

# internationales forum des jungen films

berlin  
27.6.—4.7.  
1971

17

## ANAPARASTASSI Die Rekonstruktion

Land	Griechenland 1970
Produktion	G. Samiotis
Regie	Theodor Angelopoulos
Kamera	G. Arvanitis
Musik	Volkslieder
Darsteller	Toula Stathopoulou Jannis Totsikas
Uraufführung	Athen, November 1970
Format	35 mm
Länge	2 850 m

### Inhalt

Die Geschichte geht auf eine Begebenheit zurück, über die die Zeitungen berichtet haben. Da war eine Frau, die mit Hilfe ihres Geliebten ihren Mann tötete, der gerade aus Deutschland zurückkam, wo er als Arbeiter tätig gewesen war. Sie erwürgten ihn, begruben ihn im Garten und reisten dann in eine nahegelegene Stadt, um sich ein Alibi zu verschaffen. Durch einen fingierten Brief versuchten sie vorzutäuschen, daß das Opfer nach Deutschland zurückgereist sei. Die Schwägerin des Ermordeten aber schöpfte Verdacht und benachrichtigte die Polizei. Die Polizei stellte eine Untersuchung an, und es war ziemlich leicht für sie, die Wahrheit herauszubekommen.

### Interview mit Theodor Angelopoulos Von Florian Hopf

#### Voraussetzungen, Intentionen

Angelopoulos: Mich hat die Geschichte deswegen interessiert, weil es nicht das erste Mal war, daß ich in der Zeitung las, eine griechische Frau habe ihren Ehemann umgebracht. In der Region Epiros, der rückständigsten in Griechenland, kam das ziemlich häufig vor. Ich bin dorthin gefahren und habe als Journalist recherchiert. Ich sprach mit den Leuten im Dorf, mit den Brüdern des Mörders, den Kindern und mit dem Rechtsanwalt der Frau. Der Anwalt hat mir die Prozeßunterlagen gegeben. Anhand dieses Materials schrieb ich das Szenario. Der Mord dient mir natürlich nur als auslösendes Moment für einen Bericht über ein griechisches Dorf dieser Region. Da ich den Mord nicht selbst begangen hatte und auch nicht Zeuge war, sondern einfach jemand, der aus der Stadt kam, fand ich es nicht sehr ehrlich, die Ereignisse in Form einer Fiktion zu erzählen, so wie das beispielsweise Visconti in *Ossessione* gemacht hat, ein Film, der fast die gleiche Fabel hat. Ich wollte eine doppelte Rekonstruktion versuchen, d.h. einmal eine Rekonstruktion der Fakten, so wie sie mir erzählt wurden oder wie ich sie in den Prozeßunterlagen gelesen hatte, zum anderen die Rekonstruktion,

wie sie die Polizei mit den Schuldigen durchführt. Auf diesen beiden Ebenen funktioniert der Film: auf der Ebene der Rekonstruktion des Geschehens durch die Polizei und auf meiner Rekonstruktion in Form von Befragungen. Zwischen diesen beiden Ebenen wechselt der Film hin und her, ohne daß sich dabei eine logische Kontinuität ergeben würde. So endet der Film beispielsweise mit einer Szene, mit der er anfangen müßte, mit dem Mord. Aber das ist der Mord, wie er sich von außen gesehen darstellt.

Frage: Aber es hat Sie ja nicht eigentlich der Kriminalfall interessiert...

Angelopoulos: Nein, überhaupt nicht. Was mich interessierte, ist das langsame Absterben eines Landstrichs, ein Vorgang, der sich auf ganz Griechenland übertragen läßt.

#### Politische Hintergründe

Frage: Es interessierte Sie die Geschichte dieser wirtschaftlich armen Gegend, deren soziale Strukturen...?

