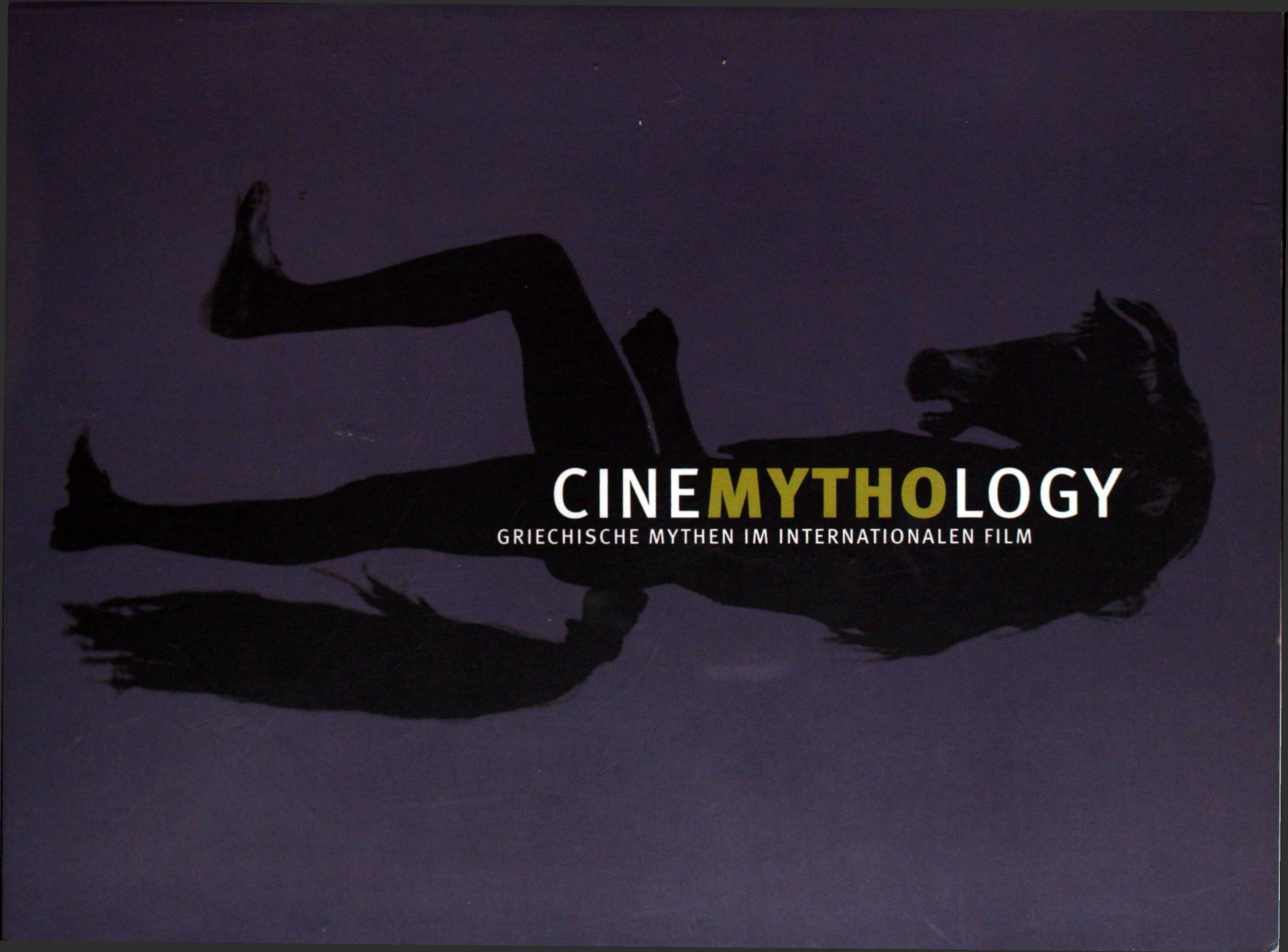


CINEMYTHOLOGY

GRIECHISCHE MYTHEN IM INTERNATIONALEN FILM

II-000000006448

CINEMYTHOLOGY

CINEMYTHOLOGIE
Die griechischen Mythen im internationalen Film
Bearbeitung: Michalis Dimopoulos
in Zusammenarbeit mit: Babis Aktsoglou (Kino),
Platonas Mavromoustakos (verfilmte Aufführungen),
Christiana Galanopoulou (Tanz)
Produktionsleitung: Antonis Kioukas

Das Titelbild ist einem Foto von Lucien Clergue entnommen.

