

19. internationales forum des jungen films berlin 1989

15

39. internationale
filmfestspiele berlin

TOPIO STIN OMICHLI

Landschaft im Nebel

Land	Griechenland 1988
Produktion	Paradis Films, Paris Griechisches Filmzentrum, Griechisches Fernsehen ET-1 Athen Basicinematografica, Rom
Regie	Theo Angelopoulos
Buch	Theo Angelopoulos Tonino Guerra Thanassis Valtinos
nach einer Geschichte von Theo Angelopoulos	
Kamera, Beleuchtung	Giorgos Arvanitis
Musik	Eleni Karaindrou
Dekor	Mikes Karapiperis
Kostüme	Anastasia Arseni
Schnitt	Jannis Tsitsopoulos
Ton	Marinos Athanassopoulos
Mischung	Thanassis Arvanitis
Regie-Assistenz	Takis Katselis, Giorgos Fotopoulos Dimitris Frangoulis, Eleni Petraki
Produktionsleitung	Emilios Konitsiotis
Produktions-Assistenz	Nikos Sekeris
Produzent	Theo Angelopoulos
Darsteller	
Voula	Tania Paleologou
Alexandros	Michales Zeke
Oreste	Stratos Tziortoglou
Die Schauspieler der Truppe	Eva Kotamanidou Aliko Georgouli Vangelis Kazan Kyrianos Katrivanos Nina Papazafiropoulou Grigoris Evangelatos Stratos Pachis Christoforos Nezer, Jannis Firos Dimitris Kamberidis Vassilis Kolovos Gerassimos Skiadaresis Costas Tsapekos Andreas Varouhas Vassilis Bouyiouklakis Nadia Mourouzi Sokrates Alafouzou Ilias Logothetis Nikos Kouros Vasia Panagopoulou Giorgos Fotopoulos Panayotis Botinis Toula Stathopoulos
Onkel der Kinder	
Lastwagenfahrer	
Soldat	
1. Polizist	
2. Polizist	
Restaurantbesitzer	
Serviererin	
Käufer des Motorrads	
Der Verrückte	
Besitzer des Saals	
Die Braut	
Der Bräutigam	
Gast des Restaurants	
Die Gefangene	

Uraufführung 31. August 1988, Venedig

Format 35 mm, Farbe, 1:1.33
Länge 126 Minuten

mit Unterstützung von
efdo im Rahmen des M.E.D.I.A.-Programms der Kommission der
Europäischen Gemeinschaft

Inhalt

Zwei Kinder, die elfjährige Voula und ihr fünfjähriger Bruder Alexandros, die mit ihrer Mutter in einem Vorort von Athen leben, nehmen eines Abends von zu Hause Reißaus, um nach Deutschland zu fahren, auf der Suche nach ihrem Vater, den sie nicht kennen und den sie nie gesehen haben. Einen Vater, den es in Wirklichkeit auch nicht gibt und den die Mutter nur erfunden hat, um die beiden zu beruhigen. Sie hat ihnen gesagt, daß er in Deutschland lebt.

Bei der ersten Station gelingt es ihnen, der Polizei auszuweichen, und sie setzen ihren Weg zu Fuß fort. Nach stundenlangem Marsch durch die verschneite Nacht begegnen sie einem merkwürdigen Gefährt, einem Campingwagen, und lernen Oreste kennen, den Fahrer. Der Wagen fährt einer Schauspielerfamilie voraus, die durch Griechenland ziehend immer dieselbe Komödie aufführt...

Die beiden legen ein Stück ihres Weges in Begleitung der Truppe zurück; dann erreichen sie die Autobahn nach Norden, wo sie einem betrunkenen Lkw-Fahrer in die Hände fallen, der das Mädchen vergewaltigt... Wieder sind sie auf der Flucht. Oreste, der ahnt, in welcher Gefahr sie schweben, will ihnen zu Hilfe eilen, und tatsächlich gelingt es ihm, die Kinder zu finden.

Für alle drei verwandelt sich das Leben in einen Traum, der dort endet, wo das Motorrad, mit dem sie unterwegs sind, hält: am Hafen, wo sich die Truppe eingefunden hat, um ihre Kostüme zu verkaufen. Die Truppe löst sich auf. Oreste begibt sich mit den Kindern in einen benachbarten Ort, wo er das Motorrad an einen jungen blonden Mann verkauft, mit dem er kurz darauf verschwindet. Voula, die Augenzeugin dieses Geschehens wird, fühlt sich verraten und weiß nicht mehr, wem sie vertrauen kann. Voula und Alexandros schlagen die Richtung zum Bahnhof ein. Der letzte Zug, die letzte Etappe. Ein Fluß markiert die Grenze. Sie springen vom Zug und besteigen ein Boot, mit dem sie über den Fluß rudern.

"Halt!" Ein Schrei, von einem Schuß begleitet, durchbricht die Stille. Voula sagt mit lauter Stimme, wie um die Angst zu bannen, die sie befallen hat: "Am Anfang war Dunkelheit..." Und Alexandros ergreift ihre Hand und fährt fort: "... doch dann ward es Licht."

Die Reise der Kinder, ihre Irrfahrt, ihre Begegnungen und ihre Enttäuschungen führen so zur Entdeckung der Welten der Wahrnehmung, durch die sie in die Welt eintreten. Das Gute und das Böse, Wahrheit und Lüge, Liebe und Tod, Reden und Schweigen. Es ist eine Initiationsreise.

