

## Der Grenzfluss in der imaginären Topographie Angelopoulos'

### Einleitung

In vielen Filmen Angelopoulos', insbesondere in der Triologie bzw. Tetralogie des Schweigens<sup>1</sup>, aber auch in der Triologie der Grenze<sup>2</sup>, offenbart sich die Sprachlosigkeit in der eigenen, der Muttersprache durch Fremdheit. Fremdheit, die durch den nicht mehr möglichen Bezug der Person des Protagonisten auf den Anderen - oft der eigene Sohn oder der eigene Vater - entsteht. Und damit offenbart sich eine patriarchalische Verfehlung, die in der angelegten adamistischen Namenstradition<sup>3</sup> keine glückende Traditionsfortführung qua Genealogie betreiben kann. Der väterlich-vaterländischen Erdverwurzelung, die vor Überfremdung geschützt werden muss wie in *Die Reise nach Kythera* bzw. vor der Moderne nicht mehr bewahrt werden kann wie in *Die Ewigkeit und ein Tag* und die sich in *Der schwebende Schritt des Storches* im extraterritorialen Staatsterritorium des Flüchtlingscamps zwischen Erdverhaftung und Erdentfremdung ausprägt, entspricht einer muttersprachlichen Entfremdung im Schweigen.

In den Filmen des bedeutendsten griechischen Autorenfilmers ist eine Tiefendimension der Rekurs auf die griechische Antike, auf Sagen der klassischen Mythologie, eine andere der Rekurs auf die neuere Geschichte Griechenlands, die Wirren des jungen Nationalstaates im 19. und 20. Jahrhundert<sup>4</sup>, und eine weitere Tiefendimension, die sich erst mit *Der schwebende Schritt des Storches* in der filmwissenschaftlichen Analyse als kulturell legitimes Interpretem durchgesetzt hat, ist die Abkehr von der stets sehr poetisch ausgestalteten geschichtlich-kulturellen Symbolik zugunsten einer Hinwendung zum

<sup>1</sup> Die Triologie des Schweigens besteht aus den Filmen: TAXIDI STA KITHIRA. Die Reise nach Kythera 1982/83; O MELISSOKOMOS/L'APICULTUER. Der Bienenzüchter 1986; TOPIO STIN OMICHLI / PAYSAGE DANS LE BROUILLARD. Landschaft im Nebel 1988; die Tetralogie des Schweigens erweitert diese Filmreihe um LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE/TO METEORA VIMA TOU PELARGOU. Der schwebende Schritt des Storches 1991

<sup>2</sup> LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE/TO METEORA VIMA TOU PELARGOU. Der schwebende Schritt des Storches 1991; TO VLEMMMA TOU ODYSSEA/ LE REGARD D'ULYSSE. Der Blick des Odysseus 1995; MIA EONIOTITA KE MIA MERA/ L' ETERNITA E UN GIORNO/ L' ETERNITE ET UN JOUR. Die Ewigkeit und ein Tag 1998

<sup>3</sup> In einigen Triologie-Filmen Angelopoulos' heißen die Protagonisten der Vatergeneration Spiros, wie des Regisseurs eigener Vater, und die Söhne Alexander, so z.B. in *Die Reise nach Kythera*. Bisweilen verkehrt sich diese Namensgebung, insbesondere wenn die dritte Generation der Enkel, die von Angelopoulos zu den Hoffnungsträgern der Großvätergeneration gemacht wird, die von der modernistischen Wendung der Söhne enttäuscht sind, in die männlich-genealogische Linie mit aufgenommen wird. Der typische Frauenvorname ist Voula (wie die Mutter des Regisseurs), doch treten in den Filmen meist nicht mehrere Frauengenerationen zugleich auf. Zudem sind die Protagonistinnen dieser Filme weniger geschichtsmächtige Agentinnen denn Liebende oder Geliebte. Voula und Alexander treten als erwachsenes Geschwisterpaar in *Die Reise nach Kythera* auf und als Kinder in *Landschaft im Nebel*.

<sup>4</sup> Eine Referenz auf die für die Angelopoulosfilme relevanten geschichtlichen Ereignisse hat Ruggle zusammengestellt. Vgl. Ruggle, Walter: „Historischer Hintergrund“; In: Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft; Baden Verlag Lars Müller 1990; S.312-315

allgemein-kulturell Mythopoetischen.

Der Rückgriff auf die griechische Antike als aktuell kulturelles Deutungsmuster geschieht dabei oft als Rückgriff auf Zeitungs-faits divers, in denen antike Mythen gelesen werden. Doch Angelopoulos adaptiert nicht die klassischen Sagen für die Gegenwart, sondern er greift einzelne Heroen heraus, inszeniert sie jedoch, wie Wolfram Schütte herausstellt, als Bruch mit dem Fatum.<sup>5</sup> Ein weiteres für meinen Argumentationszusammenhang wichtiges Moment (der spezifisch Angelopoulos'schen poetischen Bilder, die als Motivaufgriffe sich durch mehrere Filme ziehen, gibt es viele) ist die angehaltene Bewegung der Narration zu Beginn eines jeden Filmes. Die arretierte Kinesis in der Diegese zeigt sich z.B. in Reiseunterbrechungen<sup>6</sup>, kann sich aber auch in buchstäblich angehaltenen Bewegungen äußern. Die Arretierung der diegetischen Kinesis in der Angelopoulos'schen Kinematographie, die weitere Einschreibung der Bewegungsarretierung beim kontinuierlichen Fortlaufen der lebendigen Bewegtbilder, die vom tatsächlichen oder metaphorischen Tod, allenthalben aber von Abwesenheit sprechen, bewirken eine Reise nicht in die Weite, sondern in die Tiefe.

