

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

17

O THIASOS

Die Wanderschauspieler

Land	Griechenland 1975
Produktion	Georges Papalios Productions
Regie, Buch	Thodoros Angelopoulos
Kamera	Jorjos Arvanitis
Bauten, Kostüme	M. Karapiperis
Ton	Th. Arvanitis
Musik	L. Kilaidonis
Schnitt	T. Davlopoulos, G. Triandaphilou
Darsteller	
Elektra	Eva Kotamanidou
Ihre Mutter	Aliki Goegoulis
Ihr Vater	Stratos Pachis
Ihre Schwester	Maria Vassiliou
Der Spitzel	Vangelis Kazan
Orest	Pet. Zarkadis
Der Akkordeonspieler	Jannis Firis
Die Alte	Nina Papazaphiriopoulou
Chef der Miliz	Kosta Stiliaris
Der Alte	Alekos Boubis
Der Dichter	Greg. Evaghelatos
Pylades	Kyriachos Katrivanos
Uraufführung	12. Mai 75, Cannes, Quinzaine des Réalisateurs
Format	35 mm, Farbe
Länge	230 Minuten

Inhalt

Eine Schauspielertruppe reist durch Griechenland und durch die Geschichte von 1939 - 1952. Sie spielt eine Pastorale aus dem vergangenen Jahrhundert, *Golfo, die Schäferin*, aber die Geschichte dringt gewaltsam auf die Theaterbühne und verwandelt sie in eine politische Bühne.

Das Spiel der Truppe bezieht sich auf den antiken Mythos der Atriden-Familie (Agamemnon, der aus dem Krieg zurückkehrt, wird von seiner Frau und Ägisth ermordet. Sein Sohn Orest rächt den Mord an seinem Vater später mit Hilfe von Elektra, etc. ...).

Orest, der Sohn der Prinzipsalin wird als 'Linker' unter der Diktatur des Generals Metaxas von der Polizei gesucht. Er kämpft in den Bergen gegen die italienischen und deutschen Besatzer. Sein Vater ist ermordet worden. Die Mutter war an dem Mord betei-

ligt und lebt nun mit dem Mörder, der auch zur Truppe gehört. Orest kommt aus seinem Versteck in den Bergen; er tötet mit Hilfe der Schwester die Mutter und den Liebhaber auf der Bühne. — In den Kommunistenverfolgungen nach dem Bürgerkrieg weigert er sich, eine Loyalitätserklärung an das Regime abzugeben und stirbt im Gefängnis.
Produktionsmitteilung

Interview mit Theodor Angelopoulos

Von Michel Demopoulos und F. Liappas

Demopoulos: Wann hast Du beschlossen, DIE WANDERSCHAUSPIELER zu drehen, und was für einen Einfluß haben die verschiedenen politischen Entwicklungen auf Deine Entscheidung ausgeübt?

Angelopoulos: Wir haben den Film während der Markesinis-Ära, dieses Versuchs einer 'Liberalisierung', kurze Zeit vor den T.U.-Ereignissen angefangen. Da der Film die Zeit 1939 - 52 behandelt und historische Tabus erwähnt, wäre er auf jeden Fall kaum von der Papadopoulos-Zensur freigegeben worden. Wir haben uns dennoch entschlossen, den Film zu drehen. Kurz vor dem Beginn der Dreharbeiten fanden die Ereignisse an der Technischen Universität und der Putsch von Ioannides statt. In diesem Moment haben wir uns die Frage gestellt: "Sollen wir einen Film drehen, der in Griechenland nicht vorgeführt werden darf?" Und was für einen Nutzen hätte, politisch gesehen, so eine Entscheidung? Der Produzent wurde ebenfalls gefragt und war auch der Meinung, daß der Film, selbst wenn er verboten werden sollte, durch den Widerhall, den er bei den Aufführungen im Ausland hervorruft, eine Wirkung haben werde. In dieser Zeit des Terrors, im Januar-Februar '74, haben wir uns entschlossen, den Film doch noch zu machen. Wir waren erfüllt von einem Gefühl der Verachtung für die Zensur, als ob wir einen freien Film drehen würden.

Demopoulos: Was war der Ausgangspunkt für diesen Film?

Angelopoulos: Meine ursprüngliche Idee war eine Schauspielergruppe, die auf Tournee in die Provinz geht. Eine Reise in den griechischen Raum und die griechische Geschichte, unternommen von einer Theatertruppe, die wandert und Theater spielt.

Dazu kamen auch andere Elemente, die diese Anfangsidee weiterentwickelten, z.B. ihre Zusammensetzung aus den Beziehungen der Personen des *Atriden-Mythos*. Es wurde eine schon vorhandene Intrige genommen — Vater, Sohn, Mutter, Liebhaber, ihre Kinder ... die Macht ... die Morde —, die sowohl als Mythos, als auch als Geschichte fungiert. So habe ich mich auf diese Weise von der fest vorgegebenen Form gelöst, da es für mich von vornherein feststand, daß ich kein Geschichtslehrbuch schreiben wollte. Der *Atriden-Mythos* ermöglichte es mir, die Schauspielergruppe als Zelle zu betrachten, und durch sie den Zeitraum 1939 - 52 darzustellen. Während ich den Film *Tage von '36* als Vorbote einer Diktatur, einer erklärten Diktatur gedreht habe, sah ich DIE WANDERSCHAUSPIELER als eine Fortsetzung dieser Diktatur, die ihren Namen bekannt gab. Ich gelange bis zum Jahre 1952, das für mich mit den letzten Exekutionen das Ende des Bürgerkriegs, den Triumph der Rechten und den Sieg von Papagos bedeutet. D.h., ich würde von der eingestanden Diktatur eines Generals zu der nicht erklärten Diktatur eines Marschalls übergehen, den fast alle Griechen nach dieser Katastrophe als Befreier zu empfangen gezwungen waren.

