

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

28

MERES TOU '36

Die Tage von 36

Land	Griechenland 1972
Produktion	Jorgos Papalios
Produktionsleitung	G. Samiotis
Buch und Regie	Theo Angelopoulos

Kamera	G. Arvanitis
Regieassistenten	N. Koutelidakis G. Fotiadis Th. Grammenos
Originalton	Th. Arvanitis
Dekor	M. Karapiperis
Kostüme	K. Katzourakis
Schnitt	V. Syropoulos

Darsteller

Sofianos	K. Pavlou
Loukas	P. Zarkadis
Gefängnisdirektor	Ch. Nezer
Gefängniswärter	V. Tsanglos
Herr Kriezis	G. Kandilas
Chauffeur Anestis	Th. Grammenos
Innenminister	Ch. Cheimaras
Major	Th. Valtinos
Staatsanwalt	Ch. Choidas
Untersuchungsrichter	K. Sfikas
Polizeichef	T. Doukakos
Befehlshaber der Gendarmerie	G. Christeas
Rechtsanwalt	G. Kyritsis
Frau Kriezis	E. Daropoulou

Uraufführung Thessaloniki, 27.9.1972

Format	35 mm, Farbe
Länge	110 Min.

Inhalt

Sofianos, Ex-Mitarbeiter der Polizei, in einen politischen Mord verwickelt, beteuert vergeblich seine Unschuld. Verzweifelt, hält er den Abgeordneten Kriezis, der ins Gefängnis gekommen ist, um ihm einen Besuch abzustatten, als Geisel fest. Er droht, ihn umzubringen, falls man ihn, Sofianos, nicht freilässt. Die Regierung des General M. steht vor einem Dilemma. Wird der Abgeordnete getötet, so verliert sie die Unterstützung von dessen Partei (rechts); gelingt es ihr, ihn zu befreien, so wird ihr die andere große Partei (Zentrum) im Parlament die Unterstützung entziehen. Für welche Lösung sich die Regierung auch entscheidet, sie wird die Macht einbüßen. Schließlich wird Sofianos von einem Scharfschützen niedergeschossen, der von den Regierenden zu diesem Zweck angeheuert wurde. Die Ordnung ist wieder hergestellt. Anhand dieses Zwischenfalles schildert der Film das Klima kurz vor der Diktatur des 4. August 1936, die in Griechenland durch den General M. mit Unterstützung des griechischen und ausländischen Großkapitals errichtet wurde. –

Produktionsmitteilung

Interview mit Theo Angelopoulos

Von Ulrich Gregor

– Welche Ereignisse liegen dem Film zugrunde, welches ist sein geschichtlicher Hintergrund?

– Anfangs war da so etwas wie die Rekonstruktion eines fait divers, nämlich die Geschichte eines Gefangenen, der mit einem Revolver einen Abgeordneten angriff, der ihn im Gefängnis besuchte. Dabei hatte es sich herausgestellt, daß der Gefangene und der Abgeordnete alte Bekannte waren, daß es zwischen ihnen ungeklärte Beziehungen gab.

– Welcher Partei gehörte der Abgeordnete an?

– Der Rechten! Gibt es zwischen dem Abgeordneten und dem Häftling Übereinstimmung? Das weiß man noch nicht, das ist nicht klar. Der Gefangene schreibt seinen Freunden: Ich werde ihn töten. Ich werde mich töten. Ihr werdet keinerlei offizielles Papier finden, das meine Verhaftung beweist. Da es sich bei dem Abgeordneten um eine sehr bedeutende Persönlichkeit der griechischen Politik handelte, entstand durch den Zwischenfall eine verwickelte Lage in seinem Leben. Alle interessierten sich für diese Affaire: die Partei der Rechten, weil es sich um einen ihrer Abgeordneten handelte. Die Regierung fühlte sich gleichfalls betroffen. Eine Regierung, das muß ich präzisieren, an deren Spitze der General Metaxas stand, der von der Rechten und von der Zentrumsparterie an die Macht gebracht worden war. Metaxas hatte selbst nur sieben Abgeordnete im Parlament. Die beiden großen Parteien konnten nicht regieren, weil sie die gleiche Anzahl Abgeordnete hatten und die Kommunistische Partei verfügte ihrerseits über 15 Sitze. Damit nun die Kommunistische Partei nicht zum Schiedsrichter zwischen den beiden großen Parteien werden konnte, hatten sich diese darauf geeinigt, Metaxas an die Macht zu bringen. Diesen Metaxas, der schon früher ein Bewunderer Mussolinis und des italienischen Faschismus gewesen war. Der sogar mit Goebbels Gespräche führte, als ihn dieser in Griechenland besuchte, etc.

– Gibt es in der Wirklichkeit auch diese Verbindung zwischen der Ermordung eines Gewerkschaftlers und der Affaire des Abgeordneten, die im Film auftaucht?

– Nein. Die habe ich eingeführt. Man kann sagen, daß ich eine Montage aus den Ereignissen gemacht habe: es gab diesen Aufstand in einem Gefängnis, es gab auch die Ermordung eines Gewerkschaftlers – aber das war etwas später –, ich habe diese Ereignisse miteinander verbunden und übertragen, um das Klima einer Epoche wiederzugeben. Im Film sind es nur wenige Tage.

