

Gerhard Larcher / Christian Wessely / Franz Grabner (Hg.)

Zeit, Geschichte und Gedächtnis

Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| Grenzgänge zur Mitte Einführende Gedanken zu den Filmen von Theo Angelopoulos <i>Reinhold Zwick</i> | 9 |
| Identität und Erinnerung Zeit und Menschenbild in den letzten Filmen von Angelopoulos <i>Gerhard Larcher</i> | 21 |
| Bilder für das verletzte Gedächtnis Die Filme des Theo Angelopoulos und die Philosophie Paul Riccørs <i>Stefan Orth</i> | 37 |
| Reflexe orthodoxer Theologie im Werk von Theo Angelopoulos <i>Athanasios Vletsis</i> | 51 |
| Die Musik hinter dem Rauschen des Regens Zur Filmmusik im Werk von Theo Angelopoulos <i>Jakob Johannes Koch</i> | 71 |
| Das spielende Kind am Strand Zeit und Erinnerung in Theo Angelopoulos' DIE EWIGKEIT UND EIN TAG <i>Peter Hasenberg</i> | 93 |
| Im Rendez-vous mit der Geschichte oder: Dem Leben auf der Spur Zur Auseinandersetzung von Film und Theologie am Beispiel des Filmes DER BIENZÜCHTER (1986) von Theo Angelopoulos <i>Dorothea Welle</i> | 115 |

| | |
|--|-----|
| Im Gespräch mit dem Publikum | |
| Theo Angelopoulos im Originalton | 131 |
| Zur Theologie von Erinnerung und Gedächtnis | |
| <i>Siegfried Wiedenhofer</i> | 137 |
| Die helle Höhle | |
| Erinnern und Vergessen in Peter Weirs Film THE TRUMAN SHOW | |
| <i>Martin Ross</i> | 201 |
| Ein Moment in der Besessenheit vom Ablauf | |
| <i>Andreas Gruber</i> | 167 |
| Zeit zum Sehen und Erinnern | |
| Theo Angelopoulos beim Filmforum der Katholischen Akademie in Bayern | 173 |
| Filmografie | 181 |
| Literatur | 184 |
| Autorenverzeichnis | 191 |

Vorwort

Erinnerung, Eingedenken, Gedächtnis über die Symbolik von Imagination, Traum und Kunst sind wichtige formalästhetische und inhaltliche Aspekte des Films. Durch seine besonderen Techniken und Stilmittel ist der Film fähig, die komplexe Erfahrung der Zeit sowie eine spezifische Narrativität und Spiritualität zu visualisieren, wobei die cineastische Formensprache wesentlich die Botschaft vermittelt.

Für solche ästhetische Visualisierung von Zeit gibt es ein hohes theologisches Interesse sowohl von den Themen «Offenbarung, Heilsgeschichte, Tradition» als auch von der (augustinischen) Fragestellung nach dem Zusammenhang von Zeiterfahrung, Erinnerung und Lebens-Geschichte her. Fundamentaltheologisch besonders virulent wird das Thema durch die Metakritik von Nietzsche bis Burger am heutigen historisch fixierten Nichtvergessenkönnen. Assmann andererseits stellt eine Krise des kulturellen Gedächtnisses überhaupt fest. Ricoeur schließlich deutet ein befreiendes Umgehen mit Geschichte durch versöhntes Vergessen an.

Die filmische Ästhetik der Geschichtszeit kann diese jedenfalls narrativ gegen den Strich bürsten, sie zerdehnen, verdichten, unterbrechen, um ein Potential an Sehnsucht nach gesicherten Ursprüngen, aber auch eine dringliche Hoffnung auf Erlösung freizusetzen. Anamnetische Kultur im Film begegnet z.B. über die Metapher der Reise biblischer Eschatologie. Das Thema «Eingedenken und Identität» – biografisch und zeitgeschichtlich verwoben – wird besonders an den Filmen von Theo Angelopoulos, aber auch (kontrastierend) an den Filmen von Andreas Gruber und Peter Weir deutlich.

Der vorliegende Band dokumentiert die Tagung «Zeit, Geschichte und Gedächtnis in Film und Theologie», die im Mai 2002 in Graz stattfand. An dieser Stelle sei den Referentinnen und Referenten gedankt, die sich der Mühe unterzogen, ihre Tagungsreferate in druckreife Form zu bringen und zeitgerecht abzugeben; aber auch alle jene, die einen Beitrag beisteuern konnten, der in der Tagung selbst



Abb. 1 Momentaufnahme der Podiumsdiskussion in Graz. Von links: Reinhold Zwick, Gerhard Larcher, Theo Angelopoulos, Angelika Stangl (Simultan übersetzung)

nicht unterzubringen war, leisten unverzichtbare Hilfe zum Gelingen dieses Bandes.

Besonders sei hier die Rolle der beiden Regisseure Theo Angelopoulos und Andreas Gruber erwähnt, die sich uneingeschränkt der Diskussion stellten, sich befragen ließen und ihrerseits in Frage stellten – sie haben sowohl zum Gelingen der Tagung als auch zum Entstehen dieses Bandes wesentlich beigetragen. Danke!