### **Die Filmidee**

Ende 1989 äußert sich Theodoros Angelopoulos erstmals in einem Interview über eine Ideenskizze zu einem neuen Film.

“Ein mögliches neues Filmprojekt hat Goethes 'Werther' zur Grundlage, und könnte als Untertitel 'Die Melancholie des Fin-de-Siècle' tragen. In ihm kommen in einer Stadt, die einem Warteraum gleicht, Flüchtlinge von überall her zusammen; sie sind geflohen vor den verschiedensten politischen Systemen und suchen nach einem neuen Lebensraum, einem neuen Lebenstraum. Selbst da ist also die Hoffnung eingeschrieben.”<sup>7</sup>

Im Dezember 1989 reist Angelopoulos in den Norden Griechenlands an die türkisch-griechisch-bulgarische Grenze, an den Fluss Evros, der in Bulgarien entspringt, über einige Kilometer die ‚natürliche‘ Grenze<sup>8</sup> zwischen Bulgarien und Griechenland bildet, dann

---

<sup>5</sup> Vgl. Schütte, Wolfram: “Ein zeitreisender Landvermesser”; In: Theo Angelopoulos, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen; München/Wien: Carl Hanser Verlag 1992, S.9-43, hier: S.13

<sup>6</sup> Vgl. Fotopoulos, Giorgis: “Die Nähe an Distanz. Einleitung”; In: Angelopoulos, Theodoros: Der schwebende Schritt des Storches. Filmnovellen; hrsg. v. Giorgis Fotopoulos; Berlin: Henschel Verlag 1991; S.7-17, hier: S.8

<sup>7</sup> Angelopoulos, zit. n. Ruggle, Walter: Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft; Baden: Verlag Lars Müller 1990, S.293

<sup>8</sup> Die Natürlichkeitsbehauptung naturräumlicher Begebenheiten wie z.B. Flüsse als Kulturkreis- oder nationalstaatliche Grenzen ist eine Idee der Geopolitik, die politische Ordnungskonstitution und aktuelle politische Handlungsdimensionen aus geographischen Bedingungen ableitet. Vgl. hierzu: Dünne, Jörg: Politisch-geographische Räume. Einleitung, In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften; hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.371-386, hier: S.372.

durch Griechenland fließt und wiederum für einige Kilometer die ‚natürliche‘ Grenze<sup>9</sup> zwischen der Türkei und Griechenland ist, bevor er in das ägäische Meer mündet. Im Januar 1990 entwickeln Angelopoulos und Tonino Guerra in Italien ein neues Szenario, dem sie den Titel “La grande émigration” geben. Jenes Projekt, das bald in “Le pas suspendu de la cigogne” umbenannt werden wird, soll im Grenzgebiet der drei Balkanländer spielen und im Wesentlichen durch drei Elemente gekennzeichnet sein: ein Fluss, eine alte Brücke und die Dreiländergrenze. Ruggle skizziert das Filmprojekt nach eingehenden Gesprächen mit Angelopoulos folgendermaßen:

“Der Film soll die kosmische Emigration betrachten, jenseits des Flusses soll die Stadt des Wartens zu liegen kommen, in der von überall her Flüchtlinge eintreffen, die ihre Träume wiederfinden möchten. [...] Angelopoulos sucht in diesem metaphorischen wie realen Grenzbereich “la mémoire du future”. Wie alle erlebt er den Fall der jahrzehntealten Grenzen als befreiend, und er spürt gleichzeitig, wie sich bereits neue, kleinere, aber gefährliche Grenzen aufbauen, jene inneren, die der Nationalisten.”<sup>10</sup>

### **Die Flusszene**

Als Entree über das (bis dato) filmische Gesamtwerk wählt Angelopoulos “Statt eines Vorworts” eine essayistische Erörterung.<sup>11</sup> Über die Grundsatzfrage von künstlerischer Kreativität räsonierend, situiert Angelopoulos die Künstlerbehauptung des Moments der blitzartig - ex nihilo - kommenden künstlerischen Idee zwischen Wahrheit und Lüge und wählt dazu die Flusszene in *Der schwebende Schritt des Storches*. Dergestalt von Angelopoulos selbst zum Inbegriff seiner künstlerischer Kreativität gemacht, legt er auf der Wahrheitsseite der Flusszenen-Idee, die ihm auf einer Busfahrt vom Broadway nach Bronx zum Zeitpunkt der Durchquerung Harlems im Frühling 1989 gekommen sei, den blitzartigen Überfall der Idee an jenem Zeitpunkt und an genau jenem Ort fest mit dem Überraschungsmoment, das darin bestand, dass dem Regisseur selbst die Reifung der Idee und der gedankliche Vorlauf im Moment des Überfalls nicht bewusst gewesen sei.

<sup>9</sup> Über Rudolf Kjellén, der den Ausdruck Geopolitik 1900 prägte, schreibt Karl Haushofer, führendes Mitglied der frühen Geopolitik mit Rechtfertigungstendenzen nationalsozialistischer Expansionspolitik: „Kjellen, in his *Problem of the Three Rivers* (Rhine, Danube, Vistula), has shown us how the unhappy fate of Central Europe is inseparably tied up with the course of these rivers.“ Haushofer, Karl: „Why Geopolitik?“; in: *The Geopolitics Reader*, ed. by Gearóid Ó Tuathail, Simon Dalby and Paul Routledge; New York/London: Routledge 1998; S.33-36; hier: S. 33. Flüsse als Grenzflüsse stehen in ihrer Problematik zwischen der Hypostasierung naturräumlicher Determination nationalstaatlicher Machtpolitik und Transgressionspotential des Staates/des Volkes für internationalen Handel und Austausch.