(Zusammengestellt aus Texten im Filmkatalog der XLV. Mostra Internazionale del Cinema, Venedig 1988, sowie aus Produktions- und Verleihmitteilungen)

Bericht von den Dreharbeiten

Am 29.2.1988 bin ich um sechs Uhr morgens aufgestanden, um die häßliche Piazza von Florina für den Verkehr abzusperrten und um später die Schneelieferungen zu leiten. "Das typische Marmor- und Betongrau der griechischen Neubauten will ich. Deswegen drehen wir hier", lautete die Anweisung des Regisseurs. Um zehn Uhr kommt der erste Schnee, der am Nachmittag, bei der letzten von fünfzig Lieferungen, schon geschmolzen sein wird. Fast eine Million Drachmen hat die Produktion für den Schnee ausgegeben, den zwanzig schlechtbezahlte Zigeuner auf dem Platz und in den Seitenstraßen verteilen. Arvanitis, der Kameramann, schaut vorbei, gibt einige Anweisungen für die Verteilung des Schnees und verschwindet wieder. Gegen sechs Uhr beginnt er mit seinen Mitarbeitern Licht und Kamera aufzubauen. Die Wohnungen der umliegenden Häuser werden als Standplätze für die Xenonlampen und deren Stromzufuhr benötigt. Ich bitte die Bewohner um Erlaubnis, bis der andere Zweite-Assistent von der Suche nach Komparsen zurückkommt. Er löst mich ab, und ich gehe ins Hotel, um mich umzuziehen, denn in der heutigen Szene werde ich noch einen Bräutigam spielen.

Das Drehbuch sieht vor: Nachts kommen Voula und Alexander in einer schneebedeckten Stadt an. Verwundert bleiben sie auf einmal stehen. Sie sehen nur Menschen, die regungslos wartend in die Luft schauen, versteinert leise fallenden Schnee betrachten. Da stürzt eine Braut aus einem Restaurant. Der Bräutigam in Offiziersuniform rennt ihr nach, faßt sie am Arm, beruhigt sie, führt sie zurück. Auf der anderen Straßenseite fährt ein Traktor auf die Kinder zu. Hinter sich schleift er ein weißes Pferd über den Schnee. Das Pferd bleibt liegen; der Traktor fährt weiter und verschwindet. Das Hochzeitspaar kommt jetzt Arm in Arm aus dem Restaurant, folgt einem Karnevalszug und verschwindet ebenfalls. Die Kinder stehen noch immer vor dem halbtoten Pferd. Der kleine Alexander fängt an zu weinen, rennt in das leere Restaurant. Voula hinterher. (...)

Als die folgende Aufnahme endlich gelingt, ist es zwei Uhr. Die Zustände sind chaotisch geworden. Es ist das einzige Mal, daß Angelopoulos während der ganzen Drehzeit im Drehbuch liest. Die Komparsen für den Karnevalszug in der dritten Einstellung der heutigen Szene sind "ein jämmerlicher Witz" (Angelopoulos). Fünf müde Leute sind gekommen. Deshalb verteilt Katselis Karnevalsmasken an das halbe Filmteam und schafft es zu dieser Zeit noch, tanzend und singend Action in die übermüdete Gruppe zu bringen. "Das bewirkt einen provozierenden Widerspruch zu meiner Absicht", meint Angelopoulos, als er sieht, wie gequält lustig alle sind.

Als wir uns eine Woche später die Muster ansehen, stellt sich heraus, daß die ganze Szene ins Wasser gefallen ist. Falsch ausgeleuchtet, der Schnee schlecht verteilt, die Tempi der Bewegungen falsch: "In meinem Alter ist das nicht erlaubt." Eine Woche später wird alles noch einmal wiederholt. Nur die Nahaufnahme von Michales und dem Pferd ist gelungen - es ist das einzige Mal, wo er ohne Glycerin weint.

Um vier in der Früh bin ich ins Bett gefallen. Am nächsten Morgen um sieben haben wir Florina Richtung Saloniki verlassen. Auf der mit Schneematsch bedeckten Piazza vorbeifahrend, sehen wir noch den künstlichen Blutfleck des Pferdes, das doch überlebt hat. (...)

Es bleibt Verlassenheit

Egal ob Angelopoulos die Wanderschauspieler in der Totalen oder den kleinen Alexander in einer Nahaufnahme zeigt, was bleibt, ist die Verlassenheit des Individuums in seiner Umgebung. Alexander läßt seine Schwester, die im Bus schläft, zurück und begibt sich auf eine kleine Reise in die unbekannte Stadt. Er nimmt die Straße, aus der die Wanderschauspieler kamen.

Beim Anschauen der Muster stellte Angelopoulos fest, daß die in *O Thiasos* verwendeten Panoramaschwenks und Plansequenzen sein Stil wären. Aber die Wanderschauspieler sind im Film halbtot und "wenn ich die Kinder filme, muß ich nah herangehen - aber ich fühle mich sehr unwohl dabei". Er fragt sich, ob er nach diesem Film noch weitere Filme machen wird.

Die Dreharbeiten sind an einem extremen Punkt angelangt, die Konflikte häufen sich. Selbstzweifel, Zweifel am Film, Zweifel an seinem Gelingen. Ermüdung. Geschrei. Dennoch ändert er während der Arbeit nichts an seinem Vorhaben. Auch nützt er jedes Gespräch mit den Leuten in seiner Umgebung zur Selbstreflexion, sagt entschuldigend, der Gefühlsausbruch einer starken Persönlichkeit gleiche einer Krankheit. Er erzählt von seinem ersten Kurzfilm *Forminx-Story*: "Damals kamen wir hier im Bahnhof von Saloniki an. Als ich die Kamera aufstellen lassen wollte, wurde mir bewußt, daß ich nicht wußte, wohin ich sie stellen sollte, daß ich nichts wußte, nicht einmal wie und was ich drehen wollte, obwohl ich doch geglaubt hatte, alles ganz genau zu wissen. Es war ein Fiasko." Nach Auseinandersetzungen mit dem Produzenten brach er die Dreharbeiten ab. Der Film wurde von anderen fertiggestellt.

Er war allein. Auch jetzt zieht er sich zurück.

Man könnte ihn einen vollblütigen Autor nennen. Überall hat er seine Finger im Spiel: Drehbuch, Produktion, Organisation, Kamera, Schauspielerei, Licht, Ton und Dekors fallen unter seine Regie. Er hat zwar keinen Regiestuhl. Dafür trägt er die gesamte Verantwortung - und die Überzeugung für den Film. (...)