KULTURMINISTERIUM
Organisation zur Förderung der griechischen Kultur AG
Kulturolympiade 2001-2004
Filmfestival Thessaloniki

Texte
© Schriftsteller

Ausgabe
© 2003
Kulturministerium
Organisation zur Förderung der griechischen Kultur AG

Der Nachdruck, auch auszugsweise, sowie die Neuveröffentlichung oder Reproduktion des Textes oder der Photos des Buches ohne schriftliche Einwilligung des Herausgebers sind verboten.

ISBN: 960-87249-4-5

CINEMYTHOLOGY

DIE GRIECHISCHEN MYTHEN IM WELTKINO

KULTUR-OLYMPIADE / ATHEN 2003

Die griechischen Mythen haben schon immer eine besondere Anziehungskraft auf die internationale Kunst ausgeübt, besonders auf die darstellenden Künste wie das Theater und der Film. In den Mythen sind die größten Ängste und Existenzfragen des Menschen, in Bezug auf seine Herkunft und seinen Lebensweg, enthalten. Da die Mythologie schon immer in gewisser Weise archetypische und symbolische Funktion hatte, konnte sich die Filmkunst der Anziehungskraft der mythischen Helden und Götter, ihrer Heldentaten und dem Versuch des Menschen, die Natur zu unterwerfen und sein Schicksal zu bestimmen, nicht entziehen.

Es ist folglich eine vortreffliche Entscheidung der Kulturolympiade dieses Filmfestival zu veranstalten, bei dem das einzigartige Mittel der Filmkunst benutzt wird, um die archetypische Kraft und die Werte der Botschaften, aber auch der Morallehre, die den antiken griechischen Mythen innewohnen, vor Augen zu führen. Aus den genannten Gründen sprechen die griechischen Mythen alle Menschen an.

Bei den Filmen handelt es sich um eine breite und repräsentative Auswahl dichterischer Werke von Pasolini, Dassin und Angelopoulos bis hin zu "epischen" Filmen, deren Kern die Abenteuer mythologischer Helden bilden und die von "direkten" archaischen Bildern von Kakogiannis, Straub und Koundouros über moderne psychoanalytische oder indirekte Darstellungen von Visconti, Cocteau und Damianos bis hin zur Matrix mit ihren Allegorien reichen.

Dieser große Beitrag im Rahmen der Kulturolympiade umfasst nicht nur alle Arten des Films, verfilmte Aufführungen antiker Tragödien und Filme mit Tanz, sondern auch alle mythologischen Zyklen, das heißt nahezu alle griechischen Mythen. Ich glaube, dass der Film, der als die Kunst des 20. Jahrhunderts schlechthin gilt, mit Hilfe der neuen Technologien das 21. Jahrhundert erobern wird und ein ausgezeichnetes Mittel ist, um mit uns nicht nur in der Zeit zurückzureisen, sondern auch tief in unserem Inneren, da diese Mythen schon Jahrtausende in uns vorhanden sind.

Evangelos Venizelos
Kulturminister

Die griechischen Mythen waren mit ihrer Einfachheit, ihrer dramatischen Dichte und ihrer allegorischen Kraft ohne Zweifel schon immer eines der bedeutendsten Mittel der Überlieferung der antiken Denkweise und Lebensauffassung. Es wäre nicht übertrieben zu behaupten, dass die griechische Mythologie das stärkste Bindeglied zwischen der geistigen Antike und der modernen Welt darstellt, da sie verschiedenen Völkern und Zivilisationen eine gemeinsame Ausdrucksweise in allen Kunstformen auferlegte. Es gibt unzählige Werke im Bereich des Theaters, der Musik, der Kunst und der Literatur, die von den griechischen Mythen inspiriert wurden und deren ursprünglicher symbolischer Chrarakter unversehrt erhalten blieb, die jedoch, entsprechend der Zeit, von großen Künstlern auf ihre Art neu interpretiert wurden.