Hauptsächlich hatte ich folgende Probleme zu meistern: a) Die Schwierigkeiten bei der Zusammenstellung dieses umfangreichen Materials. b) Die konventionellen Szenen, die in Filmen und Erzählungen vorgebracht werden, wie Hunger ... Tod ... Verfolgungen, zu vermeiden. Deshalb fängt der Film mit dem Jahr 1952, mit der Wahlkampagne von Papagos an. Im Grunde interessierte mich die Generation des Widerstandes, d.h., die Menschen, die gegen die Metaxas-Diktatur waren, den Krieg von 1940 durchgeführt haben, die in die E.A.M. eingetreten und in die Berge gegangen sind. Diejenigen, die durch die Ereignisse gezwungen waren, Stellung zu nehmen und schließlich die 'Generation des Widerstandes' bildeten, auf der Linken natürlich. Diese 'Generation des Widerstandes' wird von drei Personen repräsentiert. Es gibt den organisierten Linken von 1939 und die zwei jüngeren, die unter dem Verdacht standen, mit ihm zu sympathisieren. Alle drei gehen in den Widerstand, in die Berge, bilden den zweiten Widerstandskern, werden verhaftet. Der eine wird deportiert und nach einer schriftlichen Erklärung 1950 auf freien Fuß gesetzt. Der andere wird 1951 exekutiert, weil er die Waffen nicht niedergelegt hat. Der dritte wird auch verhaftet, wird krank und kommt aus dem Gefängnis mit einer 'für immer geschädigten Gesundheit', wie man heutzutage zu sagen pflegt. Ihm bleibt nur das sogenannte 'Revolutionstrauma'. Er ist im Jahre 1944 stehengeblieben und schleppt die Erlebnisse von 1944 mit sich, projiziert sie in die Zukunft. Der ganze Film ist mit diesem 'Revolutionstrauma' beladen, und dieses wird von allen Personen des Stückes getragen, ob sie unterschrieben haben oder nicht, ob sie exekutiert oder verrückt geworden sind.

Demopoulos: Du sagst, daß Du den *Atriden-Mythos* benutzt hast, um die festgelegte Form zu vermeiden. Denkst Du nicht vielleicht daran, daß dieser Mythos etwas Ursprüngliches, das in der Kultur, in der Zivilisation tiefe Wurzeln hat, repräsentiert und vielleicht eine umgekehrte Auswirkung haben wird? Ob dadurch der Film nicht übermäßig beladen wird, wenn er diesen fatalistischen, transzendentalen Charakter bekommt? Du möchtest zwar den Mythos geschichtlich darlegen, indem Du ihn als Schema, als Modell, in den Film eingliederst, und dennoch kann er anders funktionieren. Glaubst Du nicht, daß bestimmte Leute die Existenz des Mythos als Anlaß nehmen und von einer neuen Läuterung sprechen könnten?

Angelopoulos: Erstens ist der Mythos im Film nicht überladen. Es gibt keine Namen. Es gibt keinen Agamemnon, keine Elektra, keinen Pylades, auch keinen Nikos, keinen Pavlos. Nur der Name Orestis wird erwähnt. Für mich stellt Orest viel mehr eine Idee als eine Person dar. Er verkörpert die Idee der Revolution, zu der alle Personen hinstreben. Viele von den Personen des Filmes haben eine erotische Beziehung zu ihm, die im Grunde die Liebe für die Idee der Revolution ausdrückt. Orest ist die einzige Person, die standhaft bleibt, seinem Ziel konsequent folgt und sein Leben für dieses Ziel opfert.

Demopoulos: Orest ist derjenige, der in den Bergen bleibt?

Angelopoulos: Ja, er, der seine Mutter und ihren Geliebten auf der Bühne tötet, während sie das Volksstück *Golfo* spielen, später die Waffen nicht niederlegt, in den Reihen der zweiten Widerstandsbewegung kämpft, der verhaftet und im Gefängnis exekutiert wird. Im Film gibt es zwei Erzählungen, die nichts mit dieser Zeitspanne, in der die Handlung des Filmes abläuft, gemeinsam haben: Die Erzählung von der Katastrophe von 1922 und der Schlacht in Gravia. Beides liest ein Kind aus einem Lesebuch der Volksschule vor. Ich habe den Versuch gemacht, das zu berühren, was nahe der Wurzel unserer Abstammung steht. Sicherlich wird das in diesem Film nicht ganz erreicht. Immerhin fungiert das, wie ein heimlicher Strom, der unterirdisch arbeitet. So ungefähr arbeitet auch der Mythos, 'unterirdisch' und nicht auf der Oberfläche als Mythos, der den Film belastet.

Demopoulos: Hier taucht eine sehr interessante Frage zum Drehbuch auf. Ist das Drehbuch eine Aneinanderreihung von bestimmten historischen und ideologischen Texten, die vorhanden sind?

Angelopoulos: Diese Texte sind im Grunde drei Erzählungen, die

von drei Personen des Filmes vorgetragen werden, welche in einem Zeitpunkt aus dem Mythos heraustreten, vor die Kamera kommen und erzählen, so wie es viele Personen in Brechts Theater tun. Es sind also drei Texte, durch die der Film in drei Teile geteilt wird. Der erste Teil berichtet über die Ereignisse von 1922 und hat nichts mit dem Mythos und dem Verlauf des Filmes zu tun. Der zweite Teil zeigt die Ereignisse vom Dezember, welche innerhalb und außerhalb des Mythos stehen. Diese Szenen werden mit Original-Kommentar unterlegt. Der dritte Teil berichtet über Makronisos. Er ist völlig in den Mythos eingegliedert, weil die erzählende Person gerade aus der Verbannung zurückgekommen ist. Auf der anderen Seite wird auch das Abkommen von Varkiza vorgelesen, der Text aus dem Schulbuch, wie ich schon erwähnt habe, und dazu kommen noch die Lieder, die keine begleitende Rolle, sondern auch eine erzählende Funktion haben.

Demopoulos: Mit anderen Worten: Wir haben auf der einen Seite den ursprünglichen mythischen Text, der den erzählenden Unterbau des Filmes bildet und auf den Unterschied zwischen Mythos und Geschichte verweist, auf der anderen Seite original-historische Texte über die Ereignisse von 1922, vom Dezember 1944 und von Makronisos?

Angelopoulos: Ja, und diese drei fundamentalen Texte sorgen für einen zeitlichen Übergang. Der Text über 1922 wird im Film im Jahre 1940 zitiert und vor der Kamera im Jahre 1974 vorgelesen. Auch die anderen Texte vollziehen diesen dreifachen zeitlichen Übergang.