Fantasierte Wirklichkeit

"Diese Dreharbeiten mit den Kindern sind die schwierigsten, die ich jemals hatte." Die Darsteller des Orestes, der Voula und des Alexandros sind Laien, denen in Szenen großer Gefühlsäußerungen die Überzeugungskraft fehlt. Entweder spielen sie regungslos "wie ein Stück Holz" oder leblos, "zu technisch". Die Laiendarsteller haben Schwierigkeiten, den plötzlich gegebenen Anweisungen in ihrem Spiel Folge zu leisten. Allerdings erläutert Angelopoulos bei den Proben selten die Idee der Szene. Seine ersten Probeanweisungen fallen im Verhältnis zur Strenge der späteren Inszenierung wie nebenbei. Sie bestehen aus der Demonstration des Bewegungsablaufs und einer kurzen Beschreibung der Situation. Als kenne er selbst die Einzelheiten nicht genau, findet er sie erst im Probenprozeß und konkretisiert dann das Geprobte. "Erst die Elemente der entstehenden Szene geben Anregungen, die weit über das Drehbuch hinausgehen. Erst nachdem das Bild entstanden ist, kann ich sagen, ob es so ist, wie das Bild aussehen muß". Nach und nach beseitigt er bei den Darstellern übertriebene Mimik und unnötige Bewegungen und erreicht so das richtige Tempo. Letztlich kann er dabei sogar auf das Gegenteil seiner ersten Anweisungen stoßen.

Ähnlich arbeitet Angelopoulos mit Kamera und Dekor. Die Kamerabewegung, welche den Bewegungen der Darsteller folgt, ist in jeder Einstellungsprobe ein Herantasten an eine Komposition. Bevor jedoch das klare Bild einer Szene entsteht, läßt Angelopoulos die Wirklichkeit des Drehortes verändern nach einem Bild, das er von der Wirklichkeit anderer Orte oder im Allgemeinen hat. Auf der Straße, wo Orestes und Voula den kleinen Alexander wiederfinden, sind Bäume, ein Fahnenmast, braune Farben an den Häusern, die es in dieser Straße in Ioannina nicht gibt. Sie wurden von anderen Orten für diese Szene entliehen. Andererseits ist die Turmuhr, die es am Ort tatsächlich gibt, wie in *Alexander der Große* auch, keine Uhr eines Ortes mehr, sondern nur noch Symbol des Festgelegtseins, an dem der kleine Alexander auf seiner Reise vorübergeht.

Genauso ist auch die anschließende 35. von 71 Szenen aus mehreren Orten zusammengesetzt worden. Sie wurde in Saloniki aufgenommen, spielt aber in der Stadt, die in Ioannina beginnt.

Anziehung, die sich im allgemeinen mit aller Kraft durch die Inszenierung vermittelt. Die Einzigartigkeit von Angelopoulos besteht darin, daß seine 'fixe Idee' ganz unauffällig und gleichsam mühelos diesen gedämpften Rhythmus in ihren Dienst nimmt, woraus die Überzeugungskraft der Handschrift des Genies entsteht.

Wenn der Voluntarismus in dieses Kino des Immobilismus keinen Eingang findet, so schien dennoch das Projekt von *LANDSCHAFT IM NEBEL* eine Falle für bestimmte Absichten zu sein: über die Reise der beiden Kinder hinaus hat Angelopoulos seinen Film als eine Reise durch sein eigenes Werk konzipiert, dessen Gestalten dann und wann wieder auftauchen (die Mitwirkung Mastroiannis war bei dieser Spurensuche zwar nicht möglich, aber man findet, in der allzu kurzen Rolle einer Schankkellnerin, seine Partnerin aus dem *Bienenzüchter* wieder; Nadja Mourouzi). Die Art und Weise, wie Angelopoulos den Schlußstein dieser Selbstzitate: die Wanderschaulspieler, ins Bild gesetzt hat, restümiert die Richtigkeit seines Blicks, der keine Nostalgie aufkommen läßt. Immer etwas entfernt im Bild, gehören die Schaulspieler offensichtlich (im Wortsinn) zur Vergangenheit; aber sie sind da (voll in diesem 'Dasein', vielleicht nicht im richtigen Moment, noch am richtigen Ort, als Figuren des Filmemachers), und die (nicht allzu große) Entfernung, die sie von Angelopoulos trennt, gibt sich zunächst als ein mit der Zeit sich verringender Abstand der Affekte. Dieser Blick, der sich niemals einmischt, ist es auch, der Rätselhaftigkeit und Unschuld auf dem Gesicht der Kinder in einem ausgewogenen Verhältnis hält (siehe Interview).

Diese leidenschaftslose Inszenierung der oberflächlichen Berührung hat zwar ihre Grenze, aber der Name dieser Grenze bezeichnet doch einmal etwas wirklich Schönes: die Kontemplation, ohne auszuschließen, was sie an Nichtigem enthalten mag. Dieses Wort, das man natürlich nicht falsch verstehen darf, gibt eine Idee der Bewegung, die Angelopoulos' Filme beschreiben, ausgehend von der Kontemplation und wieder zu ihr hin, ohne sie zu thesaurieren. In *LANDSCHAFT IM NEBEL* bleibt auch der Grenzübergang, einer der dramatisch intensivsten Momente des Films, ganz nach dem Muster der anderen friedlicheren Landschaften, die die Kinder durchquert haben, auf explizite Weise ein Ort der Betrachtung, wo Angst und Gefahr zwar ständig präsent sind, ohne daß sie jedoch den friedlichen Rhythmus des Films unterbrechen. Es liegt darin eine immerhin bewundernswerte Abwehrhaltung gegenüber allem, was die Kontemplation zum Bewußtsein ihrer selbst führen und damit ihre Reinheit und Wahrheit destabilisieren könnte. Sich bei der Kontemplation betrachten: diese Gefahr der Pose existiert zwar bei Angelopoulos, aber er entzieht sich ihr.