<sup>10</sup> Ruggle, Walter: *Das Leben*; In: ders.: *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft*; Baden: Verlag Lars Müller 1990, S.294. Präzisierend ist zu Ruggles Beschreibung anzumerken, dass die Stadt des Wartens diesseits liegt und das Kosmische, in das emigriert wird, im Jenseitigen. In der Tat setzt sich Angelopoulos mit *Der Blick des Odysseus* fünf Jahre nach dem Erscheinen von Ruggles Buch *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft* mit dem Krieg zwischen Serben und Bosniern im ehemaligen Jugoslawien auseinander.

<sup>11</sup> Angelopoulos, Theo: “Statt eines Vorworts”; in: Theo Angelopoulos, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen; München / Wien: Carl Hanser Verlag 1992, S.7-9

“Welche Assoziation hatte sich in jenem Augenblick so lautlos und fest entschlossen freigesetzt, daß sie unterbrach, was ich durch das Fenster des Busses sah (Harlem, im Sonnenschein des Nachmittags, zauberhaft und fürchterlich zugleich), und daß sich einstellte (so wie sich ein anderer Kanal im Fernsehen durch Übertragung eines Signals plötzlich einstellt): das fantastische Bild eines Grenzflusses zwischen zwei Ländern mit der weißen Gestalt der Braut am einen Ufer und des Bräutigams am anderen?”<sup>12</sup>

Die Frage bleibt unbeantwortet, doch der Augenblick der Idee, der Überfall aus den Tiefen des Vorbewussten, wird am Ende des Vorworts vereindeutigend auf die Seite der Wahrheit gestellt. Auf der Seite der Lüge (der Behauptung der künstlerischen Idee aus dem vermeintlichen Nichts) platziert der Regisseur dann genau die Rekonstruktion eben dieses gedanklichen Vorlaufs, den Angelopoulos auf die Lektüre eines Zeitungsartikel aus dem Jahr 1958 (!) datiert, zur Zeit seiner filmischen Erweckung, noch vor seinem Filmkursen bei Jean Mitry und Georges Sadoul in Paris 1961. Die Künstlerauthentifizierungsstrategie spannt somit einen Bogen vom mythischen Ursprung, der Erweckung zum Künstler, zum (bis dato) letzten Werk des Autorenfilmers. Zuvor jedoch wird das Unglaubliche auf das Terrain des Realistischen gezogen, die künstlerische Idee plausibilisiert als Umgestaltung von Vergessenem und Wiederholtem, wird rekuriert auf die gelesene Geschichte - diese wird aber in den Konjunktiv gesetzt, also in die Möglichkeitsform eines Vorgängigen, dessen reale Vorgängigkeit also nicht gewiss ist. Das Gelesene also sollte - oder könnte eben - die Geschichte eines Popen gewesen sein, der die Beerdigung eines Hirten auf einer im Winter unerreichen Insel vorzunehmen hatte. Von den Hirten durch Zeichen über den Tod benachrichtigt, nimmt der Pope, auf der Landseite stehend, die sakrale Zeremonie vor, indem er die Liturgie aufs offene Meer hinausruft und auf der gegenüberliegenden Seite, auf der kleinen Insel begraben dann die Hirten den Toten.

Josef Nagel führt in seiner kommentierten Filmographie die Inspiration für die berühmt gewordene Hochzeitsszene am Fluss auf einen Dokumentarfilmprojektvorschlag von Angelopoulos an das griechische Fernsehen zurück. Eine dieser Ideen soll gewesen sein:

“4. eine kleine, nur von Ziegen und Hirten bewohnte Insel bei Kreta, im Winter unzugänglich aufgrund der schlechten Wetterverhältnisse (wenn jemand stirbt, zelebriert der Priester von der anderen Seite der Meerenge die Messe, eine Idee, die der Hochzeitssequenz des Spielfilms zugrunde liegt”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ebd., S.8

<sup>13</sup> Nagel, Josef: *Le pas suspendu de la cigogne. (Der angehaltene Schritt des Storches)*; In: Theo Angelopoulos, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen; München / Wien: Carl Hanser Verlag 1992, S.199-219, hier: S.203

Die Idee der Trennung von Völkern durch einen Fluss, gehe, so Angelopoulos in einem Interview mit Edna Fainaru<sup>14</sup> auf ein Zeitschriftenfoto zurück, das Aserbaidsschaner und Iraner auf je einer Flussseite zeige, im Bemühen sich über den Fluss hinweg zu verständigen. Der Film selbst wurde dann 1991 u.a. in Florina gedreht, einem nordgriechischen Städtchen im Dreiländereck von Albanien, Griechenland, und dem damaligen Jugoslawien (heute: ehemalige jugoslawische Republik Mazedonien).