Angelopoulos: Die gibt es gar nicht. Es gibt dort gar keine sozialen Strukturen, denn es gibt auch keine ökonomischen Relationen. Das Dorf lebt ausschließlich von dem Geld, das die griechischen Arbeiter schicken, die nach Deutschland gegangen sind. Für mich ist der Film eine Elegie auf ein Land, das stirbt, weil es die Menschen verlassen. Diese Situation begann im Jahre 1962 mit Subventionen durch die Bundesrepublik, die dafür sorgten, daß die Griechen dorthin 'auswandern' konnten. Damals gab es eine große Diskussion in den griechischen Tageszeitungen, der Rechten wie der Linken. Die Linke sagte, die Emigration sei ein großes Unglück. Die Rechte hielt die Emigration für gut, denn wenn viele Griechen weggehen, bilden sie kein Proletariat. Sie wendeten sich dann nicht gegen das Regime. Die Obristen heute wollen, daß alle Leute weggehen, die gegen das Regime sind. Z.B. sind alle meine Freunde aus Griechenland weggegangen, oder sie sind im Gefängnis. Deswegen habe ich diesen Film für die Leute gemacht, die weggehen. Er ist all den Griechen gewidmet, die schon fortgegangen sind und die noch fortgehen werden. Daneben gibt es noch einen anderen Grund für den Film: Epiros ist eine Gegend mit einer sehr alten Kultur, die bis in die Antike zurückreicht. Und deswegen ist es besonders traurig und desolat, mitanzusehen zu müssen, wie in dieser Gegend, in der so viele Menschen gelebt haben, die Zivilisation mit den Leuten stirbt, die weggehen.

Frage: Haben denn die Menschen vor dieser Emigrationswelle dort leben können?

Angelopoulos: Ja, sie konnten leben, das ist richtig. Man muß nur wissen, daß Griechenland immer ein Land von Emigranten gewesen ist. Seit Beginn dieses Jahrhunderts wandern Griechen nach Amerika aus. In den USA gibt es eineinhalb Millionen, in der Bundesrepublik 380 000 Griechen. Sie sind überall. Die Hände, die Griechenland dienen könnten, sind fort und arbeiten anderswo. Sie schicken Geld, und wenn Sie so wollen, dann ist die Politik der Obristen eine Politik, die nur nimmt. Jetzt sind die Amerikaner gekommen und wollen das Land industrialisieren, aber natürlich nur dann, wenn sie Gewinn machen. Man sagt, Griechenland sei der 55. Staat der Vereinigten Staaten. Vor fünf Monaten gab es da einen Prozeß gegen zwei Amerikaner, die ein 16jähriges Mädchen vergewaltigt hatten; sie sind freigesprochen worden, weil sie ein bemerkenswertes Alibi hatten: sie sagten, sie seien gar nicht in Griechenland gewesen, sondern in Amerika. Das ist schlimm, das ist verrückt.

Frage: So wie Sie das schildern, handelt es sich bei Griechenland um ein Land der Dritten Welt...

Angelopoulos: Ja, die Dritte Welt, das ist nicht nur Südamerika oder Afrika. Meiner Ansicht nach ist das auch Griechenland und

die Türkei. Da gehört man weder zum Westen noch zum Osten. Wir leben an einem Kreuzweg der Zivilisation. Und weil wir ein strategisch wichtiger Platz für die Amerikaner sind hinsichtlich der Ereignisse im Nahen Osten... also was ich meine, ist, daß die amerikanische Politik gegenüber Griechenland ganz anders aussehen würde, wenn sich das Land nicht an dieser Stelle befände...

#### Entstehung des Films

Angelopoulos: Wie dieser Film produziert worden ist? So wie alle unabhängigen Filme augenblicklich in Griechenland produziert werden. Um damit anzufangen: der Produzent ist kein Produzent, er ist Arbeiter. Er arbeitet als Maschinist im kommerziellen Kino. Aber er ist ein Mann mit Bewußtsein. Er war in der Gewerkschaft, ist es aber jetzt nicht mehr. Er wollte etwas anderes machen. ANAPARASTASSI ist sein zweiter Film. Die Produktion arbeitete mit einem kleinen Vorschuß. Er hatte einen Cousin und auch noch einen Freund, die das Geld vorgestreckt haben. So haben wir den Film mit 20 000 Drachmen (rund 2 500 Mark) angefangen. Er hat aber schließlich 13 000 Dollar (etwa 46 000 Mark) gekostet.

Frage: Haben Sie vorher schon einen anderen Film gedreht?