– Wenige Tage, die eine ganze Epoche kennzeichnen.

– Genau. Man sieht sehr gut, daß es sich dabei um die Epoche handelt, als die Arbeiterbewegung zu einer wirklichen Bedeutung gelangte. Es gab Streiks mit Demonstrationen, das war ein Klima, das ich Ihnen jetzt nicht beschreiben kann. Da müßte man weit ausholen. . .

Um auf Metaxas zurückzukommen: er war durch die Unterstützung der zwei großen Parteien der Statthalter der Macht, obwohl er ein Anhänger des Faschismus und der voraufgegangenen Diktatur war. Ein Metaxas, der gar nicht versucht, mit seiner Meinung hinterm Berg zu halten und der andererseits erklärt, daß die Diktatur in Griechenland nicht eingeführt wird, solange er an der Macht ist. Und in dieser Situation kommt es zu einer Intervention des Königs (im Einvernehmen mit Metaxas und der englischen Diplomatie). Der König will die Stabilität, und sei es um den Preis eines starken Mannes, einer Diktatur, das ist ihm ganz egal.

– Sie haben in den Film einen englischen Repräsentanten eingeführt. . .

– Ja. Der spricht von Diktatur und Intervention. Er will überreden: er sagt: "Was mich betrifft, so bin ich gegen jede gewaltsame Intervention." Theoretisch, sozusagen. Dann ergänzt er: "Aber ich erkenne an, daß in gewissen Situationen . . . daß in gewissen unterentwickelten Ländern . . ." und er läßt den Satz unvollendet im Raume stehen. Man sieht sehr gut, daß er zur Intervention treibt.

– Glauben Sie, daß bestimmte Figuren des Films vom griechischen Publikum identifiziert werden können? Metaxas, zum Beispiel?

– Metaxas, ja. Auch der Abgeordnete. Ich habe das Modell respektiert. Er ist etwas homosexuell und ich habe ihn so gezeigt. Er ist genau so im Film, kleidet sich sehr, sehr gut usw. Kurzum: man kann ihn sehr genau erkennen und der Abgeordnete war auch sehr wütend, denn er lebt noch.

– Anhand solcher in den Film eingebauter Elemente ist ja das Publikum in der Lage, auch noch andere Assoziationen zu vollziehen.

– Die jüngste politische Situation entspricht ein wenig der unter Metaxas in jenem Moment, als der König sich einschaltete, da die Parteien sich nicht einigen konnten. Einer Situation also, die dazu geschaffen war, jeden X-beliebigen an die Macht zu bringen, wie das genau für Metaxas zutraf.

– Wie konnten Sie diesen Film produzieren?

– Ich hatte einen Freund, der Professor an einer Filmschule in Griechenland war. Er hatte eine Schülerin, deren Mann sehr viel Geld hatte und dem *Die Rekonstruktion* sehr gefallen hatte. Sie wollten einen Film mit mir machen und ich habe ihn gemacht. Das ist alles. Die Grundlage waren eine Freundschaft und politische Gemeinsamkeiten. Denn dieser reiche Mann hat sich entwickelt und einen Bewußtseinsprozeß durchgemacht. Später hat er mir gesagt, "Es interessiert mich nicht, mit dem Film Geld zu verdienen. Was ich dabei gewonnen habe, ist die Erfahrung, denn ich habe durch diesen Film eine Menge Dinge dazu gelernt". Das ist also nicht die Art Produzent, die sagt: "Hören Sie, wir haben damit kein Geld verdient" usw. usw. Und die Mannschaft war die der *Rekonstruktion*, die wir etwas erweitert haben, auch durch mehr Mittel. Die Darsteller waren sowohl Berufsschauspieler als auch Laien.

– Gibt es in Griechenland eine Zensur, die schon in das Szenarium eingreift, oder befaßt sie sich erst mit dem fertigen Film?

– Die Szenarien werden zensiert, aber wir wurden davon nicht betroffen. Man muß sagen, daß zwischen dem ursprünglichen Szenarium und dem fertigen Film ein beträchtlicher Unterschied besteht. Die Szene mit dem Engländer zum Beispiel war im Szenarium nicht enthalten. Auch nicht die Ermordung des Gewerkschaftlers – das war da kein Gewerkschaftler, sondern einfach eine Person, die umgebracht wurde.

– Und als der Film dann fertig war, kam er ohne Schwierigkeiten durch?

– Nicht ganz ohne Schwierigkeiten. Ich will da nicht in Einzelheiten gehen, das wäre nicht klug von mir, denn ich will weiterarbeiten. Wie dem auch sei, der Film ist durchgekommen.

– Sie haben ihn zum ersten Mal beim Festival in Saloniki gezeigt.

– Ja. Er wurde dort vom Publikum und von den Linken sehr gut aufgenommen. Wütend waren die Zentrumsleute. Die Zentristen meinten, daß die Beschreibung der parlamentarischen Epoche dazu angetan war, Wasser auf die Mühle der Obristen zu gießen.