Wenn das sanfte Fließen von Angelopoulos' Filmen keine 'visuellen Kraftakte' kennt, so bedarf es auch wenig der 'Prankenhiebe' durch das Szenario, das die Geschichte sich, auch da wieder auf Distanz, durch eine Folge von feinen Strichen, herstellen läßt. Zwei Szenen von *LANDSCHAFT IM NEBEL* sprengen indessen diese Tonart der Erzählung. Die erste und die gelungenste ist ein physischer Kraftakt, die Vergewaltigung der kleinen Voula durch einen brutalen Lastwagenfahrer. Die Kamera findet sehr schnell den richtigen Abstand (weit genug vom Lastwagen entfernt, in dessen hinterem Teil die Vergewaltigung unter einer Plane stattfindet) und schafft erneut den gesicherten Raum für die Kontemplation. Aber dieses Mal ist es ein Gefühl des Unbehagens, das der Blick des Cineasten auslöst, indem er unsere Vorstellungskraft der unsichtbaren Beschmutzung ausliefert, ohne in die langsame Fahrt, die uns dem Lastwagen näherbringt, die Dringlichkeit der Situation eingehen zu lassen. Dieses Auseinanderklaffen öffnet einen Spalt zur Wirklichkeit, eine Erinnerung an Leere und Ohnmacht gegenüber einer unvorhersehbaren Gewalt, die sich plötzlich, unerschütterlich, ihren Platz im Film schafft. Die andere inszenatorische Unregelmäßigkeit zeigt uns die beiden

Kinder bei der Flucht aus dem Polizeikommissariat, wo sie festgehalten worden waren. Es gelingt ihnen auszubrechen, indem sie von einem Moment profitieren, in dem alle andern den Schneefall betrachten. Die magische Atmosphäre, in der die Szene badet, erspart es dem voreingenommenen Blick nicht, seine Achillesverse zu entdecken: die Leblosgkeit dessen, was sich außerhalb des Bildfeldes befindet. Angelopoulos ignoriert hier ein wenig das Reale (die Polizei) zugunsten seiner harmonischen Transparenz (der Schnee auf einem griechischen Dorf), und seine Figuranten nehmen ihre Pose auf recht signifikative Weise ein (erstarrt, die Nase in der Luft), denn es ist die Einstellung, die es zu betrachten gilt, die Intelligenz der Komposition, seine Art und Weise, die Unordnung zu poetisieren, um die es geht, nicht die Unordnung selbst.

Es ist im übrigen kein Zufall, daß die beiden Kinder so von einer potentiellen Schwäche (der blinden Harmonie) des Blicks ihres Regisseurs profitieren, denn sie sind in Angelopoulos' Werk ziemlich befremdliche Figuren. Im Gegensatz zu den anderen Reisenden des griechischen Cineasten, die einer gewissen Programmierung des Umherirrens nicht entgingen, haben Alexander und Voula eine fixe Idee (anderer Art als die von Angelopoulos), die sie die Unsicherheiten der Straße nur widerwillig oder mißgelaunt akzeptieren läßt. So spielen sich die Begegnungen, die *LANDSCHAFT IM NEBEL* abstecken, immer unter dem Zeichen des Mißtrauens, des Zweifels und der mutmaßlichen Lüge ab (die Beziehung zwischen Voula und dem jungen Motorradfahrer Orest ist in dieser Hinsicht mit einer großartigen Schärfe erfaßt: im Übergang von der Unruhe zum Vertrauen, von der glücklichen Zutraulichkeit zum Verdacht des Verrats, gibt sie das unvergeßliche Bild eines kleinen Mädchens wieder, das sich - sowohl psychisch wie geographisch - vom Gefühl steuern läßt. Wenn die Meisterschaft aufgrund zu großer Perfektion eine Gefahr in Angelopoulos' Filmen darstellt, so verweisen ihn die beiden Kinder aus *LANDSCHAFT IM NEBEL* auf das heilsame Gefühl der Angst, nicht ans Ziel der Reise gelangen zu können, und es ist diese Unsicherheit, die dem Film seine Stärke und seine Daseinsberechtigung gibt (ein weiterer Film über das Umherirren, die Variation eines Themas, das man bereits kennt).

Angelopoulos, der seine Figuren in einer großartigen Einstellung am Grenzübergang verläßt, ohne uns zu sagen, was sie erwartet, ist einer der wenigen Cineasten, die die wahre, definitive und zeitlose Verführung wagen. Das ist aber auch der Punkt, wo der Vergleich seiner Filme mit der schönsten Geschichte der Welt (der von Tausendundeinernacht; der ersten Geschichte) seine Grenze findet: bei Angelopoulos findet die Verführung ohne Einsatz statt. Sie ist nicht Bürgschaft für ein Talent (wie das des Manierismus), sie ist dessen Frucht, und der Erfahrung eines intakten (selten narzistisch fetischisierten) Vergnügens an der Anschauung geweiht. Diese Reinheit der Verführung ist niemals offensiv, und wenn Angelopoulos seit einigen Jahren den immer gleichen Weg der Fiktion wählt, so ist es nicht unmöglich, daß er es tut, um sie vor einem pragmatischen Verfall zum 'guten Rezept' (im Dienst jeder beliebigen Geschichte) und als authentische Essenz seines Kinos zu bewahren. Die Stärke, aber auch in einem gewissen Maße die Schwäche dieser Verführung ist also die Intelligenz, die ihr die Dauer verleiht. Dieses Reich der Kontemplation, an dem Angelopoulos einsam arbeitet, gehört zu den Schöpfungen, die uns anrühren, denn sie halten im Film fest, was darin zweifellos am meisten mißhandelt wird: den Sinn für Schönheit.