Angelopoulos: Ich hatte vorher schon einen Kurzfilm gedreht, der bei der Kritik recht gut angekommen war. Das Thema des Films war die Entfremdung durch das Radio, das Fernsehen, auch wenn es das in Griechenland noch nicht gibt, und durch die Werbung. Eine Satire. Aber zurück zu ANAPARASTASSI. Wir haben mit einem sehr kleinen Team von fünf Leuten angefangen: dem Produzenten, einem Kameramann, einem Kameraassistenten, einem Produktionsleiter, der auch das Skript machte, und mir. Wir hatten nur zwei Schauspieler, die aber sonst nicht als Schauspieler arbeiten: der eine ist Barmann, der andere macht augenblicklich wohl gar nichts. Er hatte ein paar Jahre aus politischen Gründen im Gefängnis gesessen, hatte dann keine Arbeit und das erste, was er machte, war dieser Film. Alle anderen Darsteller sind Bauern, die ich am Drehort gefunden habe. Die Frau, die die Hauptrolle spielt, ist auch keine Schauspielerin. Ich habe sie in Athen gefunden, sie ist Schneiderin. Ich habe sie ausgesucht, weil sie in ihrer Psychologie und nicht etwa im Aussehen dem Vorbild sehr ähnlich ist. Sie war sehr gut. Sie konnte nur nicht lesen und schreiben.

Frage: Haben Sie den Dialog Wort für Wort festgelegt, oder ließen Sie improvisieren?

Angelopoulos: Der größte Teil der Dialoge wurde vor der Aufnahme geschrieben und dann ins Drehbuch übertragen. Nicht ein Dialog, nicht eine Situation ist erfunden.

Frage: Wie sind Sie denn mit dem bißchen Geld ausgekommen?

Angelopoulos: Naja, wir hatten gerade 9 000 Meter Film, wir hatten auch einen Toningenieur, der keinen Assistenten brauchte, er setzte sein Tonband in Gang, kümmerte sich dann ums Mikrofon und das Band lief von selbst. Wir haben 25 Tage lang gedreht, ganz gleich, bei welchem Wetter. Es regnete übrigens immer. Wir wohnten bei den Bauern, in ihren Häusern, und wir haben alles gegessen, was es so gab. Wir hatten kein Licht, nur ein paar Handlampen, einen Trafo von 500 kw, zwei 500er Lampen und einen kleinen Handgenerator von 2 500 kw, den hatten wir gemietet. Wir hatten ein kleines Lastauto, auf dem wir das alles transportierten und manchmal auch schliefen.

#### Zur Kinosituation in Griechenland

Angelopoulos: Mein Film ist der billigste Film, der in Griechenland bisher produziert wurde. Aber es gab auch vorher billige Filme, die von Kooperativen gedreht worden sind. Die meisten nehmen das Geld aus der eigenen Tasche, um einen Film zu machen. Es gibt keinerlei staatliche Hilfe, und kein Produzent will sich einen Film wie beispielsweise den meinen aufhalsen. Das ist also ein überaus riskantes Unternehmen. Jeder, der einmal einen Langfilm macht und sein Geld verliert, was die Regel ist, macht keinen weiteren Film mehr. Es gibt viele Leute in Griechenland, die einen ersten Film gemacht haben und dann keinen mehr, weil sie ihr Geld verloren hatten.

Die großen Firmen kontrollieren in Griechenland alle Kinos. Es gibt drei, vier sehr große griechische Filmgesellschaften...

Frage: Wieviele Filme stellen diese Großfirmen jährlich her?

Angelopoulos: 30, 20, 10, 15 jede von ihnen. 'Finos' beispielsweise produziert pro Jahr 15 Filme, 'Garayanis' 30 Filme. Das sind Produktionen mit einem für Griechenland großen Budget von drei oder vier Millionen Drachmen und mit nationalen Stars.

Frage: Und wieviele Kinos gibt es?

Angelopoulos: Sehr, sehr viele, weil es das Fernsehen ja noch nicht gibt. Allein in Athen rund 200 und im ganzen Land vielleicht 2 000.

Frage: Erzählen Sie doch mal etwas vom Einsatz Ihres Films...

Angelopoulos: Ja, mein Film hatte einen enormen Erfolg, als ich ihn die ersten Male vorführte, und jeder dachte, er müßte auch beim Start groß herauskommen. Aber ich konnte kein Kino finden, den Film zu spielen. Der ganze Verleiherblock war dagegen.

Frage: Wer sind denn die Eigentümer der Kinos?

Angelopoulos: Das sind verschiedene Leute, aber sie haben gemeinsame Interessen mit den großen Verleihern, weil die Kinos jeweils nur die Filme eines Verleihs spielen.

Frage: Heißt das, es gibt in Griechenland große Kinoketten, die sich in der Hand der mächtigen Filmfirmen befinden, und die nehmen nur Filme, die von ihnen selbst kommen?