Demopoulos: Glaubst Du nicht, daß es widersprüchlich wirkt, wenn Du die Hauptpersonen des Filmes (Elektra, Orest, Agamemnon, Ägith, Klytämnestra), die im Modell des tragischen Mythos eingeordnet und gezwungen sind, diese typischen Rollen zu spielen, in einem vorgegebenen historischen Rahmen darzustellen versucht?

Angelopoulos: Die Motive der Personen sind unterschiedlich, die Ideen, von denen sie geleitet werden, sind Ideen eines anderen Zeitraums. Es ist die Geschichte, die in die Personen eingreift, sie verändert, sie verwandelt. Ich habe die Personen nur umrissen, und das hilft mir den historischen Rahmen, in dem sie sich bewegen, genauer zu bestimmen. Zum Beispiel repräsentiert Ägith im Film den Anhänger der Partei des 4. August, der sich in eine Pseudokolaboration mit den Deutschen einläßt. Der Begriff der Macht in ihm wird mit der Übernahme der Schauspielerguppe nach dem Tod von Agamemnon zum Ausdruck gebracht. Wenn ich versucht hätte, die Beweggründe seiner Tat herauszufinden, würde ich einen psychologischen Film machen, über die Ursachen, die Ägith veranlaßt haben, so zu werden. Und das interessiert mich nicht.

Demopoulos: Sind die Personen Träger einer Geschichte?

Angelopoulos: Genau, und sie interessieren mich nicht als Charaktere, mich interessieren sie als Träger, so wie in einem epischen Film entsprechend dem epischen Theater von Brecht, wo es keine psychologischen Deutungen gibt.

Demopoulos: Eine andere Frage: Wie hast Du das Drehbuch erarbeitet? Wie hast Du auf dem Mythos aufgebaut?

Angelopoulos: Ich habe zuerst versucht, das Jahr 1952 als Plattform zu benutzen. Von dort blicke ich zurück, aber nicht im Sinne der klassischen Rückblende. Es ist nicht die Erinnerung einer bestimmten Person, es ist die gesamte Erinnerung, und dies eben gab mir immer wieder die Möglichkeit, den Ereignissen im Jahre 1952 das bestimmte historische Ereignis der Vergangenheit gegenüberzustellen. Der Film fängt mit 1952 an, und die letzte Szene ist das Jahr 1939. Ich gehe also rückwärts. In der letzten Szene sehen wir alle Personen der Gruppe versammelt, von denen bereits einige gefallen sind, andere exekutiert, andere alt geworden, zerstreut oder aus dem Gefängnis entlassen. Sie kommen alle zusammen und bleiben vor der Kamera stehen, und man hört den gleichen Kommentar wie am Anfang des Filmes: "Im Herbst 1952 kamen wir in Ägion an. Wir sind erschöpft und ohne Schlaf seit zwei Tagen."

Die Personen kommen mit einer Hoffnung, zu allem offen, aber wir wissen, was passiert ist, und was aus ihnen geworden ist. Es

ist wie ein Familienfoto, beladen mit der Zukunft, von der wir schon wissen.

Demopoulos: Wie hast Du die Ereignisse ausgesucht, und wie werden sie im Film dargestellt?

Angelopoulos: Es sind bestimmte Daten, bestimmte Ereignisse, die sehr stark ausgeprägt sind. Man erfährt sie mit einem Blick. Das erste Ereignis im Jahr 1939, dem wir begegnen, ist die Kriegserklärung. Das ist ein allgemeines Element, wird auch durch die Beteiligung von Volk und Theatergruppe an einem Volksfest ab solches wiedergegeben. Der Sieg der Deutschen wird durch die Kapitulation einer kleinen griechischen Garnison dargestellt, die Befreiung durch einen Volksaufstand. Der Dezember 1944 mit der Niederlegung der Waffen. Danach der Bürgerkrieg und die Wahlen von 1952. Weiter habe ich die Elemente ausgewählt, welche die spezifischen Merkmale des Volkes hervorheben. Ich betrachte den Dezember 1944 nicht anhand der Beschlüsse der Führung, sondern messe seine Bedeutung an dem Echo und den Dimensionen, die er im Volk hat. Für das Volk ist der Dezember eine Volksrevolution, die nicht beendet wurde. Warum? Es gibt andere Ereignisse, die diese Frage beantworten, ich zeige sie im Film nicht. Zum Beispiel: Warum ist E.L.A.S. nicht nach Athen gekommen? Oder andere Geschehnisse, die wir als historischen Hintergrund der Epoche kennen. Die Ereignisse werden aus der Perspektive des Volkes betrachtet, sie werden vom Volk getragen, so daß der Film ein Epos wird und keine Geschichtsanalyse.

Demopoulos: Von dem, was ich bei den Dreharbeiten gesehen und im Drehbuch gelesen habe, hat das sexuelle Element im Film eine hervorragende Stellung, was bei Deinen anderen Filmen nicht der Fall ist, zumindestens nicht so offensichtlich. Was für eine Beziehung hat in Deinem Film das sexuelle zum politischen Element?

Warum inszenierst Du in einer sexuellen Szene Konfrontationen, die Du an anderen Stellen aus der politischen oder ökonomischen Sicht behandelst?

Angelopoulos: Für mich wird das sexuelle durch das persönliche Element repräsentiert. Das bedeutet, daß das Verhältnis zwischen Ägisth und Klytämnestra und wie es auf Elektra wirkt, vom Persönlichen ausgeht. Es kommt aber ein Punkt, wo es aufhört nur persönlich zu sein, weil Ägisth nicht nur der Geliebte ihrer Mutter sondern auch ein Spitzel ist. Es wird also politisch. Er wird auf der Bühne nicht ermordet, nur weil er der Geliebte von Klytämnestra ist, oder weil er Agamemnon töten könnte, sondern weil er Agamemnon und seinen Sohn an die Deutschen verrät. Auch die Vergewaltigung von Elektra ist politisch zu sehen. Eine Vergewaltigung hat einen sexuellen Kern. Elektra wird von den Faschisten vergewaltigt. Da es sich aber um eine Verhör-Vergewaltigung handelt, ist es zugleich politisch. Im Film gibt es auch den Begriff Prostitution. Chrysothemis wird zuerst Prostituierte und heiratet später einen amerikanischen Sergeanten. Ihre Heirat mit dem Amerikaner ist nicht nur die Lösung des Problems sondern auch der Ausverkauf von bestimmten Dingen. Das Sexuelle wird nämlich immer auf eine politisch-ideologische Ebene getragen.