Frédéric Strauss, in: Cahiers du Cinema, Nr. 413, Paris, 11/1988

Im Gespräch mit Theo Angelopoulos
Serge Toubiana und Frédéric Strauss

Frage: Im Titel Ihres letzten Films spielt das Wort 'Landschaft' eine große Rolle. Es könnte auf die beiden Kinder hinweisen, die

Nacht. Orestes und die Kinder finden in der Straße vor einem verschlossenen Kino einen Filmstreifen. Orestes hebt ihn von der Straße auf, betrachtet ihn im Licht einer Lampe und sieht darauf: "Nebel...und da hinten, weit hinten, ein Baum,...seht ihr nicht?" fragt er fast ängstlich die Kinder. Die Kinder sehen nichts. Auch beim zweiten Hinsehen nicht. "Ich auch nicht", sagt Orestes nach einer Weile, "war nur ein Witz..." Er will den Filmstreifen wegschmeißen, doch der kleine Alexander möchte ihn haben. "Er gehört Dir", antwortet Orestes. Der Kleine steckt ihn in seine Tasche.

Der Blick durch den Filmstreifen entdeckt in dieser tristen Straße ein fantastisches, ein der Wirklichkeit entgegengesetztes Bild: Eine Landschaft im Nebel (...)

Als sie in den Nebel gehen, löst sich der Nebel auf. Da sehen sie, als sähen sie die Welt neu, vor sich die Natur, voller Grün - eine Farbe, die wir sonst aus allen Drehorten verbannt haben. In der Ferne steht ein blauleuchtender Baum, der so aussieht, als würde das Licht des Himmels auf ihn fallen.

Was es ja auch wirklich tut.

Giorgos Fotopoulos, in: Filmbulletin, Nr. 3, Zürich 1988

Notizen zum Film von Theo Angelopoulos

Der griechische Regisseur Theo Angelopoulos beschreibt in seinem Film TOPIO STIN OMIHLI (Landschaft im Nebel) die Wanderung zweier Kinder, der elfjährigen Voula und ihres fünfjährigen Bruders Alexander, aus Griechenland in Richtung auf ein fernes und mythisches Deutschland, in dem angeblich ihr Vater leben soll. Wahrscheinlich ist der Vater in Deutschland aber nur eine Legende, die von der Mutter erfunden wurde, um die Abwesenheit des Vaters zu erklären; die Kinder glauben jedoch fest daran. Nach mehreren Versuchen und Anläufen besteigen sie schließlich einen Zug in Richtung Norden, werden wieder herausgeholt, besuchen einen Onkel in der Nähe des Industriewerkes, begegnen dann einem Autobus mit Wanderschauspielern und einem jungen Mann auf dem Motorrad; nachdem sie sich eine Zeitlang dem jungen Mann angeschlossen haben und auch die Auflösung der Schauspielertruppe miterlebten, wandern sie schließlich auf einer Chaussee weiter, überqueren einen Fluß und eine Grenze und kommen am Ende in ein anderes Land (ist es Deutschland?), in dem sie auf einen einzeln stehenden Baum zulaufen.

Wie immer bei Angelopoulos ist auch dieser Film ein 'Road Movie', das die Wanderung einiger Menschen durch die Landschaften eines Griechenlands provinzieller Zurückgebliebenheit in Richtung auf ein fernes und unsicheres Ziel beschreibt, damit zugleich aber auch die Reise der Protagonisten in ihr eigenes Inneres erzählt. Er trägt Angelopoulos' charakteristische Regiehandschrift, die durch lange Schwenks und Kamerafahrten sowie durch eindrucksvolle poetische Totalen charakterisiert wird. Dieser Stil gelangt in TOPIO STIN OMIHLI zu einer Geschlossenheit und Brillanz wie noch kaum zuvor, so daß nicht wenige Teilnehmer des Festivals in Venedig diesen Film als den bisher besten des Regisseurs überhaupt bezeichneten. Tatsächlich gelingen Angelopoulos immer wieder Bilder atemberaubender Eigenwilligkeit und Brillanz, in denen sich auf bezeichnende Weise die realistische Darstellung von griechischer Landschaft und griechischem Dekor (besonders dem von Dörfern und Kleinstädten, Straßen, Plätzen und Häusern) verschmilzt mit einer Transzendierung dieses Dekors in Richtung auf eine metaphorische Verdichtung, die die Phantasie des Zuschauers in Bewegung setzt, ihn nachdenken und assoziieren läßt, das Geschehen des Films über das Unmittelbare und Konkrete hinaushebt, ohne daß dieses Verfahren freilich zeigefingerhaft oder aufdringlich wirkt. In diesem Film sind Bilder, die an der Grenze der Erkennbarkeit oder Sichtbarkeit liegen und die ein anderer Regisseur oder Kamera-

mann (hier der Grieche Giorgos Arvanitis) vielleicht gar nicht erlaubt hätte (so, wenn ein Bild ganz langsam aus der Dunkelheit oder Schwärze aufblendet). Ein andermal erstarrt eine eigentlich ganz realistisch-alltägliche Handlung zu einem Gemälde überirdischer Schönheit, so, wenn in einer Kleinstadt plötzlich alle Leute stehenbleiben, weil es, ein Ereignis absoluter Seltenheit, plötzlich zu schneien beginnt.

Was diesen Film von Angelopoulos auch im Verhältnis zu seinen früheren so eindrucksvoll macht, ist der Umstand, daß das Geschehen des Films besonders einfach, geradezu rudimentär, gereinigt von historischen oder sozialen Zutaten und Nebenerscheinungen, reduziert auf einen essentiellen Kern erscheint und daß es ihm hier in besonderem Maße gelungen ist, eine Geschichte ganz und gar in Bildern zu erzählen. Bezeichnend übrigens auch, daß dieser hervorragende Film offenbar nur durch eine mühsame internationale Konstruktion und einen Zusammenschluß fast aller europäischer Fernsehstationen zustandekommen konnte; dabei handelt es sich doch um ein Werk, das wie kein anderes in Landschaften und weiträumigen Totalen erzählt, also sicher nur auf einer Kinoleinwand zur vollen Geltung kommt.

Ulrich Gregor, in: Sonntagsblatt, Nr. 38, Hamburg, 18.9.1988

Das Reich der Kontemplation

Man geht heute in einen Film von Angelopoulos wie der König Schehrijâr wohl ins Bett ging, wo ihn die Erzählerin der tausend-undeinen Nächte, Scheherezade, erwartete: begierig zu hören, wie einem, mit nie versagendem Talent und ebensolcher Anmut, eine Geschichte erzählt wird, die, um nicht enden zu müssen, so unabänderlich strukturiert scheint, daß ihre plötzlichen Wendungen schon die Fortsetzung in sich tragen.