Derselben Anziehungskraft konnte sich auch die Filmkunst nicht entziehen, die wohl populärste Kunstform der heutigen Zeit, die einen besonderen Platz im Programm der Kulturolympiade einnimmt. Die "Cinemythologie", ein beeindruckend umfassender Beitrag zur Kunst und zum Film, die von der griechischen Mythologie inspiriert wurden, vermittelt auf ideale Weise die Botschaft der Kulturolympiade, nämlich die Universalität der Zivilisationen, umso mehr als in diesem Fall die Universalität wieder einmal auf griechischer Basis beruht.

Die "Cinemythologie" wird ihre Reise im Oktober 2003 in Athen und Piräus beginnen, dann über Thessaloniki, Iraklion, Patras und Volos weiterführen und anschließend nach Berlin gelangen. Im Jahre 2004 werden Aufführungen in Madrid und London stattfinden. Im Rahmen der Kulturolympiade hoffen wir einen originellen und bemerkenswerten Beitrag leisten zu können. Die erfolgreiche Durchführung ist durch die Zusammenarbeit mit dem Filmfestival von Thessaloniki, einem erfahrenen und zuverlässigen Veranstalter, gewährleistet. Wir bedanken uns für dessen wertvolle Hilfe bei der Durchführung des Programms.

Evgenios Giannakopoulos
Präsident der Kulturolympiade

Es war natürlich schon immer bekannt, dass die griechische Mythologie eine Quelle der Inspiration für Künstler auf allen Gebieten darstellte. Maler, Bildhauer, Komponisten aller Zeiten schufen großartige Werke, deren schöpferischer Ausgangspunkt die griechischen Mythen waren. Im letzten Jahrhundert kam dann die Filmproduktion hinzu.

Ich nehme an, dass wir alle schon als Kinder Kinofilme gesehen haben, die auf griechischen Mythen basierten. Ich hatte mir jedoch nie vorstellen können, wie groß die Zahl dieser Filmproduktionen ist. Somit war ich beeindruckt und wage zu sagen, dass ich stolz darauf war, als ich den Katalog las, der vom Filmfestival Thessaloniki zusammengestellt wurde. Große Regisseure aus aller Welt haben sich mit den griechischen Mythen befasst und haben Filme mit ihrer jeweils persönlichen Prägung gedreht.

Die Kulturolympiade hat diese wertvolle Filmsammlung in ihr Programm aufgenommen, um uns die Gelegenheit zu geben, nicht nur diese einzigartigen Produktionen zu genießen, sondern um uns, insbesondere dem internationalen Publikum, die Besonderheiten der Charaktere der griechischen Mythologie, die Vielfalt der Charaktereigenschaften und die außerordentliche Auswahl der Sagen, bewusst zu machen.

Manuella Pavlidou
Geschaftsführerin der Kulturolympiade

Die antiken griechischen Mythen sind bis heute eine unendliche Quelle von ergreifenden Bildern und Themen geblieben. Sie bestehen aus bewunderswerten mythischen Schöpfungen mit symbolischen Erweiterungen, die die Grundlage für das Kollektivbewußtsein unserer Zivilisation bilden. Ziel unseres Filmfestivals mit dem Titel "Cinemythologie" ist, es die komplizierten Wege zu erforschen, die das Aufeinandertreffen von antiken griechischen Mythen und dem Film (zum Teil auch dem Theater) im 20. Jahrhundert beschritt und weiterhin beschreitet. Wir wollen nicht nur ihre Beständigkeit aufzeigen, das wäre ein Gemeinplatz, sondern unser Hauptziel ist es, die Reflektion über die Erscheinung, die Betrachtungsweise und die Bewältigung von jahrhundertealten Fragen über die Geschichte der Menschen hinweg anzuregen.

Die homerischen Epen, die Iliade und die Odyssee als perfekte Szenarien zu betrachten, wird heute kaum in Frage gestellt, noch ist es besonders einfallsreich. All die Themen, die die Menschen bewegten, bewegen und bewegen werden, sind darin enthalten: das Leben, der Tod, der Eros, die Liebe, der Krieg, der Verrat, der Glaube, die Niederlage, der Sieg, das Blut, die Schlauheit, die Intelligenz, die Überschreitung, die Reise - alles. Viele Jahrhunderte später öffnet Odysseus von James Joyce wieder den ursprünglichen Kreis. Die Kunst greift immer wieder auf den guten alten Homer zurück, um die undefinierbaren und finstersten Ängste noch mehr aus der Tiefe hervorzuholen, um von Anfang an über das Drama nachzudenken. Die antiken Tragödiendichter: Sofokles, Aeschylus und Euripides besitzen das unsterbliche ursprüngliche Material. Alle kehren wieder zu ihnen zurück: von Goethe und Shakespeare bis zu Thomas Mann und Beckett. Die Haltung der Antigone, das schreckliche Dilemma der Medea, die Hybris des Prometheus, das grausame Schicksal des Ödipus sind ewige Schauplätze, auf denen die Fragen über den Menschen, seine Natur, Licht und Finsternis immer noch offen und unbeantwortet bleiben und zwischen dem religiösen Trost, der heiligen Hingabe und dem Sturm des Bewußtseins schwanken.