– Wer sind die Zentristen?

– Es sind nicht die Liberalen. Auch nicht die Linke des Zentrums. Aber alle, die durch die Machtübernahme der Obristen Privilegien verloren haben, d.h. auch ein Teil der Rechten. Denn der Parlamentarismus war eng mit einer Reihe von Interessen verknüpft. Da gab es einen Wandel, eine Ablösung der Klassen, d.h. nicht eigentlich der Klassen, sondern eine andere Verteilung. Es gibt Leute, die vorher ihre Profite machten und sie jetzt verloren haben. Sie wurden durch andere Leute abgelöst, z.B. durch die Offiziere, die

jetzt doppelt so viel wie vorher verdienen. Auch die Polizisten und noch andere Leute, die keinerlei Hoffnung hatten, im Schoße einer antagonistischen kapitalistischen Gesellschaft in Griechenland irgend-etwas auszurichten. Da viele Leute verabschiedet wurden, war das eine Gelegenheit, in den Ministerien Posten zu bekommen.

– Es handelt sich also um eine bestimmte Bürokratie.

– Ganz richtig.

– Sie haben an anderer Stelle gesagt, daß es für Sie eine Hilfe war, daß das Deutsche Fernsehen *Die Rekonstruktion* gesendet hat.

– Ganz bestimmt. Ebenso der Preis, den ich in Frankreich erhalten habe. Das alles hat mir enorm geholfen. Auch die Sendung durch die BBC in England. Für Griechenland, das ja nur ein kleines Land ist, bin ich jetzt jemand. Jemand, der einen Namen hat und den man nicht so ohne weiteres schnell ins Gefängnis stecken kann.

– Sie glauben also, daß eine gewisse politische und kulturelle Arbeit heute in Griechenland möglich ist?

– Wir bemühen uns jedenfalls, das zu tun und selbst. . . Nehmen Sie z.B. diese Zeitschrift *Synchronos Kinematografos*, die nicht ich herausgebe. Man könnte sagen, daß sie eine sozusagen marxistische Orientierung hat. Das ist ganz klar.

– Der Stil Ihres Films ist sehr elliptisch. Da gibt es immer Dinge, die fehlen, die der Zuschauer rekonstruieren muß.

– Ja, das ist eine Möglichkeit, um den Naturalismus zu überwinden, wie Dreyer sagte. Die Ellipse ist eine Möglichkeit, eine sehr große Möglichkeit, die es dem Zuschauer erlaubt, den Film zu vervollständigen, mit dem Regisseur zusammenzuarbeiten. Weiter gibt es eine brechtsche Distanz, die nicht nur durch die Kamera produziert wird, sondern durch die Gesamtheit der Arbeit. Der Film besteht aus kleinen Blöcken. Das sind, wie Brecht es ausdrückte, autonome Teile, die für das Ganze arbeiten. Da gibt es eine Absicht, einen beinahe naturalistischen Ablauf zu schaffen, um den Realismus in den Sequenzen besser zu unterstreichen. Zum Beispiel, die Figur, die getötet wird, versucht, eine Geste zu machen, sie nimmt eine Haltung ein, die den scheinbaren Naturalismus durchbricht und realistisch wird.

– Dieser scheinbare Naturalismus wird im gut gemachten Porträt sichtbar, in der Personifizierung jeder Figur.

– Genau. Mit einer etwas ironischen Note, die ich so beabsichtigt habe. Einer für das Publikum etwas komischen Note. Ich wollte von dieser Bande ein ironisches Porträt zeichnen. . . Von diesem Klüngel an der Macht. . . und das durch alle Passagen des Films hindurch.

Es ist ein Film über diesen Klüngel . . . mit der Absicht, einen Schock zu erzeugen. Wenn ich da weniger mache, bleibt es realistisch; mache ich mehr, dann sprengt es den Realismus.

Ich mußte auch berücksichtigen, daß durch Francesco Rosi, Costa-Gavras, ein Modell des politischen Films aufgestellt worden war. Mein Film ist das Gegenteil von Z. Bei Gavras gibt es die Guten und die Bösen. Die Situationen sind von vornherein als gute oder schlechte gegeben. Das ist alles apriorisch und entspricht beinahe einer kleinbürgerlichen Ideologie. Ich bemühe mich, hybride Filme zu machen, Filme, die nicht aufhören, anzufangen, die Beweise verlangen. Ich will ein Ritual einführen, das dem Suspens entgegenwirkt. Etwa so wie bei Oshima, dessen *Tod durch Erhängen* vor kurzem in den griechischen Kinos lief.

– Sie haben sich vorhin auf Dreyer bezogen und ihn auch zitiert. Kann man von einem Einfluß Dreyers auf Ihre Arbeit sprechen?

– Nein! Ich kenne nur seine *Jeanne d'Arc*. Gegenwärtig läuft in den Kinos *Dies irae*. Ich habe den Film nicht gesehen, habe aber frühere Erklärungen Dreyers in der griechischen Presse gelesen, die ich auch selbst zitiert habe. Wenn es einen Einfluß gibt, dann müßte man Godard nennen, der mich ebenso wie alle Filmemacher meiner Generation beeinflußt hat. Am Anfang gab es auch ein wenig den Einfluß Antonionis, und dann vor allem Godard.

