räumliche Begrenzung ausdehnt. Während das Dorf der Griechen aus Odessa in den Fluten versinkt und die Schule, das grösste Gebäude des Orts, zum Floss wird, ist der schwere Atem der Geschichte nichts mehr angesichts dieser Gegenwart.

4 ANAPARASTASI hiess sein erster Film: Rekonstruktion. Angelopoulos spielt selbst den Regisseur eines Dokumentarfilms über den Mord an dem, nach langer Abwesenheit, aus Deutschland heimgekehrten Arbeiter Kostas Ghoussis. Seine Frau Eleni und ihr Geliebter Christos beschuldigen sich gegenseitig – und nichts wird wirklich aufgeklärt, weder durch Polizei und Justiz

noch von den Journalisten, die den Fall recherchieren. Die Tat im Innern des Hauses, der Mord hinter der Tür, kann auch von dem Dokumentarfilm nicht dargestellt werden. Er kann nur das Haus, er kann allerdings das Haus zeigen, minutenlang. Und die unwirtliche Landschaft einer steinigen Erde, die nichts hergibt, und des armseligen Dorfs Tympeha in Epirus, ein Dorf, aus dem man nur weggehen kann. Oder in dem man getötet wird. Der Mythos der Orestie, in der Klytemnästra und ihr Geliebter Ägist den Agamemnon töten, der von langer Heerfahrt heimgekehrt ist, verbindet sich mit einem sozialen Elend, von dem der Mythos noch nichts wissen konnte. So wenig wie von der Kälte und vom Regen in den Bergen der Provinz Tymphis, im Bezirk Ioánnina. Im Hellas der Mythen scheint immer nur die Sonne. Auf Männer und auf Frauen, auf Götter und Könige, auf Helden und auf Schurken.





Die männlichen Gestalten bei Angelopoulos heißen Alexander oder Spiros, und die weiblichen Voula, Katharina, Eleni, und das gewiss nicht, weil ihm nichts anderes einfällt.

«Der Raum, abgeschlossen und verschanzt, verdorrt und verknöchert wie die Menschen, die ihn bewohnen, ist der «Protagonist» des Films» (Angelopoulos), und er prägt alles, was in ANAPARASTASI der Fall ist, nachhaltiger als die Reise, die fast nur in der Rede vorkommt: die Reise von Kostas nach Deutschland, oder als Fahrt von Eleni und Christos nach Ioánnina, die dazu dienen soll, Christos, nachträglich, ein Alibi zu verschaffen. Die Zeit hat noch keine poetische Dimension, noch nicht die Kraft der Gestaltung, und wenn die Chronologie unterbrochen wird, dann nur um Faktizitäten zu lokalisieren.

Ähnlich ist auch MERES TOU '36, die Geschichte von der Machtübernahme Metaxas', linear erzählt, nur dass die Kamera, die in ANAPARASTASI allenfalls schüchtern versuchte, sich aus dem Bann des Raums zu lösen und auf die Reise durch den Raum zu gehen, jetzt wie entfesselt wirkt. Ausgedehnte ruhige Kamerafahrten, Panoramaschwenks

um 360 Grad, Kranfahrten, verbunden mit Rundschwenks, diffundieren Raum und Zeit und stellen eine neue, eine fiktional-ästhetische Einheit her, die eine neue, filmische Realität begründet. Es sind diese Operationen in einem hoch-politischen Film, die MERES TOU '36 unangreifbar machen für die Zensur zur Zeit seiner Entstehung unter der Diktatur der Obristen. Denn so sehr die Kamera die Räume auslotet, so sehr spart sie die Räume aus. Wie in ANAPARASTASI bleibt sie oft vor der Tür, hinter der die Verschwörung von Politik und Kapital stattfindet, der Korruption neue Proselyten zugewonnen werden und hinter der gefoltert wird. Der Raum im Off ist die aus politischer Notwendigkeit geborene ästhetische Errungenschaft.

Mit O THIASOS setzen die Filme ein, die als «road movies» zu bezeichnen nur als Notbehelf durchgehen kann. Denn so sehr die Wanderschauspieler unterwegs sind, oder die Kinder Voula und Alexander, oder der Imker

1



2





1 REISE NACH KY-
THERA (TAXIDI STA
KITHIRA)

2 DIE WANDER-
SCHAUSPIELER
(O THIASOS)

3 Achilleas Skevis und
Bruno Ganz in DIE
EWIGKEIT UND EIN
TAG (MIA EONIOTI-
TA KE MIA MERA)

Spiros: die Reisen der Filme von Angelopoulos sind eher als Raumreisen Zeitreisen, eher als Ortsveränderung Epochenkatarakte.