Der Künstler selbst gibt uns für die Hochzeitsszene am Fluss mit der Strenge eines echten Autorenfilmers, der das Fernsehen wegen seiner zerstreuten Rezeption ablehnt, eine Rezeptionsanweisung:

“Take, for instance, a scene everybody is asking me about, the wedding sequence in *The Suspended Step of the Stork*. There isn't one line of dialog in it and its effectiveness depends entirely on the theater being absolutely quiet. The slightest noise, people moving their chairs, any disturbance, and the entire scene is ruined. For you are expected to listen to the silence, which is as meaningful as any dialog. Now, how can you imagine perfect silence at home in front of the television set with kids crying and the phone ringing?”<sup>15</sup>

Wird hier das Schweigen bzw. die Stille<sup>16</sup> vom Autorenfilmer als genauso wichtig erachtet wie der Dialog, wird in den Interpretationen von **dem** europäischen Cineasten – über diesen hinausgehend - das Schweigen, das in der Triologie des Schweigens bzw. in der Tetralogie des Schweigens namensgebend ist, zum themenleitendem Interpretem.

### Die Hochzeitsszene

Die Braut steht mit ihrem mit Vater vor einem Wall, hinter dem sich der breite Ufersaum vor dem Fluss erstreckt. Schwenk über die erstarrte Menschengruppe, die sich hinter dem Wall versteckt. Der Militärjeep der Grenzer fährt am Flussufer entlang, verschwindet, auf der anderen Flussseite tritt eine Menschenmenge ans Ufer, Panorama, auf der hiesigen Seite rennen die Menschen ans Ufer, zuletzt die Braut und ihr Vater. Die Menschen winken sich über den Fluss hinweg zu, nur das Rauschen des Flusses ist zu hören. Die Menschenmenge teilt sich, der Bräutigam tritt aus der Menge hervor, hält den Brautstrauß hoch, Rückschwenk, der Pope kommt angeradelt, zieht sich die Stola über, segnet die

<sup>14</sup> Fainaru, Edna: "Silence Is as Meaningful as Any Dialogue: *The Suspended Step of the Stork*"; in: Theo Angelopoulos. Interviews; ed. by Dan Fainaru; Jackson: University Press of Mississippi 2001; S.75-83, hier: S.78

<sup>15</sup> Ebd., S.75

<sup>16</sup> Im Französischen und im Englischen bezeichnet ‚le silence‘ bzw. ‚silence‘ sowohl Schweigen als auch Stille.

Braut, macht ein Kreuzzeichen, hält den Ring hoch, steckt ihn der Braut an, segnet mit dem Brautkranz, den ihm der Vater gereicht hat, macht ein Kreuzzeichen über der Braut, dem Bräutigam, über der Menge. Die Menschen werfen Reis, sie tanzen ohne Musik, Kreuzzeichen, Verbeugung – Schnitt. Der Bräutigam auf der gegenüberliegenden Flussseite. Er hält den Brautstrauß hoch, tanzt im Kreis, wird mit Reis beworfen, er tritt ans Ufer, wirft den Strauß hinein – Schnitt. Die Braut tritt ans Ufer, wirft den Kranz, mit dem sie vom Popen gesegnet wurde, ins Wasser. Panorama – die Braut schreitet auf den Vater zu, beide Flussseiten sind zu sehen, sie küsst den Vater, der Vater geht, die Menschenmenge versammelt sich um die Braut. Ein Schuss fällt, die Menschenmengen an beiden Flussufern rennen davon. Der Jeep fährt den Weg entlang, als er weg ist, kommen Braut und Bräutigam allein ans Flussufer zurück, sie winken sich zu. Das Kamerateam im Wald beendet das Filmen der Szene, Alexandros bleibt allein. Braut und Bräutigam kehren ans Flussufer zurück, die Braut dreht sich um und rennt weinend davon. Sie fällt ihrem Vater in die Arme. Vater und Tochter gehen Hand in Hand zurück, Akkordeonmusik setzt ein.

### **Die Elemente und die Sakralität**

Ich möchte der Frage nachgehen, ob sich über die Dekodierung des symbolischen Gehalts von Wasser, Luft und Erde hinausgehend in *Der schwebende Schritt des Storches* über die Reflexion von Wasser, Luft und Erde als Elemente eine medientheoretische Dimension ergibt, die filmanalytisch gewendet werden kann. In dem Film, der im französischen Original *Le pas suspendu de la cigogne* heißt und so im Titel schon auf die Idee der arretierten Kinesis hinweist, und der in der meistverwendeten deutschen Übersetzung<sup>17</sup> *Der schwebende Schritt des Storches* heißt und so im Titel schon ein Oxymoron aufweist, ist eine Verschränkung von einem Zustand im Element der Luft – das Schweben - (wie auch der flugfähige Storch auf die Luft verweist) mit dem Element der Erde, auf die ein Schritt gesetzt wird, ein Element, in dem der Storch ebenfalls zu Hause ist. Ist in diesem Film der Fluss, das Element des Wassers, dem Flussufer, dem Element der Erde, entgegengesetzt? Haben Wasser, Luft und Erde bzw. die im Film häufig anzutreffende Aggregatzustandsänderung des Wassers in Schnee, Regen und Nebel ein ganz anderes Verhältnis von Form und Stoff zur Folge und somit auch ein anderes medienphilosophisches Potential?

---

<sup>17</sup> In der Reihe Film des Hanser-Verlags wird, wie in cineastischen Kreisen üblich, der Film im Original angegeben und eine deutsche Übersetzung nur in Klammern ausgewiesen. Diese ist mit *Der **angehaltene** Schritt des Storches* angegeben. Bisweilen finden sich auch die Angaben: *Der **zögernde** Schritt des Storches*. Der Filmtitel *Der **schwebende** Schritt des Storches* hat sich erst in späteren Jahren durchgesetzt.