Und die Filmkunst? Als "unreine" Kunst richtet sie den Blick immerzu auf die großen Vorfahren. Die antiken Tragödien sind fertiges Drehbuchmaterial. Die Schwierigkeit besteht nicht nur in der Reproduktion und in der Erinnerung an die Tragik, sondern in der unterschiedlichen Betrachtungsweise - die Moral des Blickwinkels - wie Godard es ausdrücken würde. Die Atreides sind eine verdammte Sippe, die immer noch das Dilemma der Gerechtigkeit und der Katharsis bestimmt, Odysseus ist ein ewiger Reisender des Bewußtseins. Orpheus steigt zum Hades hinunter, um eine Antwort auf die entscheidende Todesfrage zu erhalten, Antigone, Medea und Elektra kämpfen gegen die Macht, Mutterschaft, Gerechtigkeit, die Regeln der Gesellschaft und die Ethik.

Die Filmkunst hat sich nicht nur die "antiken Szenarien entliehen", sondern auch gegen sie gekämpft und ihren existentiellen, psychoanalytischen Inhalt auf dynamische und kreative Weise neu gestaltet. Von Jean-Marie Straub und Daniele Huillet bis Theodoros Angelopoulos, von Jean Cocteau bis Pier Paolo Pasolini, von Georgios Tzavellas und Michalis Kakogiannis bis zu Frieda Liappa und Nikos Nikolaidis, von Gregory Markopoulos, Jean-Luc Godard, Luchino Visconti, sogar von Alfred Hitchcock bis Miklos Jancsó, suchen die Filmregisseure bei den Tragikern die ewige Angst, die Bestätigung der menschlichen Tragödie in allen Zeiten und an allen Orten.

Die Filmkunst ist jedoch nicht nur für den Intellekt bestimmt, sondern auch zur Volksunterhaltung - die die größten Massen in der Geschichte erreicht. Indem oft reichliche mythologische Zugaben von irrelevanten Traditionen hinzugefügt wurden, vermischte die Cinecitta der Zeit auf elegante Weise die antiken griechischen Mythen mit ihren römischen Nachfolgern und der furchterregende Masistas ging aus diesen Tricks unbesiegbar, naiv, aber unendlich unterhaltsam hervor.
Ich möchte allen meinen Mitarbeitern und Schriftstellern dieses Kataloges - Griechen und Ausländern - die für dieses Festival in Rekordzeit hart gearbeitet haben, meinen Dank aussprechen. Ebenfalls möchte ich der Kulturolympiade für das Vertrauen danken, dass sie uns entgegengebracht hat.

Michalis Dimopoulos
Leiter des Filmfestivals Thessaloniki

Elektra

Cinemyth

Ian Christie

"Die große Frage bei Achill als Charakter ist die, die jeder Hollywood-Manager und Schauspieler sich fast jeden Tag stellt: Was ist seine Motivation?"
James Schamus,
Produzent von *Hulk* (2003)

Was erwarten wir vom Mythos im Kino? Ist es die Trickfilmanimation phantastischer Monster im Kampf mit den glänzenden Oberkörpern moderner Bodybuilder, die als legendare Helden posieren - wie bei *Jason und die Argonauten* (1963) oder dem *Kampf der Titanen* (1981)? Oder ist es die Übertragung des antiken Mythos auf moderne Geschichten und Schauplätze, gemaß der von Offenbach und Joyce eingeführten Tradition,[1] wie die in der Zeit der wirtschaftlichen Depression spielende Odyssee-Parodie der Coen-Brüder *O Brother, Where Art Thou? Eine Mississippi-Odyssee* (2001) oder Arturo Ripsteins mexikanische neo-realistische Medea *So ist das Leben* (*Asi es la vida*, 2000)? Es gibt natürlich viele Beispiele für beide Traditionen, wortliche Adaptation und "Mythifizierung", um den Ausdruck zu gebrauchen, den Meletinsky gepragt hat.[2] Doch vielleicht ist der Mythos in einem noch fundamentaleren Sinne an der Geburt des Kinos selbst beteiligt.