Gerhard Larcher, Christian Wessely und Franz Grabner, Graz, im Juni 2003

Reinhold Zwick

Grenzgänge zur Mitte

Einführende Gedanken zu den Filmen von Theo Angelopoulos¹

«Wie viele Grenzen müssen wir überwinden, um endlich bei uns selber anzukommen?»² Mit diesen Worten markierte Theo Angelopoulos in einem Interview im Umkreis seines Films *DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHS* (1991) eine ihn tief bewegende Fragestellung. In leichter Variation lässt er diese Frage dann auch in diesem Film selbst seinen Hauptdarsteller Marcello Mastroianni stellen. Und er zitiert eben diese Szene nochmals zu Beginn seines nächsten Films *DER BLICK DES ODYSSEUS* (1995). Damit ist nachdrücklich der programmatische Charakter dieses Satzes unterstrichen: «Wie viele Grenzen müssen wir überwinden, um endlich bei uns selber anzukommen?»

In thematischer wie in ästhetischer Hinsicht, im Sinn der geografisch-politischen Landkarte, mehr noch aber in facettenreicher *metaphorischer* Gestalt ist die Befragung von Grenzen, das Überschreiten von Grenzen, die Reise und die Sehnsucht, so zu sich selbst zu finden, *eine* zentrale Achse im Werk des 1935 in Athen geborenen Regisseurs.

Von politischen und anderen Grenzen

Angefangen mit *LANDSCHAFT IM NEBEL* (1988) führen alle seine vier letzten Filme an reale Grenzen und zum Teil über sie hinweg: sie führen uns in ein unwirtliches, kaltes Nordgriechenland, dessen wolkenverhangene, durchregnete Bilder sich diametral den touristischen Blicken entgegenstellen. Die Grenz-Landschaften und Städte in Regen, Nebel und Schnee sind dabei zuvorderst Spiegel innerer Befindlichkeiten: beispielsweise ein Spiegel der von Angelopoulos in Interviews wiederholt angesprochenen Trauer darüber, dass nach der Auflösung der Machtblöcke und nach dem Fall vieler politischer Grenzen Ende der achtziger Jahre diese Gren-

zen doch in den Herzen und Köpfen weiterleben, ja dass allerorts ein neuer Nationalismus aufblüht und neue Grenzen hochgezogen werden.

Bei aller Verwurzelung in seiner griechischen Identität ist Theo Angelopoulos nicht nur, was die ihm wichtigen filmkünstlerischen Traditionen anbelangt, sondern auch politisch ein konsequent europäisch gesinnter Regisseur. Entsprechend groß ist der seinen letzten Filmen deutlich eingeschriebene Schmerz über den neuen ethnischen Separatismus und seine fatalen Folgen. Seine eindringlichste Kontur gewinnt dieser Schmerz in *DER BLICK DES ODYSSEUS*. Nach einer Irrfahrt durch den vom Krieg gezeichneten Balkan lässt Angelopoulos seinen Protagonisten schließlich im zerstörten, von unsichtbaren Heckenschützen belagerten Sarajewo ankommen, in einer Stadt, in der für ihn mit einer Gewalttat – der Ermordung des österreichischen Thronfolgers – das 20. Jahrhundert begonnen hatte, und in der dieses Jahrhundert mit dem Zerbrechen des kurzen Traums von einem friedlichen, multinationalen und multireligiösen Zusammenleben in einem Haus namens Europa auch endete. Dennoch hält *DER BLICK DES ODYSSEUS* am Ende eine leise Hoffnung auf Versöhnung und Koexistenz aufrecht: in den Bildern und Tönen vom Konzert der Jugendlichen aus verschiedenen Nationalitäten, die unter freiem Himmel musizierend den widrigen Wetterverhältnissen trotzen und damit in der Partitur der Filmerzählung einen Kontrapunkt zum kurz vorher geschehenen grauenhaften Massaker am nebligen Flussufer setzen. Dieses Konzert ist eine starke (vielleicht etwas übercodierte) Chiffre für die Option darauf, dass die Menschheit doch noch nicht verloren ist, dass der Mensch vielleicht doch etwas aus den Verirrungen der Geschichte lernt. Selbst wenn sich der Regisseur hinsichtlich dieser Lernfähigkeit wiederholt sehr skeptisch geäußert hat: wie könnte er ohne diese Hoffnung immer wieder die Geschichte in seine Filme hereinzuholen suchen. Denn Angelopoulos verharrt in seinen Filmen nicht in der Erkundung einer von Misstrauen, Feindseligkeit und Gewalt zerfurchten Gegenwart. Vielmehr bricht er immer die Zeitstrukturen auf, lässt die Vergangenheit einströmen und so das Heute als Resonanzraum ihm vorausliegender Verwerfungen transparent werden. Und im Durchsichtig-Werden lichtet sich immer schon das Dunkel ein Stück weit, deuten sich Pfade aus ihm an.