Die endlose Geschichte des Angelopoulos ist, wie man weiß, die Reise, und zwar in dem Sinn, der sich mit dem des Lebens deckt, dessen Offenbarung seine Figuren an einer Wegbiegung erwarten. Von den ersten Bildern von LANDSCHAFT IM NEBEL an ist das Thema mit Händen zu greifen: zwei Kinder, Bruder und Schwester, sehen auf einem Bahnsteig einem abfahrenden Zug nach. In wenigen Strichen drückt die Inszenierung die Spannung des Alltagsrituals aus, das die zwei Kinder auf diesen Bahnhof treibt, und die Ungewißheit, die sie dort festhält. Ihr Zweifel bezieht sich nicht auf die Frage, ob es gut oder schlecht für sie ist, abzureisen (diese Frage stellt sich bei Angelopoulos nie), sondern darauf, ob sie es wagen. Das Wagnis ist neu, und indem sie ihre Ängstlichkeit überwinden, gewinnen die Kinder auf Anhieb eine Kraft, eine Überzeugung und eine Autonomie, die den Film großartig in Schwung bringen. Auf der Suche nach einem Vater, von dem die Mutter - die man nie sehen wird - sagt, daß er in Deutschland lebt, werden Alexander und Voula, so heißen die beiden von der Polizei gesuchten Waisenkinder, Griechenland auf Schleichwegen durchqueren. Ihr Vertrauen in diese Reise wird der unerwarteten Mitteilung eines entfernt verwandten Onkels widerstehen, der unannehmbare Lüge (ihr Vater ist ebensowenig in Deutschland wie anderswo; 'sie haben gar keinen'), bis es ihnen nach einer Reihe von angenehmen bis gewalttätigen Zufallsbegegnungen schließlich gelingt, über die Grenze zu kommen.

Dieses existentielle Umherirren verläuft in einem Rhythmus, den man gut kennt (starre Einstellungen und lange Einstellungssequenzen, die das Verrinnen der Zeit festhalten und hier die Flucht der Kinder verlangsamen), und der die Welt mit der großartigen Prägnanz einer Herz und Sinne ansprechenden Landkarte beschreibt. Die Permanenz dieses Rhythmus von einem Film zum andern enthält einen paradoxeren Bezug, als es den Anschein hat, zu der Figur der ewigen Wiederkehr, die in Angelopoulos' Filmen umgeht (oder die sie verklärt). Die Cineasten, die ihren Spuren folgen, stehen tatsächlich unter dem Einfluß einer zwanghaften

ein wenig wie Landschaften sind. Sie vermitteln den Eindruck einer Distanz ihnen gegenüber, die jener gleicht, die man gegenüber einer Landschaft empfindet, die man nicht kennt, und der man sich nähern will, um sie zu entdecken.

Angelopoulos: Ja, das nennt man die menschliche Geographie. Beim Betrachten eines Films hat man oft das Gefühl, die Gesichter und Körper bereits zu kennen, also keine wirklichen Entdeckungen mehr zu machen. In *LANDSCHAFT IM NEBEL* wollte ich wie in einem Märchen diese Überraschung, diese Freude der Entdeckung bewahren. Übrigens, wenn ich eine Szene entwerfe, fertige ich zunächst eine Zeichnung an, und ganz automatisch ergibt das eine Plansequenz. Die Perspektive des Blicks nimmt dort ihren Anfang. Das ist wie eine Sprache, ein langer Satz anstelle eines kurzen, Hemingway oder Faulkner. Im Kino bevorzuge ich Antonioni, Mizoguchi, Welles; Cineasten, die die Erfahrung der Sequenzeinstellung und Schärfentiefe gemacht haben.

Frage: Man spürt auch, daß Sie mit der Suche nach der richtigen Distanz gegenüber diesen beiden Kindern eine sofortige Identifikation des Zuschauers abgelehnt haben. Mit Kindern kann man im Kino vielleicht am einfachsten Geschäfte machen, deshalb ist es schön, daß Sie sie fast am Rande der Ausdruckslosigkeit filmen.

Angelopoulos: Das stimmt, ich habe weder die Fotogenität der Gefühle der Kinder, noch jene Gefühle, die sie hervorrufen, gesucht. Mit einer Inszenierung, die alles auf diese Art der Fotogenität gesetzt hätte, könnte man sich in der Tat einen beträchtlichen finanziellen Erfolg sichern. Für mich bestand die Gefahr, in diese Richtung abzugleiten, aber ich wollte keineswegs durch die Ablehnung dieses Weges alle Emotionen vernichten, ich mußte ein Gleichgewicht finden. Bereits in *Der Bienenzüchter* habe ich versucht, diese Grenze der Ausdruckslosigkeit mit Mastroianni zu erreichen, der ja viel zu bekannt ist, um jene grundlegende Überraschung beim Zuschauer zu bewirken, von der ich vorher sprach. Das war auch eine Methode, um ihn zu entdecken. Ich habe beispielsweise keine Großaufnahme von ihm gemacht, wenn seine Figur ein großes Gefühl ausdrücken sollte. Ich habe immer Angst vor der Einstellung, die mit Untertiteln 'voilà' verkündet. Deshalb habe ich Antonioni geliebt und den frühen Wenders, den von *Alice in den Städten* mehr als den von *Der Himmel über Berlin*, obwohl ich seine aktuelle Arbeit sehr interessant finde.

Frage: Wie haben Sie mit den beiden Kindern in *LANDSCHAFT IM NEBEL* zusammengearbeitet?