Die Pioniere der bewegten Bilder wählten instinktiv klassisch inspirierte Namen für ihre Erfindungen, häufig Kombinationen griechischer Wörter wie Kinetoskop, Kinematograph, Biograph. Und die frühen Chronisten des neuen Mediums waren schnell dabei, die Erfüllung eines uralten Traums darin zu sehen, wie aus dem Titel der ersten umfassenden Geschichte ersichtlich, Terry Ramsayes *One Million and One Nights* (1926), der zu verstehen gab, dass es sich lediglich um das letzte Werk in einer langen Reihe geschichtenerzählender Medien handelte. Damit wurde ein Muster geschaffen, das endlos wiederholt werden sollte, wobei der Ursprung des Kinos zu den prähistorischen Höhlenmalereien und zu Formen der Bilderschrift zurückverfolgt und das Kino in ein Kontinuum narrativer Formen eingereiht wurde:

1. Jacques Offenbachs Operetten Orpheus in der Unterwelt (1858-74) und Die schöne Helena (1864) trugen dazu bei, eine Tradition humorvoller anachronistischer "mythologischer" Unterhaltung zu etablieren. James Joyces Ulysses (1918-22) ist nach der Odyssee gestaltet, mit Stephen Dedalus als Telemach, Leopold Bloom als Odysseus und Molly Bloom als Penelope.

2. Eleazar Meletinsky, The Poetics of Myth, Übers. Guy Lanoue und Alexandre Sadetsky, Routledge, 1998. Meletinsky verfolgt viele verschiedene Formen der "Mythifizierung" von der Renaissance an, und insbesondere im 20. Jahrhundert, wo der Mythos eine strukturelle Alternative zur realistischen Erzählform des Modernismus bietet.

Klassische Kunst ist ein fließender Wandteppich, der in den immer selben Mustern von den immer selben jungen Webern von Anfang an bis heute gewoben wird. Die Farben werden weicher gemacht, gemischt und durch Glanz perfektioniert, wenn der Stoff sich in der Perspektive der Zeit zu Geschichte, Tradition und Mythologie zurückerstreckt...
Doch die Figuren dieses Schaubilderteppichs sind eine fröhliche Gesellschaft, Mitglieder der unsterblichen Sippe personifizierter Sehnsüchte: Diana, Aphrodite, Sappho, Dido, die schöne Helena, Herkules, Jason, Odysseus, Solomon, Salome, Kyros, Alexander, Kleopatra, Caesar, Richard Löwenherz, Robin Hood...

Ramsayes lange Liste endet mit Cecil Rhodes, Edison, Harry Houdini, Jack Dempsey und Rudolph Valentino; und mag auch sein Versuch, fast die gesamte Geschichte und Kultur dem aufblühenden Volksunterhaltungsmedium einzuverleiben, naiv erscheinen, so deutet er doch auf den damals schon riesigen Appetit des Kinos auf Archetypen und Geschichten hin. Die meisten der aufgezählten Figuren waren 1926 bereits porträtiert worden oder auf der Leinwand erschienen; und eben diese Tatsache gab ihnen den Status mythischer Figuren, die Ideale und Sehnsüchte von Millionen verkörperten. Das Starwesen im Film war in der Ära von Pickford, Chaplin und Valentino bereits anerkannt und lebhaft erörtert, als eine Form moderner Mythologie. Solche Worte sind leicht bei der Hand, doch können wir dieser heutzutage so selbstverständlichen Vorstellung konkrete Bedeutung zumessen? Edgar Morin, Soziologe und Filmemacher, versuchte dies in seiner Studie Les Stars, wo er bemerkt, dass der Begriff "Mythos" selbst schon mythisch geworden war.