Angelopoulos: Um einen Verleiher zu finden, muß man ihm seinen Film aushändigen. Weil der aber weiß, daß dieser Film, daß Filme dieser Art sich auch gegen seine eigene Produktion richten, bringt er ihn gar nicht erst heraus, sondern läßt ihn verschwinden.

Frage: Wie groß ist die gesamte griechische Filmproduktion?

Angelopoulos: Es gibt in Griechenland jährlich rund 120 Filme, die gar nicht erst in die großen Erstaufführungstheater von Athen kommen, sondern auf dem Land laufen. Man muß auch wissen, daß in Griechenland eine große Zahl von Analphabeten leben, die keine Untertitel lesen können; und daß die Griechen stets mit der ganzen Familie ins Kino gehen, d.h., daß ein Film, der für Jugendliche unter 18 verboten wurde, verloren ist. Wenn die Kinder nicht ins Kino gehen dürfen, gehen auch die Erwachsenen nicht. Man muß also immer Filme 'très rose' machen, damit die Kinder reingehen können und die Erwachsenen mit ihnen.

Frage: Was ist nun mit Ihrem Film passiert?

Angelopoulos: Mein Film hat bisher 650 000 Besucher gehabt. Um einen Vergleich zu geben: unser Nationalstar kommt mit seinen Filmen auf 1,5 Millionen Besucher.

Frage: Sie haben gewiß viel erreicht, aber was glauben Sie, hindert Ihren Film daran, ein ganz großer Erfolg zu werden?

Angelopoulos: Das ist ganz einfach. Während ich 1 Kino finde, um meinen Film zu spielen, das nicht einmal direkt im Stadtzentrum liegt, haben andere Filme in 15 Kinos zugleich Premiere. Selbst wenn diese anderen Filme keine Erfolge sind, dann kommen doch immerhin die rund 300 Einwohner, die jeweils in der Nähe der Kinos wohnen - einfach nur, um zu sehen, was Neues läuft. Das macht sehr viel aus.

Frage: Aber gibt es denn nicht die Möglichkeit, einen Verleiher, selbst wenn er Ihren Film nicht produziert hat, davon zu überzeugen, daß er mit ihm viel Geld verdienen kann?

Angelopoulos: Er würde ihn nicht nehmen. Ich habe meinen Film dem größten griechischen Verleiher gezeigt, er hat sich zehn Minuten davon angesehen und dann gesagt: das interessiert mich nicht. Er hat sich nicht einmal den ganzen Film angesehen. Ich könnte vielleicht für meinen nächsten Film einen großen Verleiher finden, wenn sich dieser gut ins Ausland verkaufen ließe.

Schwierigkeiten mit der Zensur?

Frage: Wie ist Ihr Film durch die Zensur gekommen?

Angelopoulos: Als ich den Film fertig hatte, war es überhaupt nicht sicher, ob er die Zensur passieren würde, wir haben vielmehr gedacht, daß er verboten würde. Dann habe ich eine Vorführung für die Kritiker gemacht...

Frage: Noch vor der Zensurvorführung?

Angelopoulos: Ja, noch vorher. Und am nächsten Tag haben die Kritiker geschrieben, der Film sei ein Meisterwerk... Der Film wurde also ein Erfolg bei der Kritik. Da mußte ihn die Zensur passieren lassen. Sie konnte es sich nicht erlauben, ihn zu zensieren, ohne sich in Gegensatz zur öffentlichen Meinung zu setzen.

Frage: Hat man ihn denn beschnitten?

Angelopoulos: Nein, aber es gab einen großen Kampf beim Ministerium, das ihn schneiden wollte.

(Das Gespräch mit Theodor Angelopoulos wurde in München in französischer Sprache geführt.)

## Über ANAPARASTASSI

Von Vassilis Rafailides

Wenn der Film überhaupt - nach Bazin - ein 'offenes Fenster zur Welt' ist, dann ist der Film von Angelopoulos eine Öffnung an der Außenwand einer Fabel, aus der man endlich, zum erstenmal in der Geschichte des griechischen Films, einen konkreten Raum betrachten kann, der bestimmt ist durch die Koordinaten einer festgesetzten Zeit.

1. Die Kamera eines griechischen Filmmachers wird vom Schimmel der 'fiktiven Geschichte' befreit; die 'produktive Phantasie' gibt diskret ihren Platz der 'produktiven Angst' ab, die direkte oder indirekte Kommentierung in der Ich-Form wird zu einem objektiven Bericht in der Wir-Form.