Mythen als Koordinaten

Indem sie Gegenwart und Geschichte unauflöslich miteinander verschränken, schreiben Angelopoulos' Filme an einer nach vorne offenen Jahrhundert-Chronik, fast möchte man sagen: sie fügen sich zu einer Partitur für ein Jahrhundert-Requi-

em, wenn dies nicht allzu düster klänge. Es ist eine fragmentierte und vordergründig aus griechischer Perspektive angelegte Chronik. Näher besehen reicht sie aber weit darüber hinaus – ins *Menschheitsgeschichtliche* und in *überzeitliche Koordinaten des Menschseins*. Dieser Tiefenhorizont hält die Filme von Angelopoulos gleichermaßen in Europa wie in Amerika oder Japan «sprechend». (In Japan beispielsweise sind alle seine Filme auf Video oder DVD erhältlich, in Deutschland allein *DER BLICK DES ODYSSEUS*.)

Der menscheitsgeschichtliche Horizont wird durch Angelopoulos' beharrliche Auseinandersetzung mit den ewigen, großen Fragen aufgespannt. Im Zuge dessen greift er immer wieder aus auf die klassischen griechischen Mythen, vorab auf die Odyssee. Denn die Odyssee bildet den idealen Typus für die Suchbewegungen seiner Helden und für ihre Sehnsucht nach Heimkehr: Heimkehr vor allem im Sinne eines Eins-Werdens mit sich selbst. Aber auch Reminiszenzen aus der Bibel sind wiederholt vernehmbar, etwa die Erzählung von Schöpfung und Sündenfall in «Landschaft im Nebel».

Wie überhaupt die Vergangenheit, so sind auch die Mythen für Angelopoulos, wie er einmal sagte, «nichts Entferntes»³, sondern sie beschreiben «kulturelle Konstanten» und sind deshalb ganz gegenwärtig. Bei der Arbeit mit Mythen geht es dem Regisseur nach seinem Bekunden immer darum, sie so zu übersetzen, dass aus ihnen «etwas wird, das uns betrifft.» Im Weg über den Mythos gewinnt der Blick auf die Gegenwart eine größere Trennschärfe: in die Unübersichtlichkeit der Gegenwart ziehen die Mythen Koordinaten des Menschseins ein.

Die Filme von Angelopoulos sind Filme des Eingedenkens. Deshalb verweigern sie sich stets einem geschichtsblinden Happy End, wie es vielleicht momentan trösten könnte, aber nicht wirklich trägt. Hoffnungsspuren gibt es immer, aber zugleich bleibt auch die Trauer über Verluste, über unwiederbringlich Versäumtes, über Nicht-Gelebtes oder zu spät in seiner Bedeutung Wahrgenommenes. Manche von Angelopoulos' Figuren finden aus dem Schmerz darüber nicht mehr heraus und enden in Resignation, ja tiefer «essenzieller Verzweiflung»⁴. Das gilt besonders für die Hauptfigur von *DER BIENZÜCHTER* (1986), dem Mittelstück der mit *DIE REISE NACH KYTHERA* (1982/83) eröffneten und dann mit *LANDSCHAFT IM NEBEL* abgeschlossenen «Trilogie des Schweigens». «Trilogie des Schweigens» nannte sie Angelopoulos selbst, weil sie, wie er einmal sagte, «vom Schweigen der Geschichte, dem Schweigen der Liebe und dem Schweigen Gottes»⁵ erzählt. Diese Trilogie gibt auch seiner eigenen Desillusionierung nach dem Ende des Obristen-Regimes in Griechenland Ausdruck. Im Unterschied zu vielen anderen damals linksgerichteten Künstlern war Angelopoulos nach dem Militärputsch 1967 in sei-

ner Heimat geblieben und hatte versucht, unter schwierigsten Bedingungen und durch geschicktes Unterlaufen der Zensur mit seinen ersten Filmen Widerstand zu leisten. Nach einigen Jahren als Filmdozent und Filmkritiker der linksliberalen Athener Tageszeitung «Demokratischer Aufbruch» wurde Angelopoulos unter der Militärdiktatur mit seinem Frühwerk schnell zu einer der führenden Gestalten des «Neuen Griechischen Kinos». Hinter ihm lagen zu dieser Zeit bereits ein von seiner wachsenden Filmbegeisterung marginalisiertes Jurastudium in Athen und daran anschließend einige Jahre mit Filmstudien und ersten praktischen Versuchen in Paris.