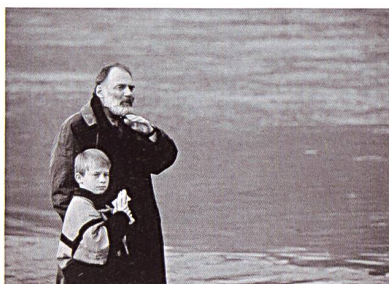
5 Er hatte in Athen Jurisprudenz studiert, die meiste Zeit aber im Kino verbracht. Er schrieb Gedichte und veröffentlichte sie – und wurde durch Godards *À BOUT DE SOUFFLE* völlig aus der Bahn geworfen. In Paris ist er ständiger Gast in der Cinémathèque, der Kaderschmiede europäischer Regisseure, studiert an der Filmhochschule I.D.H.E.C., die er wegen eines 360-Grad-Schwenks verlassen muss. Heimgekehrt nach Athen, schreibt er Filmkritiken, ehe er die ersten Kurzfilme dreht und selber eine Filmzeitschrift gründet, in der er vorzugsweise über Godard, Kurosawa und Oshima schreibt. Schon beim ersten Spielfilm beginnt er damit, einen Stab von Mit-

arbeitern heranzuziehen, deren kontinuierliche Kollaboration, vergleichbar nur mit Yasujiro Ozu, zur grossen Einheitlichkeit des Gesamtwerks beiträgt. *Giorgio Arvanitis* ist von Anfang an der Kameramann, *Mikes Karapiperis* verantwortlich für die Ausstattung. Den Schnitt besorgt lange *Giorgos Triantafillou*, seit *TAXIDI STA KITHIRA* ist sein ständiger Co-Autor *Tonino Guerra*, und die Musik stammt seither von *Eleni Karaindrou*, der Symphonikerin der grossen epischen Elegie Angelopoulos. Wie Chabrol seinen Protagonisten immer wieder die Namen *Hélène* und *Charles* gibt, und das gewiss nicht, weil ihm nichts anderes einfällt, so heissen die männlichen Gestalten bei Angelopoulos *Alexander* oder *Spiros*, und die weiblichen *Voula*, *Katharina*, *Eleni*. Es kann kein Zufall sein, dass sein Vater *Spiros* hiess und die Mutter *Voula*.

3



3







Theo Angelopoulos
geboren am 27. April 1935

- 1970 ANAPARASTASI
(DIE REKONSTRUKTION)
- 1972 MERES TOU '36
(DIE TAGE VON 36)
- 1974 O THIASOS
(DIE WANDERSCHAUSPIELER)
- 1977 I KYNIGHI (DIE JÄGER)
- 1980 O MEGALEXANDROS
(ALEXANDER DER GROSSE)
- 1984 TAXIDI STA KITHIRA
(REISE NACH KYTHERA)
- 1986 O MELISSOKOMOS
(DER BIENZÜCHTER)
- 1988 TOPIO STIN OMICHLI
(LANDSCHAFT IM NEBEL)
- 1991 TO METEORA VIMA TOU PELAR-
GOU (DER SCHWEBENDE
SCHRITT DES STORCHES)
- 1995 TO VLEMA TOU ODYSSEA
(DER BLICK DES ODYSSEUS)
- 1998 MIA EONIOTITA KE MIA MERA
(DIE EWIGKEIT UND EIN TAG)
- 2004 TRILOGIA: TO LIVADI POU
DAKRISI (TRILOGIE: ELENI,
DIE ERDE WEINT)

Der Dichter Alexandros erzählt dem Kind eine Geschichte, die auch seine eigene sein könnte: vom griechischen Dichter, der in Italien aufgewachsen war und die Sprache seiner Heimat nicht kannte. Als er beim Freiheitskampf seines Volks gegen die Osmanen nach Griechenland zurückkehrte, bezahlte er für jedes unbekannte Wort, das man ihm brachte. Wie seine Poeten auf der Suche nach Wörtern sind und sein Odysseus (TO VLEMA TOU ODYSSEA), Reisegefährte des marmornen Lenin, der verlorenen Kopie von den Anfängen des Kinos nachforscht, so bleibt Angelopoulos auf der Suche nach Bildern. Wenn er dabei auf Bilder trifft, die er schon einmal gefunden hatte, ist es wie ein Wiedersehen nach langer Abwesenheit.

Peter W. Jansen

1 DIE WANDER-
SCHAUSPIELER
(O THIASOS)

2 Manos Katrakis in
REISE NACH KYTHERA
(TAXIDI STA
KITHIRA)

1



2