Demopoulos: In Deinem Film gibt es noch eine andere Dimension, das Theater. Kannst Du uns sagen, was diese Aufführung von *Golfo* im Film darstellt?

Angelopoulos: Die Funktion von *Golfo* im Film ist vielfältig. Es ist die Arbeit der Theatergruppe, um das tägliche Brot zu verdienen. Es ist auch Kunst, sie spielen Theater. Es kommt noch dazu ein Text, der Atriden-Mythos. Der Text des Mythos wird immer wieder unterbrochen und wird nicht in voller Länge gespielt, er bekommt einen anderen Sinn, wenn die Geschichte eingreift. Als Beispiel ein Satz aus *Golfo*: "Werden wir beobachtet?" Er gehört nicht mehr zum eigentlichen Text des Volksstückes. Er wird zu einer Frage nach dem Schicksal der Personen des Filmes.

Demopoulos: Es scheint, als ob *Golfo* das einzige Stück im Repertoire der Gruppe ist, das sie mal in der Stadt, mal im Dorf aufzuführen. Wenn wir annehmen, daß *Golfo* die Klassengegensätze in verdeckter Form darstellt, bist Du nicht der Ansicht, daß *Golfo* in Hinblick auf das Volk die Rolle einer ideologischen Verfä-

schung übernimmt? Findest Du nicht, daß dieser ideologische Betrug im Gegensatz zu der persönlichen Überzeugung einiger Mitglieder der Gruppe steht?

Angelopoulos: Ja, gewiß ist *Golfo* eine Konvention, eine Art Anpassung des Mythos von Romeo und Julia, nur im griechischen Raum. Die ideologische Verfälschung geschieht völlig unbewußt. Die Schauspieler wollen ihr tägliches Brot verdienen. Deshalb spielen sie das Volksstück *Golfo* für ein Publikum, das keine Ansprache stellt und so etwas sehen möchte.

Demopoulos: So viel über den ideologisch-politischen Teil des Stückes *Golfo*. Kannst Du etwas über das Verhältnis zwischen Theater und Film sagen? Die Theaterszenen im Film stellen im klassischen Sinne den 'Eindruck des Wirklichen' in Frage. Mit anderen Worten: 'Die doppelte Szene', deren Bedeutung viele zeitgenössische Regisseure beschäftigt, kommt in deinem Film sehr stark zum Ausdruck. Stimmt es?

Angelopoulos: Ja, es stimmt. Ich habe mich damit sehr beschäftigt. Der Schauspieler spielt die Rolle des Schauspielers. Die Maske, die Maquillage, das Wechseln von Kostümen, all das sind sehr wichtige Elemente. Nehmen wir das Wechseln von Kostümen als Beispiel. Wenn der Engländer im Film die Zipfelmütze eines Schauspielers nimmt, sie selbst aufsetzt und ihm seine Mütze gibt, bekommt er dadurch selbst eine Rolle im Stück. Wenn die Engländer vor der provisorischen Bühne spielen und das Lied 'Tipperary' singen, werden die eigentlichen Schauspieler zu Zuschauern. An der Stelle, an der *Golfo* tot umfällt, fällt ein Engländer von einer Kugel getroffen tot um. Es ist so, als ob er in diesem Augenblick die Rolle von *Golfo* übernimmt. Ich möchte damit sagen, daß im Film ständig Wiederholungen, Verdoppelungen stattfinden. Das Volksstück *Golfo* kann sich nicht frei entfalten, da es in der Art und Weise gespielt wird, daß laufend Elemente aus der politischen Situation eingreifen.

Demopoulos: Hast Du diesen Film unter bestimmten ästhetischen Aspekten begonnen?

Angelopoulos: Im Gegensatz zu denen, die glauben, daß ich immer von einem genau vorbestimmten Schema ausgehe, bin ich der Meinung, daß ich viel improvisiere. Der Film setzt sich aus einer Fülle dynamischer Szenen mit Handlungsvielfalt und aus statischen Szenen, den Szenen der Erzählungen, zusammen. Da es für mich wichtig war, daß es im Film einen ästhetischen Ablauf gibt, arbeitete ich hauptsächlich mit Kameraschwenks, bis auf die Stellen, bei denen es nicht machbar war. Ich habe mir gedacht, das Theater frontal darzustellen, d.h. ich nahm die Theaterbühne mit unbeweglicher Kamera auf, und so habe ich die drei Erzählungen dargestellt.

Die grundlegenden ästhetischen Prinzipien des Films sind ständige Schwenks, die sich mit den statischen Szenen, das ist das Theater und die Erzählungen, abwechseln. Der Film wird im Sinne der Sequenz-Einstellung erarbeitet.

Demopoulos: Wie funktioniert das?

Angelopoulos: Jede Szene beinhaltet sehr viel. Es findet eine Art von Montage innerhalb der Einstellung statt.

Demopoulos: Hilft es Dir, wenn Du solche Szenen-Folgen zusammenstellst, anstatt den Film zu schneiden?

Angelopoulos: Ich bin dieser Meinung. Ich glaube, daß man sich durch die Montage verleiten läßt, — damit ist nicht die ideologische Montage von Eisenstein gemeint —, während die Sequenz-Einstellung einem mehr Freiheit gibt und einen aktiveren Zuschauer erfordert. Es gibt darin noch ein Element, das der Montage fehlt: Der Begriff des leeren Rahmens.

Demopoulos: In der Sequenz-Einstellung ist also der Begriff der Montage bereits enthalten, mit dem Unterschied nur, daß Du, indem Du alle Elemente in der gleichen Szene unterbringst, die Szene in Bewegung setzt und den Zuschauer aktivierst.