Der den frühen Spielfilmen verschlüsselt eingeschriebenen Hoffnung auf die sozialistischen Ideale folgte eine große Ernüchterung. Die nach dem Ende der Militärdiktatur von der Regierung Papandreou erwartete tief greifende Erneuerung trat nicht ein; alte Machtverfälschungen erwiesen sich als äußerst zählebig. Als eine Art Abgesang auf die hinsichtlich ihres politischen Standpunkts unterschiedenen Filme der 70er Jahre, auf seine «Historische Phase», wie er sie nennt, drehte Angelopoulos 1980 *DER GROSSE ALEXANDER*. Erneut erzählt er darin anhand eines vordergründig historischen Stoffs eigentlich von der Gegenwart: vom Ende sozialistischer Visionen und von der Wandlung eines als Volksbefreier angetretenen charismatischen Briganten zum Tyrannen.⁶

Die Metaphorik der Reise

In der sich anschließenden «Trilogie des Schweigens» rückt die Geschichte in den Hintergrund, bleibt aber stets präsent als Tiefenhorizont für die jetzt individueller angelegten Charakterstudien. Angelopoulos' Helden sind in ihnen immer unterwegs, immer auf einer Reise durch unterschiedlich weite Räume – auch Zeit-Räume – und an und über unterschiedliche Grenzen. Das hält sich durch bis in die Trias der jüngsten Arbeiten, die unter anderem die Thematisierung der Balkanproblematik als einer gesamteuropäischen Schicksalsfrage verbindet. In *DER BLICK DES ODYSSEUS* ist der griechischstämmige Regisseur A. auf einer Suche nach verschollenem Filmmaterial aus den Kindertagen des Films, die ihn quer durch den Balkan führt. Die filmhistorische Recherche verschränkt sich mit der Suche nach sich selbst, nach der eigenen Vergangenheit und Identität.

Die Reise wird zu einer Metapher für die Lebensreise, das äußere Unterwegssein zum Bild und zum Katalysator der inneren Reise, einer Reise in die Räume des Erinnerns. Je mehr Grenzen A. überwindet und hinter sich lässt, um so mehr findet er zu sich selbst. Eine ähnliche Recherche, die sich in eine Erkundung der

eigenen Identität weitert, begegnete schon im SCHWEBENDEN SCHRITT DES STORCHS.

Äußerlich im kleineren Radius, und zeitlich auf einen Tag verdichtet, inwendig aber strukturell dem Weg des modernen Odysseus analog, ist auch der von Bruno Ganz verkörperte Schriftsteller Alexandros, der Held des bislang letzten Films DIE EWIGKEIT UND EIN TAG auf einer Reise zu sich selbst.

Im Bewusstsein des Todes

Alexandros' Suchbewegung ist grundiert durch das schmerzhaft Gewahrwerden seiner Einsamkeit und seines selbstverhängten inneren Exils. Und sie ist dramatisch intensiviert durch das Wissen um seinen nahen Tod, der ihn drängt sein Leben rekapitulierend zu erinnern. Alexandros steht in dieser Hinsicht im Oeuvre von Angelopoulos nicht allein: Die Konfrontation mit dem Tod als ultimativer Grenze ist vielmehr eines von dessen Leitmotiven.

Seine eigene Haltung zum Tod als alles umfangender Grenze hat Angelopoulos seinen Filmfiguren, dem, wie sie mit dem Bewusstwerden ihrer Endlichkeit umgehen, teilweise nur invertiert, also nur im Umkehr- oder Negativbild, eingeschrieben. Ihm selbst gehe es, wie er einmal sagte, «um die Überwindung der Idee des Todes, darum, dass man zur wahren Freiheit vorstößt, in dem Augenblick, in dem man die Idee des Todes überwindet.»⁷ Oder, noch prägnanter: «Die Idee des Todes akzeptieren, das ist Freiheit.»⁸ Ähnlich äußerte er sich auch bei der Münchner Akademie-Tagung: «Der Tod ist ein trauriges Thema, aber warum? Ich denke, irgendwann muss man sich mit dem Gedanken zu sterben versöhnen. Es gibt ein altes Gedicht, das sagt: Herr, gib uns unseren Tod! Es gibt eine Notwendigkeit und auch eine Perspektive. Der Tod hat eine Perspektive.»⁹

Das Annehmen der eigenen Endlichkeit wird so zu einem sinnstiftenden, lebenssteigernden Moment. Nochmals Angelopoulos: «Der Eindruck, den ich habe, ist, dass der Tod nicht als Ereignis eintritt, das eine Sache beendet, sondern das Existierende in seiner Ganzheit im Grunde betont.»¹⁰ «Nur wenn wir den Tod als unseren Tod denken, wenn wir bedenken, dass jedes Kind seine Grenze hat, können wir das Leben besser leben.»¹¹

Die Freiheit, die aus dem Akzeptieren des Todes erwächst, hat ihrerseits wieder mit der Überwindung von Grenzen zu tun: mit dem Aufbrechen von monadischer Verkapselung, mit Sich-Öffnen, mit Kommunikation – über alle Abschränkungen hinweg. Dabei sieht sich Angelopoulos in guter Gesellschaft: auch die Bibel, so meinte er einmal, «predigt ja die Verständigung unter den Menschen».¹²

Für seine Hoffnung auf eine Verständigung über Grenzen hinweg hat Angelopoulos immer wieder eindringliche, lange nachklingende Bilder gefunden, die sie vorscheinhafte gegenwärtig machen. So etwa in *DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES* in der Sequenz von der Hochzeit über den Grenzfluss hinweg, der das Brautpaar aktuell noch trennt, der aber in hoffnungsvoller, zukunfts-gewisser Antizipation wie eine bereits überwundene Grenze behandelt wird.