– Ich habe mir sagen lassen, daß es gegenwärtig in Griechenland ein neues Filmbewußtsein gibt, ein Interesse für den modernen Film.

– Das stimmt. Gegenwärtig sehen wir wichtige moderne Filme wie *Die Zeremonie* von Oshima, die Filme von Straub, vor allem seinen *Othon*. Es ist nicht so sehr die Frage, ob einem diese Filme gefallen oder nicht, sondern daß man darüber diskutiert. *Die Zeremonie* z.B. wurde von 20.000 Leuten gesehen.

In ein paar Tagen wird in Griechenland ein Kinostreik stattfinden wegen der Konkurrenz zwischen Kino und Fernsehen. Die Kinos sind leer, und es wird gegen die zu hohen Steuern gestreikt. Solche Demonstrationen hat es schon vor einigen Jahren gegeben. Bei uns treten sie mit einer gewissen Verspätung auf.

– Ich möchte auf Ihren Film zurückkommen. Welche Bedeutung haben darin die Jugendlichen, die Flugblätter verteilen?

– Das ist ein Bericht über das Klima der Epoche. Man konnte Flugblätter nicht frei verteilen. Sie wurden also im Lauf verteilt, einfach so. Innerhalb des Filmcodes bedeutet das, daß es einerseits Illegalität gibt und andererseits junge Leute, die Flugblätter verteilen. Die diktatorische Seite wird unterstrichen.

– Am Schluß des Films werden drei Personen, ganz offenbar politische Funktionäre, erschossen.

– Hinrichtungen gab es vor der Diktatur, aber nicht unter ihr. Unter der Diktatur wurden die Leute zu Tode geprügelt. Die öffentliche Meinung erfuhr davon erst nach der Diktatur Metaxas, während des Krieges von 1940.

– Was bedeutet der Pindartext?

– So wie Mussolini die römische Vergangenheit für faschistische Ziele ausbeutete, so hat man in Griechenland bei jeder faschistischen Welle die antike Vergangenheit bemüht (während der Feste im Olympiastadion, in den Uniformen usw.). Unter Metaxas sprach man von drei großen Zivilisationen: der antiken, der byzantinischen und der der Metaxas-Ära. Man zitierte die Texte in einem altgriechisch, das niemand verstehen konnte, so daß das Ganze nur ein Spiel mit Worten ohne Bedeutung war. Es waren einfach Worte, weiter nichts.

– Es gibt im Film Zweideutigkeiten. Wer ist z.B. der Mörder des Gewerkschaftlers?

– Man weiß nicht, wer der Mörder war. Man weiß nur, daß die verdächtige Person zusammen mit anderen auf die Demonstranten geschossen hat. Wichtig ist nicht, ob sie den Gewerkschaftler getötet hat, sondern daß sie es in Gemeinschaft mit anderen Mordschützen getan hat.

– Das ist ein Problem des Films: Es gibt keine Darstellung und keine konkrete Analyse der politischen Tatsachen im üblichen Sinn. Da muß viel ergänzt und rekonstruiert werden. Das macht seine Doppeldeutigkeit aus.

– Tatsächlich geht es mir um die Herstellung eines Klimas. Darauf ziele ich. Es ist ein Klima des Terrors und der von gewissen Leuten unternommenen Versuche, ihre Unschuld zu beweisen, indem sie einen Unschuldigen anklagen, die aber daran gehindert werden. Niemand erreicht sein Ziel. Man sieht, wie die Maschine der Macht sehr gut funktioniert und sich schließlich zum Mord entschließt. Das ist es, was ich entsetzlich finde: der Staat beschließt, jemanden umzubringen, bevor man überhaupt Gelegenheit hat, sich an ein Gericht zu wenden und Beweise vorzubringen. Man versucht, auf jede nur mögliche Art zu morden (z.B. mit Gift) und die Menschen einzuschüchtern.

– Es gibt eine gewisse Parallele zum amerikanischen Gangsterfilm. Einige Figuren scheinen geradewegs aus einem amerikanischen Film gekommen zu sein.

– Ja, das stimmt. Der Mörder ist wie in einem amerikanischen Film der dreißiger Jahre gekleidet. Da gibt es einen Bezug, der aber auch ein realer ist, weil der Typ gleichzeitig zur Polizei und zur Unterwelt gehört. In der Unterwelt nannte man ihn Valentin, weil er die gleichen Allüren hatte.

Im Film wird jeder, der zu sprechen versucht, getötet. Die einzigen, die ihre Rede zu Ende führen können, das sind die Diplomaten. Das gilt auch für die Mutter des Abgeordneten. Sie gehört zu

zu einer Klasse, die keinen Ärger haben will.

– Das ist eine typische Klassenhaltung.