Ein Mythos ist eine Gruppe imaginärer Handlungen und Ereignisse. Diese Handlungen und Ereignisse können übermenschliche Charaktere zu Protagonisten haben, Helden oder Götter [...] Helden stehen auf halbem Wege zwischen Göttern und Sterblichen; durch ihre Taten erheben sie sich zu Göttern und streben danach, die Sterblichen aus ihrem immerwährenden Elend zu befreien.[3]

Bei diesem Verständnis hatte Morin keine Schwierigkeiten, in den Protagonisten vieler Filmgattungen mythische Helden zu sehen, die dank der wundersamen Kräfte und Eigenschaften, die ihnen durch ihre Rollen verliehen werden, in einen Prozess der "Gottwerdung" eintreten. Sind sie einmal in unserer Filmmythologie zu "Göttern" geworden, wird ihre Aura oder ihr Ruf nun alle weiteren Auftritte prägen, sodass Andre Malraux bemerken konnte: Marlene Dietrich ist keine Schauspielerin, wie Sarah Bernhardt; sie ist ein Mythos, wie "Phryne" (womit er sich auf die Kurtisane bezog, die der Legende nach den attischen Bildhauer Praxiteles betörte). Der Star bringt als "Kapital" in diesen Prozess seine oder ihre körperlichen Vorzüge ein - Schönheit, Eleganz, Kraft ebenso wie seinen oder ihren Status und macht dadurch die jeweilige

3. Edgar Morin, Les Stars (1957), 3. Auflage, Editions du Seuil, 1972: 38 [hier in Übersetzung].

Jason und die Argonauten

Rolle im Film "größer", während er selbst zugleich durch den spezifischen dramatischen Gehalt des Films wächst.

Ein wichtiges Resultat des "Star-Systems" ist die Tatsache, dass Stars nicht immer Helden spielen müssen: wie die Götter der Mythologie können sie sich als Sterbliche verkleiden - bis sie gewöhnlich am Ende ihre Verkleidung ablegen, um ihre "wahre" Identität zu enthüllen. Andererseits wiederum werden nicht alle Helden von Stars gespielt. Schon seit den frühesten populären Abenteuerserien des Kinos, *Nick Carter* (1908) und *Die tollen Abenteuer der schönen Pauline* (*The Perils of Pauline*, 1914), bis hin zur Übertragung von Comic-Superhelden wie Supermann und Batman auf die Leinwand galt als eine Art stillschweigende Voraussetzung, dass diese Rollen nicht von Stars übernommen werden und jederzeit übertragbar sind. Hier dominiert und unterwirft sich die Rolle, mit ihren bekannten festen Attributen, den Schauspieler und bestätigt damit die wesentlich andere Rolle des Stars als mythischer Figur. Folglich konnte in der Reihe der "Sandalenfilme" (englisch: "peplum films") - so genannt nach den charakteristischen antiken Kostümen - , die in den späten 50-er und frühen 60-er Jahren in Rom produziert wurden, "Herkules" nacheinander von Steve Reeves, Reg Park, Mark Forest und anderen gespielt werden, die eindeutig alle mehr aufgrund ihrer körperlichen Qualitäten, als ihres Schauspielertalents ausgewählt worden waren. Ja, als diese Filme für verschiedene Märkte neu synchronisiert wurden, konnte aus "Herkules" Maciste oder sogar Samson werden.

Nicht nur, dass die Schauspieler austauschbar waren, auch die bunt zusammengewürfelten Handlungsstränge dieser Filme, in denen mythologische Figuren und Motive mit opportunistischer Hemmungslosigkeit miteinander

4. Maria Wyke, Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History, Routledge, 1997.

kombiniert wurden, zogen breiten kritischen Hohn auf sich. Doch wenn diese grobe Zwieschlächtigkeit auch die nüchterner Gesinnten in Zorn versetzte - und dabei zweifellos die schwelende Debatte über die dem Kino eigene "niedrige Kultur" schürte -, so weckte es auch einen Trend, der einst von erheblicher Bedeutung dafür gewesen war, das Potential dieses Mediums als Bühnenspektakel aufzuzeigen. Als die frühen Unternehmer im Geschäft der bewegten Bilder überlegten, was ein höherklassiges Publikum nach 1917 in ihre Vorführungen locken konnte, ergab sich als Lösung die Kinoform des historischen Dramas, das alsbald, auf der Suche nach "universellen" Geschichten, auf den Mythos zurückgriff. Die italienische Industrie unternahm rasche, wenn auch verspätete Schritte in Richtung auf ein Abstecken des Exportmarkts mit Produktionen wie *Der Fall Trojas* (*La caduta di Troia*, Pastrone 1911) und *Die Odyssee* (De Liguoro, 1911), aufbauend auf dem Erfolg von etablierten Antike-Welt-Melodramen wie *Die letzten Tage von Pompeji* (zuerst von Ambrosio 1908 verfilmt) und Neros brennendem Rom. Höhepunkt dieser Entwicklung wurde schließlich *Cabiria*, 1914 unter weltweiter Anerkennung durch Kritik und Kommerz herausgebracht.