Angelopoulos: Für mich ist auch die Einheit von Zeit und Raum in dieser Hinsicht von großer Bedeutung. Ich erzwingenicht den Rhythmus des Filmes durch die Montage. Wenn ich die Einstellung

wechselte und etwas anders zeigte, wäre es, als ob ich bestimmen wollte, was zu sehen ist. Da ich aber die Szene nicht unterbreche, ermögliche ich dem Zuschauer eine bessere Sicht auf das Bild. So kann er aus jeder Szene die Elemente aussuchen, die für ihn von Bedeutung sind.

Demopoulos: Was für Schwierigkeiten hattest Du bei den Dreharbeiten?

Angelopoulos: Mit dem Wetter! Ich wollte den Film unter bewölktem Himmel drehen. Besetzung mit Sonnenschein war für mich unvorstellbar. Die Sonne scheint aber immer in Griechenland, sei es Sommer, sei es Winter. Das machte uns zu schaffen! Eine Szene begann in Athen und ihre Fortsetzung fand in Amfissa statt. Dabei sollten die Wetterverhältnisse, das Dekor, die Atmosphäre überhaupt vergleichbar sein. Wir hatten auch hohe Produktionskosten, über 10 Millionen Drachmen. Außerdem hatten wir Angst, weil wir so einen Film unter den damals herrschenden Verhältnissen drehten.

Aus : Synchronos Kinematographos '74, Nr. 1, Athen, September 1974, S. 86 ff.

Aufgenommen – vor Abschluß der Dreharbeiten – im August 1974

Mit dem Geschehenen leben

Theodor Angelopoulos über seinen Film O THIASOS

Ein Interview von Florian Hopf

(...)

Hopf: Wann haben Sie mit den Dreharbeiten zu O THIASOS begonnen?

Angelopoulos: Im Februar 1974, zur schlimmsten Zeit der Diktatur, weil im November zuvor die Ereignisse in der Technischen Hochschule gewesen waren. Ich hatte mich damals ebenfalls in der Hochschule aufgehalten, war knapp davongekommen und war nach Frankreich gegangen, bis Gras über die Sache gewachsen war. Die Dreharbeiten begannen mit einer bezeichnenden Szene: der, in welcher ein Mann einen Lenintext liest und anschließend drei Faschisten eine Treppe herunterkommen mit den drei 'F' der italienischen und später auch der griechischen Faschisten 'Feste, Farine, Forque' (Fest, Brot und den Strick). Dann drehten wir die Deportation von Orest.

Hopf: War das nicht gefährlich?

Angelopoulos: Vielleicht, aber die Polizei verstand gar nicht, worum es sich handelt. Wir fuhren mit einem Bus an den Drehort, filmten und sobald wir merkten, daß die Polizei nervös wurde, packten wir unsere Sachen ein und drehten anderswo weiter.

Hopf: Hat die Existenz des Obristen-Regimes eigentlich Ihre Filmarbeit beeinflusst?

Angelopoulos: Natürlich. Vorher drehte ich keine politischen Filme. Mit dem Obristen-Putsch erhielt ich wie viele Griechen eine Art von Schock und wurde politisch wach.

Hopf: Gab es während der Dreharbeiten zu O THIASOS Schwierigkeiten?

Angelopoulos: Die gefährlichen Szenen drehten wir heimlich. Beispielsweise den Monolog des heimkehrenden Deportierten, der von seinen Folterungen berichtet. Den filmten wir in einem Café: nur mit mir, dem Kamera- und dem Tonmann, während draußen Polizisten den Verkehr umleiteten. Für mein Team ergab sich aus solchen Maßnahmen eine ungeheure Spannung. Sie sahen auch immer nur Teile des Films, während ich ja schon das Ganze im Kopf hatte.

Hopf: Es bestand doch wohl auch die Gefahr, daß der Film niemals aufgeführt werden würde ...

Angelopoulos: Ja, aber ich sagte meinem Produzenten Georges Papalios: hier ist das Drehbuch, unter den gegebenen Umständen kommt der Film nie ins Kino, hoffen wir, daß sich was ändert, mach' ihn oder mach' ihn nicht. Ich selbst war unter allen Um-

ständen bereit, ihn zu drehen, ich hatte das Bedürfnis, von diesen Dingen zu sprechen.

Hopf: Hatten Sie Angst?

Angelopoulos: Ja, aber ich wollte diesen Film dennoch machen.

Hopf: Sie haben auch nach dem Sturz der Obristen noch gedreht?

Angelopoulos: Ja, im November, da war Karamanlis schon da und wir hatten noch einige wichtige Szenen – wie die mit den roten Fahnen – zu drehen. Die hätte ich vorher wohl kaum machen können.

Hopf: Es gibt Szenen in Ihrem Film, die erinnern sowohl ans Theater als auch an chinesische Filme. Beispielsweise eine Szene, in der Sie mit unbewegter Kamera zeigen, wie eine Straße erst von Linken besetzt, dann von Rechten umkämpft und schließlich von englischem Militär genommen wird.

Angelopoulos: Das hat mit Theatererfahrung zu tun und auch mit den Stilmitteln des chinesischen Films. Ich habe einige chinesische Filme gesehen und fand es schön, diese Mittel auch für mich zu verwenden.

Hopf: Es fällt auch auf, daß Sie lange Einstellungen in der Totalen bevorzugen, was Zuschauer zunächst sehr anstrengt ...

Angelopoulos: Es gibt in O THIASOS Szenen, die zwischen drei und neunzehn Minuten lang sind. Beispielsweise die Neujahrsfeier, bei der die illegalen bewaffneten Rechten sich einen Liederwettbewerb mit Sozialisten leisten. Die Lieder darin sind authentisch, wir haben am Tage vorher geprobt und die fast zehnmütige Szene in einem Zug gedreht. Ohne Schnitt. Das, die Totalen, die langen Schwenks und Fahrten gehören einfach zu meiner Art, Filme zu machen, sie sind meine Eigenart.

Hopf: Lange Fahrten und Schwenks dienen Ihnen auch dazu, Zeitsprünge zu zeigen, oder besser: Ereignisse aus verschiedenen Epochen miteinander zu verknüpfen. Können Sie das erläutern?