– Nein, keine typische Klassenhaltung, denn das würde bedeuten, das Klischee einer Klasse zu übertragen. Aber es resümiert die damalige Haltung dieser Klasse. In Gestalt ihrer Väter hat diese Klasse für die Freiheit gekämpft, während die Söhne . . . Es gibt viele solcher Familien. Nach dem 2. Weltkrieg haben sie sich mit dem Kapital verschwägert und dabei ihren Namen und Ruf eingebracht. Griechenland wird von 200 Familien beherrscht. Onassis wollte zum Beispiel inmitten von Athen einen Tempel zum Andenken an seinen toten Sohn errichten lassen, so als wäre Athen sein Eigentum.

– Wurde Ihr Film auch in den Kinos gezeigt?

– Ja. In Athen sahen ihn 50.000 Zuschauer. Insgesamt werden es wohl 100.000 gewesen sein, was für Griechenland nicht viel ist.

– Gibt es staatliche Subventionen?

– Überhaupt nicht. Die Steuer kassiert der Staat. Sie betragen 50 % des Eintrittspreises.

Rotterdam, 21. Februar 1973

DIE TAGE VON 36

Von Telis Samandas

“Es ist die Aufgabe der Kunst, die Widersprüche des Seins zu offenbaren, unparteiische Ansichten zu bilden, indem sie die Widersprüche im Geist des Zuschauers neu erstehen läßt; und aus dem dynamischen Widerstreit entgegengesetzter Leidenschaften genaue intellektuelle Begriffe zu formen”, schreibt Eisenstein. Innerhalb dieser Problematik hat der Film von Angelopoulos seinen Stellenwert. DIE TAGE VON 36 ist ein Film, der sich auf eine gegebene historische Situation bezieht, auf eine soziale Gliederung in einem bestimmten Stadium der Entwicklung, der aber lediglich die interne Dialektik dieser Gliederung in spezifisch filmischen Begriffen reflektiert, in denen das Grundprinzip der Dialektik, das Prinzip des Widerspruchs dominiert: “Eins teilt sich in zwei und zwei verschmelzen nicht zu einem”.

Die soziale Gliederung, auf die sich der Film bezieht, ist die griechische Klassengesellschaft während der Periode von 1936, kurze Zeit vor der Proklamation der Metaxas-Diktatur.

Worin liegt der Hauptwiderspruch dieser Gliederung? Die Teilung der Gesellschaft in zwei Klassen, Bourgeoisie und Proletariat, die in dem Film nicht in statischer, verallgemeinerter, metaphysischer Form (Unterdrücker/Unterdrückte) ihren Ausdruck findet, sondern auf dynamische, dialektische Weise: politische Praxis der Regierung/politische Praxis der Gewerkschaften.

Die Darstellung dieses Widerspruchs erfolgt mit Hilfe spezifisch filmischer Kategorien und verweist nicht auf ein Reales, das dem Film seinen Stempel aufdrücken würde. Daß die einen Bourgeois sind und die anderen Proletarier ‘rechtfertigt’ sich nicht nur daher, daß es in der ‘Realität’ Bourgeois und Proletarier gibt. Tatsächlich sind sie als solche durch die filmischen Codices selbst definiert, weil sie innerhalb der Abfolge des Films verschiedene Plätze einnehmen. Bourgeois und Proletarier haben ihren Platz im Filmkörper an verschiedenen Stellen. Ihre Klassenlage ist determiniert durch die Stelle, die sie im Film innehaben, und ‘ihre’ Stelle ist durch ihre Klassenlage vorherbestimmt. Wir sehen uns nicht nur zwei verschiedenen Klassen gegenüber; diese Klassen folgen dem Prinzip des Widerspruchs, sie prallen gegeneinander: der Widerspruch ist antagonistischer Natur. Wie äußert sich das im Film? Durch die Tatsache, daß der filmische Raum (Einstellung oder Szene) jedesmal durch die Repräsentanten ausschließlich einer einzigen Klasse gleichzeitig besetzt und determiniert ist. Mit anderen Worten, es gibt ‘bourgeoise’ und ‘proletarische’ filmische Räume. Der Übergang der Subjekte von einem dieser Räume zum anderen ist untersagt, wobei die geringste Überschreitung für den Zuwiderhandelnden eine exemplarische Bestrafung nach sich zieht (vgl. die ‘Prügel’ für den Rechtsanwalt und den epileptischen Anfall des Bruders von Sofianos). Einmal vorausgesetzt, daß diese Räume gleichzeitig durch die Subjekte der Klasse vorherbestimmt sind, die sie besetzt halten, so kann man auf die Frage, worin nun genau die Aktivität der Subjekte besteht, die diese