Man könnte sagen, daß diese Feststellung nichts anderes ist als eine Variation der These Bazins von der 'ideologischen Verkrüppelung' der Kamera, über die Unfähigkeit des Bildes, mehr zu sein als die bloße 'rekonstruktive Verdeutlichung' einer vieldeutigen und unorganischen Welt. Doch Angelopoulos verharrt nicht bei der ungedeuteten Beschreibung der Begebenheit eines Mordes. Es handelt sich hier nicht um einen Dokumentarfilm, nicht um eine 'produktive Nutzung der Wirklichkeit', weil hier nicht in erster Linie eine Wiederherstellung der Wirklichkeit versucht wird. Vielmehr geht es um den Versuch, die dialektische Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten zu bestimmen oder, anders gesagt, um die Tendenz zur 'Einfrierung' des zu betrachtenden Raumes. Genau diese Einfrierung schließt jede Möglichkeit aus, lebendige Wesen - seien sie nun im Zustand der Bewegung oder der Unbeweglichkeit - zu studieren; sie geraten aus der Kontrolle des Betrachters.

2. Der Regisseur verbietet sich den Hochmut des (subjektiven) Schöpfers oder die Zurückhaltung des (objektiven) Betrachters. Er behauptet, daß sein Film nicht mehr als ein *Versuch der Rekonstruktion* eines Ereignisses ist, das unwiederholbar, ein für allemal, also innerhalb eines mathematischen Raums und einer mathematischen Zeit, und nicht eines filmischen Raums und einer filmischen Zeit, stattgefunden hat.

Unter diesem Gesichtspunkt war der Lokaltermin in Gegenwart des Untersuchungsrichters und der Landpolizisten das einzig darzustellende Ereignis, an das der Regisseur fest gebunden war. Die Handlungsteile, die nach den Zeugenaussagen als Rekonstruktion des 'wirklichen' Ereignisses den Lokaltermin umgeben, sind jedoch willkürlich eingeordnete 'Rekonstruktionen', die das Ziel haben, den vergeblichen Versuch der Justiz, in den abgeschlossenen Raum des menschlichen Bewußtseins einzudringen, aufzuzeigen.

3. Die SchlußEinstellung zeigt am deutlichsten, daß der Untersuchungsrichter (und mit ihm auch der Regisseur) unfähig ist, die Wahrheit zu finden, aus dem einfachen Grunde, weil die Wahrheit, nach der er sucht, nicht - wie er glaubt - psychologischer, sondern sozialer Natur ist.

Indem sich nun der Versuch einer Betrachtung der inneren Tatmotive - aus dem Film heraus - als aussichtslos erweist, bleibt nur eins: ein anderes Bezugssystem und eine eher objektive, der sozialen Natur des Problems näher liegende Methode anzuwenden. Der Behaviorismus und die Existenz von abhängigen Reflexen, die Verhaltenspsychologie voraussetzt, wäre das darauffolgende

Stadium in der Versetzung des Bezugssystems von der Tiefenpsychologie zur Soziologie. Mit anderen Worten, der Einfluß der Umwelt und äußere Reize würden auch nur eine mechanistische Deutung der Tat sowie des Ehebruchs geben können.

Eine solche Annäherung an das Problem würde jedoch eine exakte Untersuchung der Umwelteinflüsse notwendig voraussetzen und wäre nur in einem wissenschaftlich fundierten Dokumentarfilm möglich.

4. Dieses zweite, mögliche Bezugssystem verwirft der Regisseur. Der Film untersucht nicht das Geflecht der Beziehungen zwischen den Helden, nicht einmal in den intimen Momenten der beiden Liebenden. Für eine nicht psychologische Deutung der Mordtat bleibt allein ein Bezugssystem: die Abhängigkeit der Mordtat von den sozialen Gegebenheiten.

5. Wenn der Regisseur das Thema aus soziologischer Sicht angeht, muß er zwischen zwei Methoden wählen: die eine liegt in der Reduktion der beiden Helden auf zwei Symbolfiguren, irgendwie stellvertretend für breitere soziale Gruppen (also eine vereinfachte Form des 'Sozialistischen Realismus') und einer daraus resultierenden induktiven Beschreibung der sozialen Umwelt; die andere ist das genaue Gegenteil davon, die deduktive Behandlung des Themas, wobei der Regisseur bis zum Teilereignis des Mordes kommen würde, den er einfach nur vorzuführen hätte.