Angelopoulos: Ich habe versucht, formal Szenen so zu verknüpfen, daß auch ihr inhaltlicher Zusammenhang erkennbar wird. Beispielsweise wandern die betrunkenen militanten Rechten nach der Szene des Neujahrsfests der Nachkriegszeit die Straße entlang und singen dabei ihre Lieder. Sie kommen am Ende dieser langen Fahrt in eine Kundgebung für Marschall Papagos, den Sieger der manipulierten Wahl von 1952. Das heißt, was Ende der 40er Jahre geschah, hat sein Ergebnis Mitte der 50er. Umgekehrt beginnt der Film mit den Schauspielern, die während der Wahlkampagne von Papagos durch die Straßen einer Stadt ziehen und sich, ohne daß es einen Schnitt gäbe, im Jahr 1939 wiederfinden.

Hopf: Und die langen Totalen?

Angelopoulos: Einmal kann man bei langen Totalen nicht auf dem Umweg über den Schnitt betrogen. Zum anderen geben sie mir die Möglichkeit, Szenen dialektisch aufzulösen. Ich will ein Beispiel geben: kurz nach der Befreiung treffen die Schauspieler an einem Strand auf eine Gruppe englischer Soldaten. Das ist die Kriegssituation. Sie spielen den Engländern ihr Stück vor, das eine traditionelle Kultur repräsentiert. Dann wechseln Schauspieler und Soldaten in derselben Einstellung die Plätze: die Soldaten tanzen, werden zu Schauspielern, die Schauspieler sehen zu. Der alte Schauspieler spielt ein englisches Volkslied auf dem Akkordeon, denn diese Engländer haben nicht nur physisch, sondern auch kulturell Macht. Dann fallen Schüsse: der Bürgerkrieg; und zwei Leute sterben wie wir es schon in dem Stück *Golfo* auf der Bühne gesehen haben.

In : Filmreport 9 + 10, München 1975

Zeitgeschichtlicher Überblick

1. Griechenland während des II. Weltkrieges (1939 - 1944)

Zu Beginn des italienischen Angriffs auf Griechenland (28. Oktober 1940) lebte das Land noch unter der Diktatur von General Metaxas, der am 4. August 1936 an die Macht gekommen war. Der Diktator, dem das Königstum Pate gestanden hatte, definierte sein Regime folgendermaßen: "Seit dem 4. August 1936 ist Griechenland ein antikommunistischer, antiparlamentarischer und totalitärer Staat geworden. Deshalb mußten Hitler und Mussolini, wenn sie wirklich für die von ihnen gepredigte Ideologie kämpfen, Griechenland mit allen Kräften unterstützen." Diese Rede illustriert die tiefe ideologische Affinität von Metaxas zum italienischen Faschismus und zu Nazi-Deutschland. Aber der Druck, den der König ausübte und vor allem die ökonomische Abhängigkeit von Großbritannien verboten Griechenland, sich der Achse anzuschließen. Metaxas war gezwungen, den britischen Forderungen vollständig nachzugeben. Mit der Besetzung Albaniens durch Mussolini (April 1939) dehnte sich die europäische Krise auf dem Balkan aus. Am 28. Oktober 1940 stellte Mussolini ein Ultimatum und ließ seine Truppen die albanische Grenze überschreiten, ohne eine Antwort von Metaxas abzuwarten.

Wider alles Erwarten errang Griechenland dank der Moral seiner Truppen und der Unterstützung durch die Bevölkerung einen ersten Sieg über die Achsenmächte. Aber Heroismus und Ausdauer des griechischen Heeres reichten allein nicht aus, einen zweiten, von den Deutschen vorgetragenen Angriff aufzuhalten. Nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens im April 1941 überschritten die Deutschen die Grenzen Bulgariens und griffen mit Unterstützung dieses Verbündeten Griechenland an. Die griechische Armee, verstärkt durch einige britische und neuseeländische Truppen, hatte keine Chance, sich zu widersetzen. Am 27. April 1941 verließen König Georg und die Regierung das Land, die Deutschen rückten in Athen ein. Die Diktatur wurde durch eine ausländische Okkupation abgelöst.

2. Die deutsche Okkupation

Die Okkupation Griechenlands war besonders grausam. Das Land wurde zwischen den Deutschen, Italienern und Bulgaren aufgeteilt. Alle seine Ressourcen standen den Okkupanten zur Verfügung. Während der Hunger das Volk dezimierte, besorgen die Exekutionskommandos und die Deportationen den Rest. Vom ersten Augenblick der Okkupation an kündigten spontane heroische Aktionen den Willen eines geeinten Volkes zum Widerstand an. Die Organisation einer Massenbewegung folgte unmittelbar. Am 27. September 1941 gründeten verschiedene kleine politische Gruppen zusammen mit der Kommunistischen Partei (KKE) die Nationale Befreiungsfront (EAM). Zur gleichen Zeit wurde ein militärisches Widerstandszentrum ins Leben gerufen, das zum Kern des Zentralkomitees der griechischen Volksfront zur Befreiung (ELAS) wurde, und das im Februar 1942 aktiv zu werden begann.

Die EAM umfaßte die große Mehrheit des griechischen Volkes. Die Bedeutung ihrer Aktionen übertraf die einer gewöhnlichen Resistance-Bewegung. Von Anfang an nahm sie den Kampf in den Städten auf, wo Massendemonstrationen und Streiks die Besatzungsmacht verunsicherten. Die Betonung, die sie und die ELAS auf eine tiefgreifende soziale Reform legten, und das Übergewicht der Kommunisten in ihrer Leitung irritierten England, die ins Exil nach Kairo gegangenen politischen Parteien der Vorkriegszeit und die königliche Regierung, die die Gründung einer rechten Widerstandsbewegung anstrebten, um den Einfluß der EAM durch ein Gegengewicht auszugleichen.

Anders ausgedrückt: das politische Leben, während der Diktatur von Metaxas suspendiert, erwachte von neuem, unzertrennlich verbunden mit dem nationalen Widerstand. Die Einheit der Widerstandsbewegung, die durch die heftigen sozialen Kämpfe mit ihren Exzessen und Fehlern gestört wurde, verstärkte sich vor allem nach dem Waffenstillstand mit Italien und den Säuberungs-

aktionen, die Deutsche und griechische Miliz gegen ELAS und EAM auf dem Lande und in Athen unternahmen, dessen Arbeiterviertel sich in Kriegsschauplätze verwandelten.