Räume vorherbestimmen, antworten, daß es sich um die *politische Praxis* der konkreten Repräsentanten der verschiedenen Klassen handelt (eine Praxis, die gleichzeitig dieselben Repräsentanten determiniert). Wir erinnern an dieser Stelle an die grundlegende marxistische Unterscheidung zwischen den verschiedenen Ebenen des sozialen Ganzen: die ökonomische, politische und ideologische. Es handelt sich um unterschiedliche Instanzen, weil sie verschiedenen Zwecken dienen und auf verschiedenen Gesetzen beruhen (auf die wir noch zurückkommen werden). Wir beziehen uns auf die *politische Praxis*. Basierend auf dem Prinzip des Widerspruchs, sind in dem Film zwei politische Praktiken dargestellt, die bürgerliche und die proletarische Praxis, die der Regierung und die der Gewerkschaftler. Diese Praktiken treten miteinander in Konflikt und erzeugen konkrete Wirkungen. Die erste Wirkung, die wir wahrnehmen können, ist die Produktion eines neuen filmischen Raumes: des Gefängnisses. Der Raum des Gefängnisses ist der einzige Ort, wo die beiden Klassen koexistieren. Aber weit davon entfernt, den Widerspruch aufzuheben, präsentiert er uns die Koexistenz zweier Klassen in einem und demselben Raum, dem des Gefängnisses nämlich, unter einem deutlicheren Aspekt, dem der direkten Unterdrückung. Und sogar in diesem Fall hat der Film nicht das 'Reale' zur einzigen Unterstützung, d.h. daß er sich nicht damit begnügt, das Gefängnis zu zeigen, um im Geist des Zuschauers den Begriff 'Unterdrückung' entstehen zu lassen ('Pseudo-Dialog'), sondern daß er ihn von Anfang an als einen dem Raum inhärenten Begriff darstellt.

'Von Anfang an', weil das Gefängnis von der Szene der Gefangenerevolte aus filmische Konsistenz gewinnt. Und das ist genau die Rolle der 'Gefangenerevolte': die Gefangenen versuchen, einem Raum zu entfliehen, der nicht der ihre ist (er gehört einer anderen Klasse an), und zwingen so die andere Klasse, auf ihre direkten Herrschaftsinstrumente, die Waffen, zurückzugreifen, um sie zu zwingen, wieder in den filmischen Raum der 'Koexistenz' zurückzukehren. Nunmehr führt die von Gewalttätigkeit gezeichnete Koexistenz der beiden Klassen in diesem Raum ihrerseits zur Spaltung dieses gemeinsamen filmischen Raumes: eins teilt sich in zwei, zwei verschmelzen nicht in eins.

Wir haben eingangs erwähnt, daß die Produktion des filmischen Raumes des Gefängnisses das erste Resultat des Konflikts zweier politischer Praktiken ist. Welches weitere Resultat gibt es noch? Letzten Endes stellt sich die Entwicklung des Films auf der symbolischen Ebene dar als die Entwicklung des Konflikts zweier politischer Praktiken. Die Handlung des Films, immer auf einer symbolischen Ebene, ist der Übergang von einer bürgerlichen Demokratie zu einem Regime diktatorischen Typs. Welches sind die filmischen Elemente, deren Darstellung uns diese Schlußfolgerung erlaubt? Der Film beginnt mit der Beschreibung der politischen Praxis der Gewerkschaftler, wobei sich unsichtbar (aber wirksam), die politische Praxis der Regierung entlarvt: Arbeiterversammlung – Meutelmord. Der Film endet mit der Darstellung der politischen Praxis der Regierung, wobei die politische Praxis der Gewerkschaften unsichtbar (und ohne Wirkung) bleibt: der Mord an Sofianos. Indes bleibt der filmische Text hier nicht stehen: Am frühen Morgen – eine Exekution von drei Personen. Sichtbar und wirkungsvoll, eine neue politische Praxis. Abschluß der Fiktion und Öffnung des Films hin auf eine neue Ära, in der sich der Widerspruch der politischen Praktiken nicht verwischt, sondern unter einer neuen Form (offen unterdrückerisch) entwickelt: der der Ablösung des politischen (und nicht des sozialen) Regimes durch ein diktatorisches Regime. (Hier ist unser Interesse für die Art der Darstellung des Sichtbar-Unsichtbar-Wirksamen der beiden politischen Praktiken festzuhalten; Abschluß der Fiktion und Öffnung auf eine politische Veränderung hin, die – auf einer symbolischen Ebene – als das Resultat der verborgenen und gleichzeitig unwirksamen Praxis der Gewerkschaftler erscheint).

(...)

Kommen wir nun zu den anderen Ebenen, der ideologischen und der ökonomischen und versuchen wir, die Art und Weise ihrer Dar-