Obgleich die Geschichte allgemein Griffiths' *Geburt einer Nation und Intoleranz*, später Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, als Meilensteine verehrt, die die kulturelle Glaubwürdigkeit des Kinos etabliert haben, war es letztlich Pastrones *Cabiria*, das den Boden für deren Rezeption bereitete und Griffith allererst dazu inspirierte, in epischer Dimension zu arbeiten. Bedeutsam sind dabei die Grundelemente, die zu diesem Erfolg beitrugen. Obwohl der Film im dritten Jahrhundert vor Christus, während der Kriege Roms gegen Karthago, angesiedelt ist, folgt er einem ähnlichen Muster wie die "christianisierenden" Erzählungen, die im 19. Jahrhundert beliebt waren, von Bulwer Lyttons Pionierwerk *Last Days of Pompeii* (wie Maria Wyke gezeigt hat, damals schon häufig bearbeitet[4]), bis zu Lew Wallaces *Ben Hur*, der den Triumph römischer Gesittung über barbarische Wildheit feiert. In D'Annunzios Szenario wird ein römisches Aristokratenkind, Cabiria, von Karthagern gefangengenommen, dann aber durch den Patrizier Fulvio Axilla und seinen treuen Sklaven Maciste davor gerettet, dem heidnischen Gott Moloch geopfert zu werden. Dieser Sklave ist zugleich Herkulesfigur und, gespielt vom ehemaligen Hafenarbeiter Bartolomeo Pagano, auch der erste in einer Reihe imposanter Bodybuilder, die spätere Kinohelden verkörpern sollten. Paganos Maciste sollte dann seine eigene Mythologie kreieren: er erscheint zwischen 1915 und 1926 in etwa dreizehn Filmen, in einem Spektrum traditioneller wie neuartiger Situationen. Bezeichnenderweise waren solche Filme "synkretistisch", da sie Charaktere verschiedener mythologischer Systeme miteinander mischten; darin folgten sie der von Dante herrührenden Tradition, Figuren aus dem griechischen Mythos und der griechischen Geschichte in die grundsätzlich christliche Kosmologie seiner Göttlichen Komödie einzuführen. So handelt der letzte Film der Serie, *Maciste, Rächer der Verdammten* (*Maciste all'inferno*,

So ist das Leben

1926), um Vorwürfen der Blasphemie zu entgehen, vom griechischen Gott der Unterwelt Pluto und Proserpina, der Tochter der Ceres, die er entführt, um sie zu seiner Königin zu machen.

Die gleiche karnevalistische Tradition kehrte in der "Sandalenfilm"– Periode der italienischen Produktionen der späten 50-er und frühen 60-er Jahre wieder, wo der Held Maciste in englischsprachigen Synchronisierungen wechselnd in Herkules, Colossus, Atlas, Samson oder Goliath umbenannt wurde. Diese archetypische Figur musste sich an griechischen, biblischen, barbarischen oder sogar okkulten Gegnern messen - offensichtlich taugte alles, was ein Ungeheuer und einen Vorwand zum Kämpfen liefern konnte. So wurde *Perseus the Invincible* (1963) mit dem neuen Titel *Medusa Against the Son of Hercules* auf den ausländischen Markt gebracht, während die böse Heldin aus Terence Fishers *The Gorgon* (1963) Megara (der Tradition nach eigentlich die erste Frau des Herkules) genannt und die Geschichte auf den düsteren deutschen Schauplatz verlegt wird, der normalerweise Vampirgeschichten vorbehalten ist. Wenn die mythologische Drapierung solcher Filme offenbar nur ein Vorwand für das exotisch Kitzelnde ist: bedeutet dies, dass sie einer Analyse nicht wert oder nicht "ernst zu nehmen" sind? Oder zeigen diese Filme letztlich die charakteristische Tendenz aller Mythologie zu mutieren, zu verschmelzen und vor allem dazu, sich die Anliegen seiner "Nutzer", seines Pu-