Mit dem Näherrücken der Befreiung wurden neue Anstrengungen zur Verständigung zwischen den zwei Lagern unternommen. Schon im August 1943 erklärten die EAM, die alten Parteien und die rechtsgerichtete Widerstandsbewegung EDES, daß die künftige Regierungsform, einer der Hauptkonflikte zwischen ihnen, nach der Befreiung durch eine Volksabstimmung geregelt werden sollte. Die Verhandlungen wurden trotz anhaltender Differenzen fortgesetzt und führten im Mai 1944 zu einer Übereinkunft und der Bildung einer Regierung der nationalen Einheit, die nach Neapel verlegt wurde.

Auf der Konferenz von Quebec legten Roosevelt und Churchill (die offensichtlich der Zustimmung Stalins sicher waren), das Recht Großbritanniens fest, nach der Befreiung ein Expeditions-corps nach Athen zu schicken, das angeblich 'das Land vor der Anarchie retten' sollte. Im Interesse der erfolgreichen Weiterverfolgung der deutschen Armee trat die EAM im September 1944 dem Vertrag von Caserte bei, in dem die ELAS darauf verzichtet, Athen zu besetzen und der Landung der britischen Truppen in Griechenland zustimmt.

3. Die Befreiung, der Blutsonntag vom 3. Dezember 1944 und der Vertrag von Varkiza

Im Oktober 1944 zwang der rasche sowjetische Vormarsch auf dem Balkan die Deutschen, sich aus Griechenland zurückzuziehen. Am 12. Oktober wurden Athen und Piräus befreit; am 14. Oktober traf eine britische Brigade unter dem Kommando des Generals Scoby ein, der auch den Oberbefehl über sämtliche alliierte Streitkräfte übernahm; einige Tage später folgte die griechische Exilregierung. Die Deutschen hatten griechischen Boden noch nicht verlassen, da verlangte General Scoby von der Widerstandsbewegung, bis zum 10. Dezember die Waffen niederzulegen. Die Minister der EAM demissionierten; die ELAS weigerte sich, ihre Truppen aufzulösen, und leistete sowohl Engländern wie auch königstreuen griechischen Truppen, die in der Zwischenzeit in Griechenland eingetroffen waren, Widerstand. Am 3. Dezember versammelte sich eine große Menschenmenge in Athen auf dem Platz der Verfassung. Ohne Warnung wurde das Feuer eröffnet. Das war der Beginn der Kämpfe. In Athen wurde 33 Tage lang gekämpft. Churchill persönlich traf in Griechenland ein.

Am 12. Februar 1945 setzte das Übereinkommen von Varkiza dem Bürgerkrieg ein Ende. Dieser Vertrag war das Resultat langer, schwieriger Verhandlungen. Alle Partisaneneinheiten sollten aufgelöst werden, die Volksarmee (ELAS) hatte innerhalb von 15 Tagen die Waffen niederzulegen; die Regierung sollte im Laufe des Jahres eine Volksabstimmung über die Monarchie durchführen. Andererseits war es der Kommunistischen Partei gestattet, ihre politischen Aktivitäten zu organisieren, und die Kämpfer der ELAS und EAM sollten amnestiert werden. Diese Bestimmung sollte zum wichtigsten Streitpunkt werden.

Die vereinbarte Amnestie galt nicht für Vergehen nach dem bürgerlichen Strafrecht, und diese Einschränkung erwies sich sehr bald als fatal. Während die politische Führung der EAM von allen Sanktionen verschont blieb, wurden die Partisanen selbst einer Verfolgung ohne Ende ausgesetzt, da es genügte, das Gesetz extensiv ausulegen, um praktisch jede Widerstandsaktion als Delikt gegen das bürgerliche Strafrecht zu erklären. Zehntausende von Partisanen mußten die Folgen dieses einseitigen Waffenstillstandes bezahlen. Die Führer, deren Aktivitäten per Definition politisch waren, wurden nicht angetastet. Ihre totale Kapitulation in einem Augenblick, da sie, obwohl in Athen schon geschlagen, noch die größte Partei Griechenlands kontrollierten, lieferte den legalen Hintergrund für den nun folgenden weißen Terror, der den Bürgerkrieg auslöste.

4. Der Bürgerkrieg (1946 - 1949)

Die Übereinkunft von Varkiza wurde von den Kommunisten im Großen und Ganzen eingehalten, aber einige Gruppen der ELAS

unter dem legendären Aris Velouchiotis lehnten den Vertrag ab und zogen sich wieder in die Berge zurück. Der Terror der extrem Rechten, der nach den Dezember-Ereignissen begonnen hatte, verstärkte sich im ganzen Land von Tag zu Tag. Er erreichte ein Ausmaß, das allen nicht königstreuen Bürgern das Leben unmöglich machte und jeden Gedanken an eine freie Volksabstimmung oder freie Wahlen ausschloß.

Die rechten Terrororganisationen, die teilweise von den Deutschen bewaffnet worden waren und jedenfalls mit ihnen kollaboriert hatten, wurden nicht nur nicht entwapnet oder verfolgt, sondern verbündeten sich offen mit den regulären Ordnungskräften, um jeden demokratischen Gedanken im Keim zu ersticken.

Der Premierminister Sophoulis verlangte von Bevin die Vertagung der Wahlen, mußte jedoch der Forderung des britischen Ministers nachgeben. Mehrere Mitglieder seines Kabinetts demissionierten, die republikanischen Parteien sagten ihre Beteiligung an den Wahlen ab, und die Royalisten trugen einen leichten Sieg davon (31. März 1946). Eine überstürzte Volksabstimmung erlaubte im September 1946 die Rückkehr des Königs.