Anders als in manchen früheren Filmen, etwa in *DER BIENZÜCHTER*, wo die Hoffnung auf Verständigung eher *ex negativo* – durch ihre Abwesenheit, durch die unerfüllte Sehnsucht nach ihr – evoziert wird, gelingt in *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* Kommunikation – gelingt sie wenigstens ansatzweise, wenigstens jetzt, am Ende der Lebensreise, in den Stunden des Abschiednehmens. Alexandros' Leben nimmt in dem Moment eine Wende, die ihn dann zu sich selbst finden lässt, als er einem von der Polizei verfolgten albanischen Flüchtlingskind seine Wagentür öffnet,¹³ und als er im Durchschreiten der Türen und Räume seines früheren Hauses nochmals die Türen zu seiner Vergangenheit öffnet und in einer innerlichen Kommunikation den abgerissenen Kontakt zu seiner bereits verstorbenen Frau wieder aufnimmt, als er sich eingesteht, was er verloren hat, indem er ihre Liebe zu Lebzeiten als nachrangig gegenüber seiner künstlerischen Selbstverwirklichung behandelt hat.

Filmästhetische Grenzgänge

Wie der letzte Tag, die letzte Reise von Alexandros sind die Reisen, die Grenzgänge und die Suchbewegungen in den Filmen von Theo Angelopoulos überhaupt sehr oft gestaltet in jener wechselseitigen Durchdringung verschiedener Raum-, Zeit- und Wirklichkeitsebenen und in jener ruhigen, beharrenden Aufmerksamkeit des Blicks, für die er als einer der großen Erneuerer der Filmkunst gefeiert wird. Auch über die unverwechselbare filmsprachliche Handschrift von Angelopoulos könnte leitmotivisch das eingangs zitierte Wort von ihm gesetzt werden: «Grenzen überwinden, um bei uns selber anzukommen». Denn Grenzen überwindet Theo Angelopoulos auch filmästhetisch. Und er bringt damit auch den Zuschauer auf ganz eigene Weise auf den Weg zu sich selbst, sofern er sich auf die Bilder und ihren Rhythmus einlässt.

Angelopoulos durchkreuzt eingeschliffene Muster der Alltagswahrnehmung und induziert ein «anders Sehen», eine gleichzeitig entspannte und gespannte Aufmerksamkeit, die gleichermaßen das Fühlen wie das Denken in Bewegung bringt. Grundlegend hierfür ist, dass sich seine Filme Zeit nehmen, und auch vom Zu-

schauer erwarten, dass er «Zeit zum Sehen und Erinnern» mitbringt. Konträr zum Mainstream-Kino entschleunigt Angelopoulos das Sehen. Er dehnt die Einstellungslängen, das heißt die Zeit zwischen zwei Schnitten, und er hält oft auch lange Blicke aus, in denen vordergründig nichts passiert, die in Wahrheit aber nicht nur für den ruhigen, bisweilen meditativen Rhythmus der Erzählung unverzichtbar sind, sondern auch durch ihre leisen Modulationen oder gerade durch das, was in ihnen als abwesend bewusst wird, durch das in ihnen Vermisste sprechen. Damit hat er auch wichtige jüngere Filmemacher inspiriert, etwa den Ungarn Bela Tarr.

Dass Wichtiges nur indirekt, nur über das Bewusst-Machen seiner *außerhalb* des Bildrahmens anwesenden Präsenz in den filmischen Diskurs eingetragen wird, dass viel mit Andeutungen und Ellipsen gearbeitet wird, dies ist zum Teil sicher auch ein Erbe von Angelopoulos Filmschaffen zur Zeit der griechischen Militärdiktatur (1967–1974). Zuvorderst aber begegnet uns hier eine reflektierte Weise der filmsprachlichen Rede, wie sie überhaupt das spirituelle Kino kennzeichnet. Etwa in dem Sinn, wie einmal Robert Bresson in seinen «Noten zum Kinematographen» programmatisch sagte: «Den unsichtbaren Wind durch das Wasser zeigen, das er in Bewegung bringt.»