Die Tatsache, dass der Pope zur Trauung auf dem Fahrrad ankommt, empfand der griechisch-orthodoxe Bischof der Region, Augustinos Kantiotis, als eine Verunglimpfung des Priesterstandes. Neben einem unerträglichen Lautsprecherterror, und anderer schwerwiegender Schwierigkeiten, die der Bischof dem gesamten Filmteam von Angelopoulos, insbesondere aber ihm selbst bereitete, belegte er unter anderem wegen dieser Szene Angelopoulos mit dem Bannfluch der Exkommunikation. Angelopoulos Exkommunikation wirkte ein Jahr, ‚nur‘ ein Jahr, denn weiter reichte die Macht des Popen nicht.<sup>18</sup>

Wieviele Meter und Zentimeter weit reicht und wieviele Jahre, Monate und Tage lang währt die Heiligkeit von Zeichen und durch welche Übertragungsmedien hindurch wirken sie noch? Neben den Bannspruch des Popen mag man bei dieser Frage vielleicht sofort an die sich bekreuzigenden Katholiken denken, die den urbi-et-orbi-Segen des Papstes empfangen, der durch das Fernsehen übertragen wird.

Luft, Wasser, Erde und Feuer als natürliche Medien scheinen hervorragende Sakralitätsübertragungskanäle zu sein – garantiert kommunikationstechnisch rauschfrei, ohne Signalstörung. Doch sind sie es alle in gleicher Weise oder ist ein Element besser geeignet? Welche technische Ausstattung muss ein Medien-Apparat haben, ein Übertragungsmedium, damit durch ihn die Heiligkeit eines Zeichens unbeschadet hindurchgehen kann und seine Wirkmächtigkeit in den Rezipierenden, die sich vor dem Apparat befinden, entfalten kann? Der Kathodenstrahl der Fernsehröhre scheint dem Katholischen jedenfalls keinen Schaden zuzufügen.

### **Wasser, Luft und Erde**

Der griechischen Mythologie nach wurde Orpheus' Kopf von den Mänaden in den Evros geworfen, der dort – körperlos – auf dem Fluss in das offene ägäische Meer auf die Insel Lesbos trieb und von dem noch immer Liebesgesänge zu vernehmen waren. Aus dem Reich der Unterwelt kommend, die er durch den falschen Blick zurück, den Blick der Rückversicherung, den keine Liebe verträgt, ohne seine geliebte Euridyke, die zur Salzsäule erstarrte, verlassen musste, ging sein Schicksal vom Götterterritorium des Hades unterhalb der lebbaren Welt in das Nicht-Territorium des Wassers über, des Flusses Evros, der in das ägäische Meer fließt, in das Gebiet, das für Carl Schmitt in der Antike noch das nicht-bezeichnete Territorium der heldenhaften Eroberung sein konnte<sup>19</sup>.

In der Erstarrung zur Salzsäule zeigt sich wiederum die Arretierung der Kinesis, und es

<sup>18</sup> Vgl. Nagel 1992, a.a.O, S.203f.

<sup>19</sup> Vgl: Schmitt, Carl: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum; Köln: Greven Verlag 1950, hier: S.14

zeigt sich ein Weiteres: der Formwandel vom Organisch-Lebendigen zum leblosen Ding, dessen Stoff, Salz, zwischen dem Festen und dem Flüssigen liegt, zwischen der Erde und dem Wasser.

Die Chance zur Revision der Götterentscheidung (Euridykes Tod) wäre die Überwindung des in der Vergangenheit liegenden Todes gewesen, hätte die Aktualität in lediglich einen anderen Möglichkeitszustand, eine Potentialität überführt, hätte die Vergangenheit um der Zukunft der Liebe zwischen Orpheus und Euridyke willen in die mythisch-ewige Gegenwärtigkeit überführt. Mit dem Evros verbindet sich so die Idee der Deterritorialisierung der Liebe / aus Liebe.

Das imaginäre Bild der griechischen Mythologie echot in gewisser Weise Bilder aus dem Imaginären Angelopoulos', z.B. den in der Luft schwebenden Kopf einer riesigen Leninstatue aus Stein, die dann auf ein Schiff verladen über die Donau nach Germanien verschifft wird, nicht ohne eine Dreiländergrenze zu Fluss zu passieren.

Germanien, das in der imaginären Topologie Angelopoulos' eine direkte Ländergrenze mit Griechenland hat, ist ein Ort, der dem tiefsten Innersten Nordgriechenlands entspringt und ein gewünschtes, aber nicht lokalisierbares Irgendwo bedeutet. Nach Deutschland reisen bedeutet in der griechischen Sprache wohl so etwas wie "hinter den sieben Bergen" - in der märchenhaften Tiefe der Provinz versunken.

Und das imaginäre Bild der griechischen Mythologie nimmt noch auf ein anderes Bild Bezug, auf die auf dem Wasser treibenden Körper der Vietnamesen, die zu Filmbeginn im Hafen von Piräus, jenem Ort der auch Filmbeginn und Ankunftspunkt für den aus dem Exil heimkehrenden Spiros-Odysseus in *Die Reise nach Kythera* ist, von Helikoptern aus der Luft eingekreist werden. Weil ihnen von Griechenland Asyl verwehrt wurde, werfen sie sich ins Wasser und streben lieber. Nach Andrew Horton wechselt das Meer seine Konnotation von Vergangenheit und Zukunft in den einzelnen Filmen Angelopoulos'.