stellung im Film festzuhalten. Unsere erste Feststellung gilt der Tatsache, daß im Film diese Ebenen als verschieden dargestellt sind und vermieden wird, die eine mit der anderen zu überdecken. Das heißt, daß sich der Film weigert, innerhalb einer Ebene die Gesetze des Funktionierens und die Widersprüche einer anderen Ebene zu reproduzieren und uns so nicht nur auf die Besessenheit eines gewissen modernen Kinos verweist, das 'Reale' in seiner 'Totalität' repräsentieren zu wollen, sondern auch auf die Irrtümer der Theoretiker vom Typ Sartre oder Marcuse. Ganz im Gegenteil produziert der Film die Ebenen als autonome Einheiten einer Struktur, die sich nicht innerhalb jeder einzelnen Ebene widerspiegelt. (Wir werden weiter unten sehen, was diese Struktur charakterisiert und welcher Form von Kausalität sie folgt). Das zieht als unmittelbare Konsequenz die Zerstückelung des Filmkörpers in 'unabhängige' Sequenzen nach sich, von denen jede durch eine andere Ebene determiniert ist. (Gerade auf diese Notwendigkeit antwortet die 'Fragmentierung' des Films). Nehmen wir ein Beispiel: die ökonomische Ebene wird nur ein einziges Mal im Film dargestellt, 'losgelöst' von den beiden anderen. Es handelt sich dabei um die Picknick-Szene. Außerhalb der Erzählung stehend, partizipiert sie nicht an der dramatischen Entwicklung der Handlung. Sie ist als 'anders' dargestellt, aus der Sicht des sekundären Widerspruchs des internationalen politischen Klimas und der politischen Praxis der ausländischen Mächte. Und im Herzen dieser Sequenz (die selbst im Zentrum des Filmes steht), befindet sich in ihrer Andersartigkeit die Einstellung mit dem kleinen 'Bediensteten', der – das Gewehr geschultert –, mit dem Rücken zur Kamera, gesichtslos, dem Meer zugewandt, deklamiert: "Die Unordnung schafft ein Klima der Unsicherheit, von dem die großen ökonomischen Einheiten in Mitleidenschaft gezogen werden." Unmittelbar danach kommen die Diplomaten in die Einstellung, 'ziehen' das Bild mit sich, danach erscheint der 'Bedienstete' wieder im Blickfeld und wird von da an wieder ein Element der Handlung, die Maske seiner 'Persönlichkeit'. Dieses Verschwinden der Persönlichkeit repräsentiert die ökonomische Ebene.

So hat sich die ökonomische Ebene, in ihrem wörtlichen Sinne, von den anderen Ebenen isoliert. Indes bleiben andersgeartete Beziehungen zu diesen Ebenen erhalten: Sofianos wird ermordet, damit 'die großen ökonomischen Einheiten' nicht wieder in Mitleidenschaft gezogen werden. Es existiert also wohl eine Kausalität, welche die verschiedenen Ebenen artikuliert, insofern als ihre Autonomie gleichzeitig die Einwirkung der einen Ebene (der ökonomischen) auf die andere (die politische) bezeichnet. Diese Kausalität, welche die verschiedenen Ebenen bestimmt und gleichzeitig ihre spezifische, getrennt voneinander verlaufende Entwicklung sichert, das ist die *strukturelle Kausalität*. Wenn nämlich die ökonomische Ebene auf die Politik einwirkt, dann stellt sich diese Aktion in politischen und nicht in ökonomischen Begriffen dar, d.h. daß sie sich transformiert in Hinsicht auf das Ziel, auf das sie gerichtet ist. Im Gegensatz zur Hegel'schen Geschichtsauffassung, die sich auf die *expressive Kausalität* stützt, d.h. auf die Beherrschung der einen Ebene durch die andere, ohne daß sich diese Beherrschung in den Begriffen der beherrschten Ebene darstellt, ohne daß also die Art dieser Beherrschung einer Transformation ausgesetzt wird, besagt die strukturelle Kausalität nichts anderes, als daß die Beherrschung eine formelle und nicht eine essentielle ist, daß die verschiedenen Ebenen durch eine und dieselbe Dialektik bestimmt werden, die sie in einem organischen Ganzen artikuliert, das in letzter Instanz von einer dominierenden Struktur, der ökonomischen Ebene, strukturiert wird. Mit anderen Worten, es handelt sich um das Problem der Wirksamkeit von etwas Fehlendem, einer Struktur, die sich lediglich in ihren Auswirkungen zeigt. Ein Tatbestand, der uns zu der Schlußfolgerung führt, daß die treibende Kraft die Abwesenheit der Struktur ist. Die ökonomische Ebene wird bei Angelopoulos also nur durch die eine Einstellung mit dem Picknick dargestellt, verschwindet für den Rest des Films und wird gerade dadurch zu seinem Motor.

Kommen wir nun zur ideologischen Ebene, um ihre unterschiedliche Darstellung im Verhältnis zu den beiden anderen Ebenen, besonders zur Politik, herauszuarbeiten. In Bezug auf die politische Ebene waren wir zu dem Schluß gekommen, daß die beiden sie konstituierenden politischen Praktiken räumlich voneinander unterschieden sind. Jede politische Praxis sah sich in einem Raum dargestellt, der sie vorherbestimmte. Der Übergang der Praktiken von einem Raum zum anderen war un-

möglich. Das Gefängnis war der einzige Raum, wo sie koexistierten, aber auch da fällt es uns schwer, das als Koexistenz zu bezeichnen, weil die beiden Manifestationen der politischen Praxis der Gefangenen kein anderes Resultat haben, als ihre direkte Unterdrückung durch die herrschende politische Praxis der Bewacher.