Die langen, sozusagen *zeit-tiefen*, und wie bei Orson Welles auch *raum-tiefen* Einstellungen von Angelopoulos öffnen Seh- und Denkräume – Räume, in denen die Wahrnehmung der Gegenwart wie auch das Erinnern arbeiten kann. Die sich seit den ersten Filmen durchhaltende Überzeugung von der *Gegenwart der Vergangenheit* artikuliert sich nicht nur auf der thematischen Ebene, sondern auch ästhetisch: vorab in den für Angelopoulos typischen Plansequenzen. Dies sind – es klingt paradox – *Einstellungsfolgen*, die sich – technisch gesehen – innerhalb einer *einzig* Einstellung, zwischen zwei Schnitten, ereignen: Ohne Schnitte werden allein durch Kamerafahrten, Schwenks und Kombinationen derselben verschiedene Handlungen in einem organischen Kontinuum zusammengebunden. Bei Angelopoulos sind die Plansequenzen nicht selten so angelegt, dass sie die Grenzen von Raum und Zeit aufheben. So kann etwa eine Figur, während die Kamera ihre Schritte begleitet, aus ihrer Gegenwart in Szenen aus ihrer Vergangenheit hineinwandern und aus ihnen wieder zurück ins Heute, aber vielleicht dort an einem anderen Ort anlangen als zu Beginn der Sequenz. Dadurch dass «die Vergangenheit und die Gegenwart», wie Angelopoulos sagt, «innerhalb derselben Einstellung koexistieren»¹⁴, wird das Erinnern gewissermaßen auch filmtechnisch in seinem sinnstiftenden, lebensnotwendigen Rang autorisiert.

Ähnlich wie das Kino von Michelangelo Antonioni oder von Andrej Tarkowskij ist das Kino von Theo Angelopoulos eine ausgesprochene Zeit-Kunst, bei der sich

die Skulptur der Zeit nicht zuletzt aus der filmischen Bearbeitung, dem In-Bewegung-Bringen des Raumes aufbaut. In der Inszenierung von Angelopoulos werden der Raum verzeitlicht und die Zeit verräumlicht: «Für mich liegt zwischen dem Raum und den Personen eine kontinuierliche Dialektik, die den Raum zu Zeit macht und die Zeit zu Raum.»¹⁵ Auch so werden wieder Grenzen aufgehoben: Grenzen von Innen und Außen, von Gegenwart und Erinnerung, von Wirklichkeit und Vorstellung.

Die wechselseitige Durchdringung, ja das nahezu Einswerden von Raum und Zeit ist wohl *das* ästhetische Kraftzentrum seiner Filme. Der ihren «Herzschlag» bestimmende Rhythmus, den die Bewegung und das Beharren des Kameraauges vorgeben, wird gestützt von einer subtilen, genau kalkulierten Partitur der Farben und Töne und einer ebenso genauen Kontrolle der Aktionen, ja der bloßen Präsenz der Darsteller. Eine eigene Würdigung verdiente die seit vielen Filmen stets von der Komponistin Eleni Karaindrou geschaffene Musik. Wie ihre Musik in Form von Wiederaufnahmen und Variationen eines jeweils klar umrissenen Ensembles von Themen und Motiven die Filme begleitet, macht sie transparent, dass die Filme selbst streckenweise einer musikalischen Partitur näher sind als dem herkömmlichen Erzählkino (vgl. Den Beitrag von J. J. Koch in diesem Band).

Aus all dem erwächst ein Kino von poetisch-lyrischer Qualität – seinem Ton, seiner Gestimmtheit nach wie auch mit Blick auf seine Tiefe, ja Unauslotbarkeit. Es erwächst ein kontemplatives, spirituelles Kino, das über die Bilder Wege zum Unzeigbaren und Unsagbaren bahnt, ein Kino, das mit der sensiblen Wahrnehmung der Wirklichkeit beginnt und am Ende ein Mehr, etwas Tieferes in und hinter ihr ahnen lässt.

Die Arbeit der Erinnerung

Die im BLICK DES ODYSSEUS thematisierte Suche nach ältesten Filmdokumenten aus der Stummfilmzeit ist für den Regisseur A. deshalb so essenziell, weil er hofft, in ihnen auf den – für ihn selbst längst verlorenen – ersten, den unschuldigen Blick zu stoßen, auf ein unverstelltes, noch nicht korrumpiertes Sehen, das näher an die Wahrheit in und hinter den Erscheinungen führt, das noch mehr von der offenbarenden Kraft des Kamerablicks hat, die der große Filmtheoretiker André Bazin in die Mitte seines Denkens gestellt hatte.¹⁶ Von der Suche nach einem solchen Sehen, nach einem solchen Tiefenblick auf die Wirklichkeit scheint mir das gesamte Filmschaffen von Theo Angelopoulos durchgriffen zu sein. «Nur wenn jemand», so meinte Angelopoulos einmal, «einen Grad an Unschuld erreichen kann, kann er

weiter sehen, mehr sehen als das, was sichtbar ist.»¹⁷ Von der Suche nach einem solchen Sehen, nach einem solchen Tiefenblick auf die Wirklichkeit scheint mir sein gesamtes Filmschaffen durchdrungen zu sein. Im Sich-Ausstrecken hin auf dieses «Mehr als das, was sichtbar ist», im Anbahnen einer, wie er es nennt, «fördernden Begegnung mit dem Unaussprechlichen»¹⁸ liegt die spezifisch *filmkünstlerische* Kraft seines Werks beschlossen, das, was durch keine andere der Künste substituiert werden kann.