"If it is the past that emerges from the sea near the end of *Landscape*, it is the painful present that is harvested from the sea in this opening moment of *Suspended Step*. There is no music as we watch the bodies."<sup>20</sup>

Das Rauschen des Flusses in der Nacht, das den nach seinem Ergehen befragten Soldaten an der nordgriechischen Grenze beunruhigt, ist die bedrohliche Macht eines bedeutungsvollen, nicht dekodierbaren Textes. Aus der Tiefe des Dunkels, der dunklen Nacht wie der dunklen Macht des Allerinnersten, ist das Rauschen des Flusses die

---

<sup>20</sup> Horton, Andrew: "*The Suspended Step of the Stork*: >>If I Take One More Step, I Will Be Somewhere Else<<"; In: Horton Andrew: *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*; New Jersey: Princeton University Press 1997, S.161-179, hier: S. S.163

unheimliche Begegnung des eigenen Ich mit dem Fremden, dem – nach Freud - vom eigenen Ich Abgespaltenen, sei es das Unbewusste, sei es der Fremde, gegen dessen Einfall die Soldaten eben in der Grenzregion stationiert sind. Die Stationierung, auch dies ein Zustand und ein Ort der vorübergehenden Arretierung der Kinesis, wird dem weitertreibenden Wasser des Flusses entgegengesetzt.

In *Der schwebende Schritt des Storchs* ist der Fluss nur ein einziges Mal das, was die zivilisatorische Nutzung dieses Naturelements als Beginn von Kultur ausmacht: Transportkanal. Doch dies in einer miniaturisierten, aberwitzigen Form. Auf einem winzigen Spielzeugfloß, das über Schnüre an das je andere Ufer gezogen wird, steht ein alter Kassettenrekorder. Es ertönt Balkan-Musik in reichlich scheppernder Tonqualität, das Floß wird ans Ufer gezogen, die Kassette entnommen und durch eine andere mit typisch griechischer Musik ersetzt, das Floß wieder in Bewegung gesetzt. Doch es ist kein Kinderspiel, sondern der in gebückter Stellung kauernde Mann am Ufer wird vom Oberst aufgegriffen und zur Rede gestellt: Schmuggel. Doch das dies kein kommerzielles Unternehmen sein kann, sondern vielmehr ein auf emotionalem Kulturaustausch beruhende Kontakt ist, der Schmuggel als Chiffre für eine Grenzverletzung nimmt, die gegen die Willkürlichkeit der Trennung revoltiert, ist evident. Es ist eine der Gelegenheiten, der Musik hinter dem Rauschen des Regens zu lauschen, jene enigmatischen letzten Worte des Politikers im ‚Parla-ment‘ bevor dieser den Ort des Redens für immer verlassen sollte und ins Schweigen verfallen sollte. Das Rauschen des Wassers ist ein positives Schweigen, ein Zukunftsschweigen, wohingegen das Schweigen der Geschichte ein negatives, ein Vergangenheitsschweigen darstellt. Und es ist - und dies hat die deutsche Synchronfassung des Filmes gut gewählt – vor jedweder von uns dekodierbaren Sprache. Zuvor hören wir nur Befehle in einer fremden Sprache.

Ansonsten gibt es nur den breiten, naturbelassenen Fluss: ohne Schiff, das heißt ohne Handel und Austausch (was zumeist als Beginn der Kultur Europas gesetzt wird: die See- und Handelsmacht Griechenland, die das Mittelmeer und seine Anrainergebiete als ihren Lebensraum eroberte), und ohne frei passierbare Brücke, das heißt ohne frei begehbare Verbindung von Land und Wasser.

Regen, Schnee und Nebel sind allgegenwärtig in Angelopoulos' nordgriechischem Winter. Es sind Elemente, die Mischformen zwischen Wasser und Luft sind<sup>21</sup>. Atmosphärisch wirkt alles kalt und feucht. Das Kalte und Trockene der Erde wird vom Kalten und Feuchten des Wassers überlagert<sup>22</sup>, das Element des Wasser infiziert alle andere Elemente, rücküberführt

<sup>21</sup> Aristoteles bestimmte die Erde als kalt und trocken, die Luft als heiß und feucht und das Wasser als kalt und feucht. Angelopoulos lässt sein Mischelement der wasserhaltigen Luft dem Kalten und Feuchten zuschlagen, tilgt das Heiße.

<sup>22</sup> Vgl. Aristoteles: *De anima*; In: *Philosophische Schriften*, Bd. 6, Hamburg 1995 u. Aristoteles: *Die Metaphysik*; Berlin:

ihre Unterscheidungskraft in das Chaos, in die Ungeschiedenheit der Elemente, in das Vor-Medium<sup>23</sup>. Und wenn, wie der kleine Junge berichtete, der Alte über den Fluss ging wie Jesus über den See Gethsemane wandelte, so ist der Mensch, der Landtreter<sup>24</sup> hier zu einem Wassertreter geworden, hat der Fluss eine Bodenqualität angenommen.

Grenze in der Triologie der Grenze ist in erster Linie eine Grenze zwischen den Naturelementen, die sich zusehends, oder genauer gesagt, zunehmend vernebelnd, zunebelnd sozusagen, vermischen.

Der Fluss als natürliche Grenze, das Fluide dieses Naturelements, dessen symbolische Wirkkraft gerade im Feld des Medialen als Grenzverwischendes in ästhetischen Inszenierungen eingesetzt wird<sup>25</sup>, entfaltet seine Kontingenz aber nicht in Bezug auf die geopolitische Bedeutung im Sinne eines Kontingent-Werdens der Grenze - auch eine flüssige Grenze ist eine harte Grenze - sondern als Entgrenzendes.