Der Terror nahm zu und wurde legalisiert. Die Regruppierung der ehemaligen Widerstandskämpfer der EAM in den Bergen zur Demokratischen Armee Griechenlands am 28. Oktober 1946 und die Gründung einer Provisorischen Regierung des freien Griechenlands am 23. Dezember 1947 waren die Konsequenz. Der Bürgerkrieg wurde blutiger denn je fortgesetzt. Im Februar 1947 unterrichtete die englische Regierung die USA, daß sie nicht mehr imstande sei, ihre Verpflichtungen gegenüber Griechenland und der Türkei einzuhalten. Mit der Deklaration Trumans, nach der die USA Griechenland helfen sollten, sein demokratisches Regime aufrecht zu erhalten (12. März 1947) beginnt die direkte Intervention der USA, die das Erbe Großbritanniens in seiner Rolle als Schutzmacht übernehmen. Die amerikanische Hilfe trägt wesentlich zur Niederlage der Aufständischen im Jahre 1949 bei und bereitet den militärischen Aktionen ein Ende. Aber Griechenland leidet noch lange unter den schweren Gegenschlägen dieser Periode der Feindseligkeiten.

5. Die Herrschaft der Rechten

Wie zu erwarten war, wurde das politische Leben in der Periode, die dem Bürgerkrieg unmittelbar folgte, durch eine Unausgewogenheit ohne Beispiel charakterisiert. Der extremen Rechten, die durch amerikanische Dienststellen direkt unterstützt wurde, gelang es, aus dem Regierungsapparat die letzten liberalen Elemente, die dort noch übrig geblieben waren, zu vertreiben und die politische Macht zu monopolisieren. Die Regierungen liberaler **Richtung**, die aus den Wahlen 1950/51 hervorgingen, mußten ihren Platz für ein starkes Kabinett der extremen Rechten räumen. Die 'Hellenistische Sammlungsbewegung' des Marschall Papagos, gegründet 1951, gewann dank des Mehrheitswahlsystems, das auf direkte Intervention der amerikanischen Botschaft hin eingeführt wurde, bei den Wahlen am 16. November 1952 49 Prozent der Stimmen und 82 Prozent der Sitze. Das alles geschah dank der Müdigkeit eines Volkes, das vom Krieg und Bruderkrieg ruiniert war, dank der Manipulation des Wahlsystems, der moralischen und ökonomischen Unterdrückung, der herrschenden Gewalt und des offenen Wahlbetruges.

O THIASOS in der internationalen Kritik

Ein griechischer Film, wieder in der Quinzaine, gelang vollkommen, sowohl was den Inhalt als auch was die Form angeht. Der Regisseur Angelopoulos hat in einem Handlungsgerüst, das an Stendhal und Balzac, aber auch an Claudel erinnert, ein vierstündiges Fresko der griechischen Geschichte gemacht, zwischen 1939, als die Diktatur des General Metaxas wütete, und 1952, als sich eine andere moralische Ordnung etablierte, die des Feldmarschalls Papagos. Man erlebt diese 13 Jahre der griechischen Geschichte: den Widerstand gegen die Italiener, dann gegen die Deutschen, die 'Befreiung' durch die Engländer, den dauernden Kampf der

Kommunisten um die absolute Macht, die Reaktion, die die Kontrolle behält. In diesem Fresko, das Übergangslos gestaltet ist, gibt es echte Momente musikalischer Gestaltung, daneben didaktische Reden, mit großer Kraft vor die Kamera gebracht. Wäre der Film im Festival präsentiert worden, wäre er sicherlich ein ernsthafter Anwärter auf den großen Preis gewesen. Die Farbphotographie von Arvanitis ist bewundernswert von Anfang bis Schluß und macht den ganzen Film zu einer Art permanenten Huldigung an das Vaterland.

Louis Marcorelles in Le Monde, Paris, 16.5.75

Es ist ein Film der langen Kamerafahrten und -Schwenks, gleitender, tastender, schwermütiger Bewegungen; aber auch ein Film, der an nicht wenigen Stellen die Kameraperspektive fixiert, unnachgiebig anhält zur Mikroskopie einer Studie. Kaum ein Regisseur heute vermag mit dem Ton, der 'Geräuschkulisse' — die hier keine ist — derart virtuos umzugehen. Es gibt Bilder in der 'Reise der Komödianten', die nur als Resonanzboden des Tons im off verständlich werden und dadurch eine unvergleichliche Plastizität gewinnen; es gibt bestürzende Augenblicke, wenn zum Beispiel ein Soldat sich vor der Kamera auszieht, um ein Mädchen zu vergewaltigen, und der Vorgang des Ausziehens alle Schattierungen der Gier, der Entblößung bis zur Scham enthält, und nur das Zuschlagen der Tür signalisiert, daß ihm das Mädchen eine Lektion erteilt hat; und es gibt Momente — etwa die mehr als zehnminütige sängerische, tänzerische Auseinandersetzung zwischen Linken und Faschisten in einer Kneipe —, wo Angelopoulos alle seine Mittel konzentriert und virtuos gehandhabt hat, als sei der Film nur wegen dieser einen Sequenz gemacht worden, die nun schon Filmgeschichte ist (und auf eine ähnliche in *Casablanca* zurückweist).

Wolfram Schütte in Frankfurter Rundschau, Frankfurt/M. 31.5.75

Angelopoulos hat einen eigenwilligen Bildstil in langen, durchgedrehten Sequenzen, die so aufgenommen sind, daß sie in einem Blick die ganze Umgebung des Spiels sichtbar machen. Der Film ist in 80 solche Sequenzen aufgeteilt, jede genau geprobt und möglichst an einem Tag beendet.

Oft steht die Kamera ruhig über einer Straße oder einem Platz, um Massenszenen so zu erfassen, wie sie sind. Dann wieder bewegt sie sich balletartig zum Rhythmus von Menschen oder Massen auf der Straße.

Die Schönheit des Films liegt in den Farben. Er wurde hauptsächlich im Sommer gedreht, überall in Griechenland, und Angelopoulos nutzte sorgfältig das natürliche Licht und fügte Farben zu den Szenen, wo er es für notwendig hielt.

Ronald Holloway in Variety, New York, 4.6.75

Biographie

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

Filme:

- 1965 *Forminx-Story*
- 1968 *L'émission*
- 1970 *Anaparastassi (Die Rekonstruktion)*
- 1972 *Meres Tou '36 (Die Tage von 36)*
- 1975 O THIASOS

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