Dies allein war ein wichtiges Moment für die Jury, die Theo Angelopoulos für den im November vergangenen Jahres verliehenen Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken vorgeschlagen hat. Hinzu kommen seine Themen und Fragen, die weithin solche sind, die auch zuinnerst den Glauben beschäftigen: die Auseinandersetzung mit Endlichkeit und Identität, Grenze und Freiheit, Einsamkeit und Kommunikation, Intoleranz und Versöhnung. Und natürlich, nicht zu vergessen, das Insistieren auf der Notwendigkeit des Erinnerns, wie es auch für das Christentum als eine in der «*memoria passionis*» begründete Erinnerungsgemeinschaft so grundlegend ist.

In den Filmen von Theo Angelopoulos kann man dem Erinnern bei seiner Arbeit zusehen. Mit der von ihm geleisteten Erinnerungsarbeit, mit dem, wie er sich der «grassierenden Geschichtsmüdigkeit»¹⁹ entgegenstemmt, bewegt sich Angelopoulos in einer Spur, die nach Johann Baptist Metz, dem Nestor der «Neuen Politischen Theologie», gerade auch für die jüdisch-christliche Tradition grundlegend ist bzw. sein sollte: Hier wie dort geht es um die Frage nach den, wie Metz es formuliert, «Ressourcen, mit denen der kulturellen Amnesie an den Grenzen der europäischen Moderne zu widerstehen und das humane Gedächtnis zu schärfen wäre.»²⁰ Widerstand gegen kulturelle Amnesie und Anschärfung des humanen Gedächtnisses, das sind sicher zwei ganz wesentliche Qualitäten der Filme von Theo Angelopoulos. Sein *Ceuvre* akkumuliert Erinnerung, in ihm begegnet anamnetische Kultur von seltener Intensität.²¹ Sein Kino schreibt mit an dem der christlichen Tradition inhärenten «Leidensgedächtnis»²², für das gerade, so nochmals Metz, das «Eingedenken fremden Leids»²³, die Erinnerung an die vergangene und gegenwärtige Leidensgeschichte *anderer* essenziell ist. Nicht zuletzt deshalb führt uns Angelopoulos in seinen Filmen immer wieder an reale Grenzen und über sie hinweg: um uns immer wieder mit dem Fremden zu konfrontieren – mit dem Anderen gerade in seiner Leidensgestalt als Flüchtling, Entwurzelter, Vaterloser. So wie er seinen griechischen Protagonisten die Fremden in Gestalt von Albanern, Bulgaren oder der Menschen des ehemaligen Jugoslawien begegnen lässt, individualisiert er diese Begegnungen und schützt durch ihre Lebensnähe ihre Authentizität.

zität. Wie bei der Irrfahrt in *DER BLICK DES ODYSSEUS* ist die Reise durch die Räume der Vergangenheit immer als gelebte Erinnerung autorisiert, ist sie zugleich individualisiert und doch vor einen weit größeren Horizont, letztlich einen menschheitsgeschichtlichen Tiefengrund gestellt. Im Besonderen scheint das Allgemeine auf.

Noch ein anderer, vielzitatierter Gedanke von Johann Baptist Metz ist mir bei den Filmen von Theo Angelopoulos immer wieder in den Sinn gekommen – insbesondere bei *DER BLICK DES ODYSSEUS*: Metz' Rede von der «Mystik der offenen Augen», der Augen, die dergestalt «offen» sind, dass sie um ihre «unbedingte Wahrnehmungspflicht für fremdes Leid» wissen. Jesus lebte sie vor und lehrte sie. «Dabei», so Metz, «rechnet er in seinen Gleichnissen mit unseren kreatürlichen Sehschwierigkeiten, mit unseren eingeborenen Narzismen. Er kennzeichnete uns als solche, die «sehen und doch nicht sehen». Gibt es womöglich eine elementare Angst vor dem Sehen, vor dem genauen Hinsehen, vor jenem Hinsehen, das uns ins Gesehene uneindringbar verstrickt und nicht unschuldig passieren lässt? «Sieh hin – und du weißt.»²⁴

Zu solch einem genauen Hinsehen, das uns in das Gesehene verstrickt, halten uns auch die Filme von Theo Angelopoulos an. Sein Kino betäubt das Publikum nicht, sondern macht es wacher, aufmerksamer. Durch seine meisterliche Inszenierung bringt uns Theo Angelopoulos in Bewegung, lässt er uns mit-denken und seine Filme mit-erschaffen, sodass wir gewahr werden, wie sehr seine Fragen auch unsere eigenen, lebensnotwendigen Fragen sind, denen nicht ausgewichen werden kann.

Und gelänge es seinen Filmen auch «nur», dass uns über das Exerzitium des Sehens, in das sie uns verwickeln, unser Blick wieder freier, unsere Wahrnehmung wieder wacher und aufmerksamer wird, so hätte er uns allein damit schon reich beschenkt.