Der Fluss entgrenzt das Imaginäre, die Vergangenheit und das Überirdische, die sich zunehmend mit dem "Realen" vermischen, in dem Sinne, dass sie die Lacansche psychoanalytische Notion des Realen als Unsubsumierbares, als verdrängt Wiederkehrendes in die vermeintliche Realität des 'Wartesaals' einbringen. Das Modellstädtchen 'Wartesaal' ist ein Vorstadium des Wasser-Werdens. Die Erde als das Feste, das Umgrenzende, wird vom Wasser affiziert und bietet nur ephemere Behausungen: die temporäre Stationierung der Soldaten, die verschiebbaren Eisenbahnwagens, in denen die Flüchtlinge hausen.

Die Elemente sind wahrnehmungsleitend, doch in einer großen Irritation. Das aristotelische *metaxu*, das als Drittes zwischen Auge und Gegenstand deren Vermittlung garantiert, wird als bestimmungslos und unsichtbar gedacht. Doch der eigenschaftslose Zwischenraum ist bei Angelopoulos nicht *diaphan*, durchscheinend, sondern stets eingetrübt. An Regen, fallendem Schnee, Nebel und hoher, durch den Fluss kommender Luftfeuchtigkeit entspringt die schlechte Sichtbarkeit. Angelopoulos setzt stets die Medialität der beiden Elemente Luft und Wasser zugleich und ineins ein.

„Ohne Medium sieht man nichts: Die Wahrnehmung erfordert die Medialität eines anderen Elements, das allerdings weder der Wahrnehmende noch der wahrgenommene Gegenstand sein kann, so wenig wie ein >>Nichts<<, sondern solches, woran Sichtbarkeit entspringt und wovon Aristoteles keine Zweifel hatte, dass es existiert. >>Medium<< und >>Medialität<< entdecken sich hier *negativ*, als etwas, das eine konstitutive Funktion

---

Akademie Verlag 1990

<sup>23</sup> Vgl. Engell, Lorenz: Vorlesung: Anfänge der Medien-Philosophie; [http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0203/anfaenge\\_medienphilosophie.htm](http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0203/anfaenge_medienphilosophie.htm), Abruf Juli 2007

<sup>24</sup> Vgl. Schmitt, Carl: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum; Köln: Greven Verlag 1950

<sup>25</sup> Vgl. Volkart, Yvonne: Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst; Bielfeld: transcript-Verlag 2006

erfüllt, aber ohne Kontur bleibt – vergleichbar jenem >>Dritten<<, das bei Platon mit dem Ausdruck *chora* für eine >>unbestimmt bleibende Ortschaft<< versehen wird, die weder Form noch Materie ist und infolgedessen die klassischen Bestimmungen unterläuft.<sup>26</sup>

Der diegetische Raum der Flusszene ist ein unspezifizierter Naturraum, ist solch eine >>unbestimmt bleibende Ortschaft<<. Es ist aber kein beliebiger Raum im Augéschen Sinne<sup>27</sup>, denn er hat weder etwas mit modernen Verkehrsmitteln noch mit Transitstationen zu tun, er entspringt auch nicht der Übermoderne, die durch den Exzess der Zeit, den Exzess des Raums und durch den Exzess des Ichs gekennzeichnet ist<sup>28</sup>. Dieser unspezifizierte Naturraum ist dem Augéschen entgegengesetzt zu denken. Die Absorption des Ich durch den mythopoetisch geprägten Raum entspricht vielmehr der Unterdetermination der Zeit, des Raumes und vor allen Dingen des Ichs. Der Filmrhythmus ist langsam, die Bewegung verlangsamt bis stillgestellt, die evozierte Zeitdimension das Ewige. Der Ort ist kein anthropologisch determinierter, kein lokalisierbarer Ort. Dieser Naturraum des Flusses hat aber auch keinen Einfluss als naturräumliche Bedingung auf das individuelle und kollektive Handeln, und es ist nicht eigentlich der Fluss, der soziale wie individuelle Dispositionen konfiguriert. Das symbolische Handeln am Fluss löst den Menschen aus den naturräumlichen Vorgaben.

Das ewig Fließende des Flusses als Vergehen der Zeit bekommt etwas Ewigwährendes und damit Zeitaufhebendes, die Extension des Raums durch Intensivierung, durch Überlagerung verschiedenster Räume an einem Ort ist ein Raum, bei dem nicht die Singularität des Menschen durch Anonymität in der Masse erfolgt (wie bei Augé), sondern die Singularität wird dem Menschen durch die entindividualisierende Natur, der Aufgabe des Selbst durch Überantwortung an ein höheres, allgemeines Prinzip, die Natur gegeben.

War im Film *Die Reise nach Kythera* die Meereskonnotation die des Hades, so ist die Flusskonnotation in *Der schwebende Schritt des Storches* die des Überirdischen, ohne jedoch zum Olymp zu führen. Der Politiker wird vielmehr mit der Symbolik der christlichen Ikonographie verbunden, sein Transzendieren des Flusses steht für die Transzendenz.

Sylvie Rollet sieht die zwei Welten in Anglopoulos' Reich, "ce monde-ci et l'autre", in einem Verhältnis von Wiedergängertum, des Double, sieht ihren Zusammenhang durch

---

<sup>26</sup> Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung; Hamburg Junius 2006, S.19f.

<sup>27</sup> Marc Augé: Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit; Frankfurt am Main: S. Fischer 1994

<sup>28</sup> Vgl. Bensmaïa, Réda: Der "beliebige Raum" als "Begriffsperson"; In: Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze, hrsg. v. Oliver Fahle und Lorenz Engell; Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, S.140-166

Raumaufteilungen und mögliche metaphorische und reale Übertrittsorte oder -riten. Keine Brücke, kein Weg und kein Schiff führt von einer zum anderen.