Angelopoulos: Michales Zeke, der kleine Junge, war bei den Dreharbeiten fünfeinhalb Jahre alt. Ich sagte mir, daß er sich die Arbeit am Film als ein Spiel vorstellen müsse, und er selbst war sich dessen völlig bewußt. Als wir die Szene vorbereiteten, in der er beim Anblick eines sterbenden Pferdes weinen sollte, sprach er zu mir: "Herr Angelopoulos, ich ärgere mich, weil ich nicht weinen kann. Ich bin sehr traurig, aber weinen kann ich nicht." Ich sagte zu ihm: "Für diese Szene muß es dir trotzdem gelingen zu weinen. Es genügt nicht, wenn du innerlich traurig bist, du mußt dies dem Zuschauer auch zeigen." Daraufhin schlug er mir ein Spiel vor. "Du schreist mich furchtbar an, das bringt mich dann zum Weinen, und wir können die Szene drehen." Das hat zunächst nicht funktioniert, und wir kehrten ins Hotel zurück, wo ich ihm in einem ziemlich heftigen Ton die Szene noch einmal erklärt habe. Das ganze Team stand dabei, und er fühlte sich gedemütigt, er drehte mir den Rücken zu und fing an zu weinen. Ich nahm ihn bei der Hand, und wir drehten davon eine einzige Aufnahme. Bei ihm lief alles über das Spiel, aber mit Tania Paleologou, dem Mädchen, das nicht zur selben Altersgruppe gehört, war es ganz anders. Sie durchlief den schwierigen Zeitraum, der die Grenze markiert zwischen dem Ende der Kindheit und dem Beginn des Erwachsenwerdens. Sie hat übrigens während der Dreharbeiten ihre erste Regie gehabt und verliebte sich

in Stratos Giorgioglou, den Darsteller des Orest.

Solange der Film in dieser Hinsicht voranging, ließ ich den Dingen freien Lauf. Das eigentliche Problem mit ihr war die Vergewaltigungsszene, die sie um nichts in der Welt drehen wollte, und auf die ich für den Film so großes Gewicht legte. Sie schloß sich in ihr Zimmer ein und wollte nichts davon hören. Schließlich hat sie es akzeptiert, diese Szene zu drehen, aber ohne dabei zu schreien, wohingegen das Drehbuch vorschrieb, daß das Mädchen Schreie ausstößt, wenn der Lastwagenfahrer sie überwältigt. Das war ihre Idee, und ich finde sie jetzt im fertigen Film völlig richtig. Mein Umgang mit ihr war viel sentimentaler und emotionaler, weniger verspielt. Das einzige Spiel, das sie mochte, war das Schweigen.

Während die Techniker das Licht einrichteten, schlossen die Kinder, Orest und ich die Wette ab, eine halbe Stunde lang zu schweigen. Manchmal legte ich die Musik des Films auf und fand es unglaublich, denn ich weiß aus Erfahrung, daß dies für meine beiden Töchter, die im gleichen Alter sind, das Allerschwierigste ist. Diese Momente des Schweigens haben uns sehr geholfen, in die Atmosphäre des Films hineinzukommen.

Frage: D.h., daß der Regisseur auch ein Schauspieler ist.

Angelopoulos: Richtig. Ich glaube nicht, daß ein Regisseur die Szene vorspielen muß, damit der Schauspieler sie anschließend nachahmt, aber ohne das Spiel vollkommen festzulegen, kann man es dem Schauspieler doch suggerieren, indem man auf indirektem Weg die Emotion hervorruft. Als ich meinen ersten Film machte, mochte ich die professionellen Schauspieler nicht besonders, denn ich registrierte etwas Falsches in ihrem Spiel. Deshalb wählte ich Laien aus; doch bei ihnen besteht das Problem darin, daß sie keinen Rhythmus haben, und daß sie Gefahr laufen, die Emotion überzubetonen. Mastroianni sagte mir etwas, das ich sehr mag: "Ich bin ein Kind, und Du bist der Vater, der die Geschichten erzählt. Wenn Du sie gut erzählst, steige ich in das Spiel ein."

Frage: Wann kam es zu einer Begegnung mit Tonino Guerra?

Angelopoulos: Bei dem Film *Die Reise nach Kythera*. Ich befand mich in Rom und die Leute, mit denen ich gewöhnlich zusammenarbeite, waren anderweitig beschäftigt. Ich dachte an Tonino, den ich mag, seit ich Antonioni kenne. Mit Andrej Tarkowskij teilte ich zu der Zeit die Wohnung eines Freundes und wir redeten viel. Ich fragte ihn, wie seine Arbeit mit Tonino verlief, er sagte mir, sie wäre perfekt, also habe ich Tonino getroffen.

Frage: Beansprucht das Drehbuchschreiben bei Ihnen viel Zeit? Gibt es überhaupt ein richtiges Drehbuch?

Angelopoulos: Nein, alle meine Drehbücher sind notgedrungen keine richtigen Drehbücher. Meist tendieren sie zu einer Novelle. Im Unterschied zur literarischen Erzählung enthalten sie aber fast kein Adjektiv. Wenn beispielsweise ein hübscher Junge in der Geschichte vorkommt, streiche ich das 'hübsch', um nicht vor-schnell ein bestimmtes Bild festzulegen. Andererseits führe ich die Geräusche in die Erzählung ein, wie etwa bei den Vögeln, die sich schon seit der Abfassung des Drehbuchs in meinem letzten Film befinden. Die Musik dagegen kommt erst hinterher dazu, denn sie ist kein Element, das aus der Handlung erwächst, sondern in sie eintritt. Das Ungestüm der Kinder in *LANDSCHAFT IM NEBEL* erinnert mich sehr an die romantischen Fluchten früherer Zeiten, daher wollte ich etwas von Mendelssohn und Franck anklängen lassen, etwas Parfüm aus der romantischen Schule der Musik. Dafür mußte ein Instrument ausgewählt werden und hier schien mir die Oboe am geeignetsten, sie ist romantisch und wie ein Schrei zugleich. Danach lese ich das Drehbuch, so als ob man mir eine Geschichte erzählen würde, stelle mir dabei die Farben vor und nehme mir die Freiheit, mich ganz vom Text zu entfernen. Als wir die Szene drehten, in der die Menschen das Fallen des Schnees beobachten, wendeten wir uns an die Angestellten der Stadt, die gelbe Uniformen trugen. Ich dachte, daß man die Farbe nochmal verwenden müßte und so überqueren in der Sequenz, die