Die minimale Begrenzung seiner Untersuchung liegt in dem undeutbaren Ereignis des Mordes, bzw. ist dieses Ereignis. Die maximale Begrenzung könnte sich dagegen bis zu den allgemeingültigen Grundsätzen der Soziologie erstrecken, was ihn in das Dilemma einer Wahl zwischen divergierenden Meinungen stürzen würde, wobei der Film Gefahr liefe, lehrhaft zu werden, und das würde das angestrebte Ziel der Objektivität vereiteln. Er mußte also einen willkürlichen Schnittpunkt setzen, der die Entfaltung der Problematik des Films irgendwo begrenzt. Und dieser Schnittpunkt wird genau an der Grenze des Dorfes gesetzt, die nicht weiter als bis zu der Provinzhauptstadt Jannina erweitert werden kann, und die gleichzeitig auch die Demarkationslinie zwischen Griechenland und Deutschland bedeutet, zwischen der heimischen Misere und der Vision vom Lande der Verheißung.

6. Der Raum, abgeschlossen und verschanzt, verdorrt und verknöchert, wie die Menschen, die ihn bewohnen, ist der *Protagonist* des Films. Es handelt sich um einen Raum im Urzustand, einen neutralen Raum, in dem das menschliche Leben auf einen primitiven, biologischen (noch nicht sozialisierten oder entsozialisierten) Lebensmittelpunkt reduziert ist. Wie in jeder primitiven Gesellschaft ist die einfachste Form von 'Protest' die Flucht. Der Aufstand der Belagerten ist unter Todesstrafe verboten.

Die Mörderin versucht instinktiv, gegen die allgemeine Misere zu protestieren, indem sie einen Aufstand im Alleingang unternimmt: sie tötet den willenlosen Ehemann, der durch seine Rückkehr ja beweist, daß seine Flucht nicht der beste Weg ist, um sich von seinem Unglück zu befreien. Da er schon in sein Dorf zurückkehrt, das zu einem Friedhof geworden ist, hat es keine Bedeutung mehr, ob er jetzt oder nach einigen Jahren stirbt, ob er durch einen Akt der Gewalt oder langsam und allmählich wie seine Frau und die anderen Dorfbewohner endet. Sein Schicksal ist vorgegeben durch den Raum. Der spezifische Raum, in dem der Mord geschieht, stellt das Leben unter Verbot. Der Raum setzt die Prozedur des Hungertodes automatisch in Funktion, als hätte die bewußte Aktion, die den Sinn der Zivilisation ausmacht, keinen Einfluß mehr auf ihn. Auf der anderen Seite setzt der Anspruch auf das Recht zu leben seinerseits automatisch die Maschinerie der Justiz in Bewegung, die sich wenig für Motive interessiert, die über den beschränkten Rahmen der Gerichtsbarkeit hinausgehen.

Der Mord ist nicht begangen worden, weil die Frau eine 'Person von unbeständiger moralischer Haltung' war - der Untersuchungsrichter, der es so ausdrückt, hat wohl niemals erfahren, was menschliche Existenz ist und vor allem, was 'lebensfähiger' Raum heißt, in dem sie aufgebaut werden kann.

7. Indem der Regisseur einfach diesen Raum beschreibt, liefert er auch die richtige Deutung des Mordes. Um dem Raum die volle

funktionale Bedeutung abzugewinnen, läßt er ihn unberührt. Die ständige Verwendung von Sequenz-Einstellungen und der vorsichtige Verzicht auf Zwischenschnitte schließt den Begriff des filmischen Raums und damit auch der filmischen Zeit aus. Die Zeit und der Raum erstarren, und der langsame Rhythmus des Films durchdringt Menschen und Gegenstände mit der tödlichen, systematischen, ätzenden Wirkung der mathematischen Zeit. Jeder Eingriff in den mathematischen Zeitraum durch Montage würde den Eindruck der Erstickung zerstören.

Synchronos Kinematografos, Athen 1970

#### **Biografisches Stichwort**

Theodor Angelopoulos, geboren in Athen. Studium: Jura (Athen) und Film (Paris). Filmkritiker bei der Tageszeitung 'Dimocratiqui allagi' von 1964 - 67, Mitherausgeber der Filmzeitschrift 'Synchronos Kinematografos'.

Filme: *Forminx-Story* (1965), *L'emission* (1968), *ANAPARASTASSI* (1970).