“Le miroir est d'abord, dans *Voyage à Cythère*, le lieu d'un passage, point de contact entre ce monde-ci et l'autre, son revers, son double, auquel aucun chemin ne mène. L'altérité absolue échappe, en effet, à tout ordonnancement spatial comme à toute logique narrative. Dans *Voyage à Cythère* comme dans *l'Odyssée*, l'ici et l'ailleurs se côtoient dans une extrême proximité et une discontinuité totale.”<sup>29</sup>

Die Angelopoulossche Motivkonstante des Spiegels kehrt wieder in der Wiederbegegnung des Mädchens und Alexanders über Blicke, die in den Spiegel geworfen werden. Die Nähe beider Orte, des Diesseitigen und des Jenseitigen, findet in einer territorialen Überlagerung statt, wie auch insgesamt die Geschichten von Angelopoulos die vorhandenen Orte einer Erweiterung unterziehen. Es kommen nicht neue, durchreiste Räume hinzu, sondern die Räume werden in die geschichtliche Tiefe erweitert, neue Figuren aus der Vergangenheit bevölkern den Ort, neue Bezüge zwischen den Personen werden geknüpft, eine Extension der Relationen findet statt. Es sind Reisen, bei denen man am Ort bleibt. Extreme Nähe und vollkommene Unverbundenheit, Überlagerung und Unerreichbarkeit verbindet / trennt die beiden Welten. Der Ort ist zum Zustand geworden, hat seine Materialität aufgegeben, ist vom Raum zur Zeit geworden.

Das Wasser treibt die Leichen, trägt die allgemeine Menschenliebe, die Musik und die göttliche Segnung ans andere Ufer. Die Luft, in den wenigen, exklusiven Filmmomenten, in denen sie weder vom Wasser schwer gemacht noch durch die Sprache verunreinigt ist, (über)trägt die erotische Spannung zwischen dem Mädchen und Alexander, ist aufgeladen vom sexuellen Begehren.

„Wie das erste Mal gehen sie wortlos hinauf, zum Zimmer von Alexandros. Sie treten ein. Sie schauen sich ein Weile an, dann entkleidet sich das Mädchen langsam und bleibt nackt. Er tut es ihr gleich.

Zitternd streckt er seine Hand aus und beschreibt langsam die Rundung ihrer kleinen Brust, ohne sie dabei zu berühren. Ein Streicheln in der Luft. Das Mädchen schließt leicht die Augen und stößt einen erstickten Schrei aus. Sie streckt ihre Hand aus und macht dasselbe mit ihm, überall. Ein Streicheln der Luft. Alexandros glaubt zu sterben.“<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Rollet, Sylvie: *Voyage à Cythère. La poétique de la mémoire d'Angelopoulos*; Paris: Harmattan 2003, S.141f.

<sup>30</sup> Angelopoulos, Theodoros: *Der schwebende Schritt des Stroches. Filmnovellen*. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Giorgis Fotopoulos; Berlin: Henschel Verlag 1991, hier: S.254f. Die Originallänge des Filmes beträgt 140 Min., nach der Erstaufführung musste der Film um ca. 20 Min. gekürzt werden. Ob die in der Filmnovelle beschriebene Szene

Die Luft ist ein Medium der Wahrnehmung, der Übertragung, sie ist ein Liebeskanal – orgienhaft, ein Sinnesrausch ohne Berührung, eine Übertragung ohne in die Taktilität zu münden, den allumfassenden Sinn, der nach Michel Serres das Höchste der Liebe ist und der als der privilegiertester aller Sinne medientheoretisch einen Kulminationspunkt in das Super-Medium darstellt, der Idealität von Medialität.

Ist der symbolische Gehalt des Flusses Evros die Vereinigung von Hochzeit und (symbolischen) Tod (dem Verschwinden aus dem Leben), von Eros und Thanatos, so ergibt sich mit der medientheoretischen Erörterung der Elemente, dass der stetige Elementenübergang die Rekonfigurationskraft in sich birgt, die ein neues Formenrepertoire für den nächsten Film Angelopoulos' darstellen. Die Motivkonstanten Regen, Schnee, Nebel als Ungeschiedenheit der Elemente Luft und Wasser löschen den Symbolgehalt, überschreiben sich von Film zu Film, reflektieren auf die Metafilmebene, das Angelopoulossche Oeuvre. Sie sind die kinematographische Medialitätsebene par excellence. Der Angelopoulossche Film ist von einer Elementen-Medialität bestimmt, die erst den Film sichtbar macht, die zu sehen gibt, weil sie die Wahrnehmung leitend sich an den Dingen bricht, die übliche Sichtweise bricht. Bei Angelopoulos kann man durch die Atmosphäre sehen, man kann vielleicht gerade nicht durch sie hindurchsehen, wie in seinen zahlreichen Nebelszenen, aber man vermittelt ihrer sehen. Es ist diese Elementen-Medialität, die das Mediale des Mediums ‚Angelopoulosscher Film‘ bestimmt und als Negativ zur aristotelischen *metaxu*-Mediumsbestimmung sich selbst bedenkt.

---

tatsächlich verwirklicht wurde, kann ich aufgrund der mir vorliegenden Filmfassung nicht beurteilen. Die Filmnovelle ist ein literarischer Entwurf zu einem Film, ist ist noch kein Drehbuch und auch kein Filmskript. Die Filmnovelle weicht zu Teilen erheblich vom realisierten Film ab.