- 1 Überarbeitete und erweiterte Fassung meines Referats beim Filmforum «Zeit zum Sehen und Erinnern. Begegnung mit Theo Angelopoulos», das anlässlich der Verleihung des «Kunst- und Kulturpreises der Deutschen Katholiken» an Theo Angelopoulos am 10. November 2001 in der Katholischen Akademie in Bayern (München) stattfand. Dieses Referat erschien unter dem Titel: «Grenzen überwinden, um bei uns selber anzukommen.» Zu den Filmen von Theo Angelopoulos, in: zur debatte. Themen der Katholischen Akademie in Bayern, 31. Jg., Nr. 6 (2001) 28–29. – Der Vortragsstil wurde teilweise beibehalten.
- 2 «Wir haben die Grenze passiert, aber wir sind immer noch da». Theo Angelopoulos im Gespräch mit Marli Feldvoß, in: epd-Film, 10. Jg., Nr. 2, 1993, 26–30, hier: 30.
- 3 W. Ruggle, Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft, Baden (CH) 1990, 297 – dort auch die folgenden Zitate.
- 4 J. Nagel, Kommentierte Filmografie, in: P.W. Jansen/W. Schütte (Hg.), Theo Angelopoulos, München 1992, 83–226, hier: 176 (über *DER BIENZENÜCHTER*).

- 5 Zit. nach M. Graff, *Wie geht die Schöpfungsgeschichte zu Ende? LANDSCHAFT IM NEBEL* von Theo Angelopoulos (1988), in: P. Hasenberg/W. Luley/Ch. Martig (Hg.): *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte*, Mainz 1995, 132–133, hier: 132. – Dazu auch: J. Nagel, *Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder... Angelopoulos' «Trilogie des Schweigens»*, in: *film-dienst*, 43. Jg., Nr. 8, 1990, 499–503.
- 6 Vgl. Chr. Maerker, *Interview [mit Theo Angelopoulos]*, in: P.W. Jansen/W. Schütte (Hg.), *Theo Angelopoulos*, 43–82, hier: 49.
- 7 «Wir haben die Grenze passiert...», 27.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. die Dokumentation von Auszügen aus seinen Redebeiträgen im vorliegenden Band.
- 10 Zit. nach G. Fotopoulos, «Der Regisseur ist wie Gott». Bei Dreharbeiten zu Theo Angelopoulos' neuem Film *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG*, in: *film-dienst*, 51. Jg., H. 8, 1998, 8–10, hier: 8. – Für das dem vorgenannten Beitrag zu Grunde liegende Interview s.: G. Fotopoulos, «Wie lange dauert das Morgen?» Ein Gespräch mit Theo Angelopoulos, in: *Filmforum*, H.12, Juni/Juli 1998, 4–8.
- 11 G. Fotopoulos, «Der Regisseur ist wie Gott», 9.
- 12 «Wir haben die Grenze passiert...», 27.
- 13 In dieser Schlüsselszene zeigt sich eine bemerkenswerte Abwandlung gegenüber dem Drehbuch bzw. der Filmnovelle. Dort ist es der Junge, der die Wagentür öffnet und zur Verblüffung von Alexandros einsteigt, wogegen im Film die Initiative bei Alexandros liegt, d.h. Angelopoulos traut am Ende doch dem Schriftsteller selbst den ersten Impuls zur Überwindung seiner monadischen Verkapselung zu (vgl. Th. Angelopoulos, *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG. Die Filmnovelle und Gedanken zum Entstehen eines Films*, hg. v. G. Fotopoulos [edition text + kritik], München 2001, 39).
- 14 Chr. Maerker, *Interview*, 58.
- 15 Ebd. 44, vgl. auch ebd. 59.
- 16 Dazu eingehend: R. Zwick: *Tiefe in der Wirklichkeit. André Bazins Beitrag zu einer «Theologie des Films»*, in: *Communicatio Socialis* 28 (1995) 66–89.
- 17 Chr. Maerker, *Interview*, 65.
- 18 Th. Angelopoulos, *Statt eines Vorworts*, in: P.W. Jansen/W. Schütte (Hg.), *Theo Angelopoulos*, 7–8, hier: 7.
- 19 Zit. nach P. Neuhaus: *Den Toten gehorsam, Oder: Was man nicht wissen kann, das muss man erinnern.* (www.uni-siegen.de/-ifan/ungewu/heft5/node5.html (14.05.2002)).
- 20 J.B. Metz: *Memoria passionis. Zur Aktualität einer biblischen Kategorie*, in: Karl Rahner Akademie (Hg.), *Geschichte denken*, Münster 1999, 107–116, hier: 108.
- 21 Vgl. (auch zum Folgenden): G. Larcher: *Kunstfilm und anamnetische Kultur*, in: ders./F. Grabner/Chr. Wesely (Hg.): *Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*, Münster/Thaur, 1998 11–23, bes. 16ff.
- 22 J.B. Metz: *Memoria passionis*, 113.
- 23 Ebd.
- 24 J.B. Metz: *Compassion – Weltprogramm des Christentums* (www.schulstiftung-freiburg.de/compass5, 14.05.2002, 9 S., hier: 8.