Aber wie verhält es sich mit der ideologischen Ebene? Auch hier, herrscht zweifellos das Prinzip des Widerspruchs. Wir sehen uns zwei antagonistischen Ideologien gegenüber. Indes erfolgt die Abgrenzung nicht immer durch die Trennung des filmischen Textes in Sequenzen. Die Ideologien sind vielmehr in jedem Augenblick und in jedem filmischen Raum präsent und miteinander in Konflikt. Nehmen wir einen der Codices, die verwendet werden, um diese beiden antagonistischen Ideologien im Film darzustellen: die Musik. Man bemerkt sehr schnell, schon vom Vorspann an, daß die Musik sich als 'unterschieden' vom Bild darstellt, indem sie einen Effekt von 'Disharmonie', von Verfremdung erzeugt. Zu Photographien von Demonstrationen, von Polizisten in Aktion, von Verhaftungen, spielt ein Akkordeon ein romantisches Lied aus jenen Tagen. (Es wäre einfacher, von der 'Erzeugung von Atmosphäre' zu sprechen und diese 'Disharmonie', welche die Leere ausfüllt, auf diese Weise abzutun.) Dieselbe Disharmonie stellt sich ein, wenn der Bruder von Sofianos nach Hause zurückkehrt: Die Musik schlägt einen Weg 'unabhängig' vom Bild ein. An anderen Stellen haben wir eine 'Übereinstimmung' von Musik und Bild: die Sequenzen vom Sitz der Konservativen Partei oder vom Picknick (bürgerliche Musik) und das Pfeifen des Volksliedes vor der Revolte der Gefangenen (Volksmusik). Also zwei Verwendungen von zwei Musiken. Die 'Musik' als ideologisches Schema kann frei durch die filmischen Räume zirkulieren. Und sie tut es bis zu dem Augenblick des Konfliktes der beiden antagonistischen Musiken in der Grammophon-Sequenz, einer Sequenz, die ihn buchstäblich darstellend nicht nur den Konflikt der beiden verschiedenen Musiken konkretisiert, sondern vor allem den von zwei antagonistischen Ideologien. Sehen wir uns diese Sequenz genauer an. Bis dahin koexistieren die beiden Klassen im Gefängnis, innerhalb dessen sie verschiedene Räume einnehmen. Die einen sind im Büro, in den Gängen, im Hof, die anderen in den Zellen. Welche Wirkung ruft das Grammophon hervor, wenn es zu spielen anfängt? Die Inhaftierten wenden sich zum Fenster, die Machthaber sind auf dem Balkon, das Fenster von Sofianos öffnet sich. Alle gehören demselben Raum an, so als ob nichts sie trennte, als ob die Widersprüche sich verflüchtigt hätten. Es ist also die bürgerliche Musik, die das Verschwinden der Widersprüche bewirkt, mit anderen Worten: die bürgerliche Ideologie. Wie jeder weiß, ist es die wichtigste Aufgabe der herrschenden Ideologie, die Widersprüche zu entschärfen, indem die realen Verhältnisse ins Imaginäre verlegt werden. Alle sind gleich, weil sie die gleiche Musik hören, weil sie sich im selben Raum befinden (in derselben Einstellung). Es gibt keine Trennung mehr zwischen den Klassen. (Hier ist anzumerken, daß innerhalb dieses 'Egalitarismus' der Mörder seinen ersten Auftritt hat.) Und plötzlich, nach der Musik, die Antwort: Eßnapfe werden gegen die Fenstergitter geschlagen. Eine andere Musik. Eine andere Ideologie, welche die vorangehende bekämpft. Mit dem Ergebnis, daß die herrschende Klasse ihre ideologische Maske ablegen und wieder einmal zu den Waffen greifen muß, um unter dem Druck der gegennerischen Ideologie die Teilung der Gesellschaft in Klassen spürbar zu machen. Aber dieser Konflikt und seine 'Lösung' (der Verzicht von seiten der herrschenden Klasse auf das musikalische Schema der bürgerlichen Ideologie und ihr Zurückgreifen auf die Waffen, also die Verschärfung des Widerspruchs) bringt gleichzeitig den Tod dieses ideologischen Schemas mit sich: bis zum Ende des Films hören wir keine Musik mehr mit Ausnahme der letzten Einstellung, nach der Exekution. Eine Musik, die auf das Heulen der Fabrik-sirene in der ersten Sequenz des Films verweist, nach dem Mord während der Arbeiterversammlung. Nur hat sie hier die entgegengesetzte Bedeutung. Ideologisch ist sie einem 'Wechsel des Regimes' zuzuordnen: es handelt sich um das Signal zum Aufstehen für die Soldaten. . .

Telis Samandas in *Synchronos Kinematografos*, Nr. 24/26, Athen 1972. Nach der französischen Fassung von Michel Demopoulos ins Deutsche übersetzt von Peter Nau.

Zur Person

Theo (Thodoros) Angelopoulos, geboren 1936 in Athen. Er studierte Jura in Athen und Film in Paris. Filmkritiker bei der Tageszeitung *Dimocratiki allagi* von 1964 bis 1967. Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Synchronos Kinematografos*.

Filme:

- | | |
|------|---|
| 1965 | <i>Forminx-Story</i> |
| 1968 | <i>L'emmission</i> |
| 1970 | <i>Anaparastassi (Die Rekonstruktion)</i> |
| 1972 | MERES TOU '36 |

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b.wollandt, berlin 30