am Bahnhof spielt, gelb gekleidete Männer die Schienen. Das sind Entdeckungen bei den Dreharbeiten, man plant sie nicht. Ich habe das IDHEC besucht, wo ich eine etwas cartesianische Ausbildung erhielt, die die absolute Treue zur Montage predigte, ganz in der großen Tradition Hitchcocks. Heute glaube ich, daß es zwischen Godard und Hitchcock, im Gegensatz zu dem, was man uns lehrte, einen großen, schöpferischen Spielraum gibt. Die Begehung des Drehorts ist für mich ein sehr wichtiger Moment. Ich drehe in natürlicher Umgebung, doch ich verändere sie ständig, nichts ist festgelegt, bevor die erste Aufnahme gemacht wird. Das Einzige, was unveränderlich bleibt, ist die Bedeutung, die ich der Szene verleihe, aber ich kann sie auf verschiedene Weise herstellen.

Frage : Ist der Ort für symbolische Elemente von Anfang an im Drehbuch festgelegt?

Angelopoulos: Ja, der Filmstreifen zum Beispiel, den Orest findet, ist eine schriftlich fixierte Idee. Unglücklicherweise konnten wir aus technischen Gründen unserer ursprünglichen Absicht nicht folgen. In dem Moment, wenn man den Filmschnipsel sieht, wollte ich, daß die Kamera heranzieht und in das Filmbild hineingeht. Man mußte dafür zwei aufeinanderfolgende Zwischen-Negative anfertigen und das Bild verlor zuviel Schärfe. Das Ergebnis liegt also auf halbem Wege. Für mich sind die symbolischen Elemente Befreiungen von der Erzählung, surrealistische Blickerweiterungen. Ich füge sie ins Drehbuch ein, ohne ihre eigene Bedeutung zu berücksichtigen, die mir oft entgleitet. Daher kann ich Ihnen nicht erklären, was die Hand bedeutet, die aus dem Meer herauskommt. Da die grundlegende Struktur von LANDSCHAFT IM NEBEL das Märchen ist, hat man natürlich mehr Freiheiten als in einem anderen Film, um Elemente hereinzunehmen, die nicht in die Logik der Erzählung passen. Aber man sollte nicht versuchen, sie systematisch zu entschlüsseln, sonst verliert man den Zusammenhang der Geschichte. Es gibt in dem Film eine kleine Andeutung einer homosexuellen Beziehung zwischen Orest und dem Jungen, dem er sein Motorrad verkauft. Tonino fragte mich, warum ich das eingefügt habe. Ich wußte nicht, was ich ihm antworten sollte, ich spürte nur, daß es richtig war.

Frage: In ihren Filmen, ganz besonders in Ihrem letzten, gibt es die Idee der Rückkehr zu Dingen aus der Vergangenheit, eine gewisse Melancholie. Sie wollen nicht mit der Welt der Wanderschaulpieler brechen und gleichzeitig können die beiden Kinder, in denen keine Melancholie anklingt, anderswohin ziehen.

Angelopoulos : Das ist, glaube ich, ein Blick auf meine persönliche Vergangenheit, der durch meine Gegenwart als Cineast hin- und hergerissen wird. Ich habe den Baum an das Ende meines Films gesetzt, weil es der Baum aus *Die Reise nach Kythera* ist, ein Verweis auf eine Filmlandschaft. Die beiden Kinder reisen durch eine Filmlandschaft und sie betreten am Ende des Films eine andere Filmlandschaft, die wie eine Hoffnung ist. Ich möchte glauben, daß die Welt durch das Kino gerettet wird.

Das Kino ist für mich die Welt und meine Reise. Ich versuche ein paar kleine Utopien zu finden, die mich in Bewunderung versetzen können.

Aus: Cahiers du Cinéma, Nr. 413, Paris, November 1988

Biofilmographie

Theo Angelopoulos, geb. 27. 4. 1936 in Athen, studierte Jura an der Universität von Athen, absolvierte dann den Militärdienst und geht 1961 nach Paris. Studium der Philosophie und Literatur an der Sorbonne, ab 1962 Filmstudium am I.D.H.E.C. (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques). Von 1964-1967 Filmkritiker der Athener Tageszeitung 'Demokratiki Allaghi'. Die Zeitung wird nach dem Putsch der Obristen verboten.

Filme:

- 1965 *Forminx Story*, Kurzfilm, unvollendet
- 1968 *I Ekpombi* (Übermittlung), Kurzfilm; Kritikerpreis des Filmfestivals von Saloniki 1968
- 1970 *Anaparastassi* (Rekonstruktion); Bester ausländischer Film des Filmfestivals von Hyères 1971; Prix Georges Sadoul 1971; vgl. Infoblatt 17/71, Internationales Forum des Jungen Films 1971
- 1972 *Meres tou '36* (Die Tage von '36), FIPRESCI-Preis der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1973; vgl. Forum 1973, Infoblatt 28/73
- 1974-75 *O Thiassos* (Die Wanderschaulpieler), Großer FIPRESCI Preis, Cannes 1975; Bester Film des Jahres (British Film Institute); Bester Film der Dekade 1965-75 in Italien; Großer Kunstpreis in Japan; vgl. Forum 1975, Infoblatt 17/71
- 1976 *O Kinighi* (Die Jäger); Goldener Hugo 1978 Chicago Film Festival
- 1980 *Megalexandros* (Alexander der Große), Goldener Löwe 1980 Venedig; FIPRESCI Preis 1980 Venedig
- 1982 *Athen*, TV-Dokumentarfilm
- 1984 *Taxidi sta Kithira* (Reise nach Kythera), Preis für das beste Drehbuch des Filmfestivals von Cannes 1984
- 1986 *O Melissokomos* (Der Bienenzüchter)
- 1988 TOPIO STIN OMICHLI