blikums zu eigen zu machen? In seiner klassischen Studie des Odysseus-Themas beobachtete Stanford, wie durchgehend Schriftsteller und Maler altes Material an zeitgenössische Moden "angepasst" haben; und es ist auch wichtig, die "Sandalenfilme" in ihren filmgeschichtlichen Zusammenhang zu setzen.[5] Das Breitleinwandformat CinemaScope wurde 1953 mit der äußerst aufwändigen Version von Senkiewiczs *Die Robe* eingeführt, einer populären Geschichte vom "christianisierten Römer" in der Bulwer-Lytton-Tradition, und bald darauf erschienen Remakes der *Zehn Gebote* und von *Ben Hur* in epischer Dimension, in Breitleinwandformat und in Farbe, wobei in letzterem die beeindruckenden technischen Möglichkeiten von Cinecitta für die Kulissen voll ausgenutzt wurden. Diese erneute breite Faszination durch die antike Welt erreichte ihren Höhepunkt mit Mankiewiczs ausufernder *Cleopatra*, die 1963 nach jahrelangen Skandalen und Spekulationen mit Burton und Taylor in den Hauptrollen erschien. "Rom" war wieder einmal ein fesselndes Thema, wie es in Literatur, Theater und Malerei des "Fin de siecle" der Fall gewesen war; jetzt wurde Antikes und Modernes in der neubelebten Kulturindustrie des Schauspiels verbunden. Die mythologischen Filme waren der Massenartikel dieser Industrie, und dieselben Schauspieler, Techniker, Kostüme und Fertigkeiten wurden benutzt, um billigere, reißerischere Variationen und Zusammenbastelungen bekannter Themen zu produzieren. Puristen aller Couleur haben selbstverständlich über dieses Gebräu geklagt, doch der Produzent Joseph Levine, der die "Herkules"-Serie in den Vereinigten Staaten herausbrachte, hatte begriffen, dass es hierfür einen Markt gab, ein Verlangen nach Körperlichkeit und Illusion, wie solche populäre Mythologie sie bot. Vor allem sollten wir wohl festhalten, dass die "Sandalenfilm"-Mythologie heldenfixiert ist – seien es Herkules, Perseus, Maciste oder Jason – und dass ihre Beliebtheit mit der Popularisierung der Jungschen Vorstellungen von mythischen Archetypen durch die Schriften Joseph Campbells zusammenfiel.[6]

Die Situation ist kompliziert, da unsere extreme Bewusstheit in Bezug auf den Mythos selbst ein Produkt der neuen Disziplinen, von Anthropologie bis zur Psychoanalyse, ist, die mit der Geburt des Kinos zusammenfielen. Aus J. G. Frazers Studien zu Magie und Ritual in seinem The Golden Bough, wo er im Mythos ein Fortleben von Magie und Ritual sieht, aus Freuds Gebrauch des Mythos, um Komplexe darzustellen, die im Unbewussten jedes einzelnen verdrängt werden, und Jungs Theorie des kollektiven Unbewussten und seiner Untersuchung der Archetypen ergab sich ein wachsender Konsens unter Gelehrten und Denkern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, dass im Mythos grundlegende Einblicke in den individuellen oder gesellschaftlichen Zustand beschlossen sind. Gleichzeitig machten Künstler, die im Klima der späten Romantik oder des Symbolismus aufgewachsen waren, ebenfalls bewusst Gebrauch vom Mythos. Der Text, den Freud für seinen ersten Versuch benutzte, die Psychoanalyse auf die Kunst anzuwenden, Wilhelm Jensens Gra-

5. W. B. Stanford, The Ulysses Theme, Blackwell, 1954.

6. Besonders The Hero with a Thousand Faces, Erstveröffentlichung 1948. Es ist belegt, das Campbell in Filmemacherkreisen viel gelesen wurde, unter anderem von John Milius (Conan, der Barbar, 1981) und George Miller (Mad Max - Jenseits der Donnerkuppel, 1985).

Herkules

diva, ist eine Geschichte, die über Träume und Zufälle zwischen dem gegenwärtigen und einem "imaginierten Pompeji hin- und hergleitet", die klassischen Anspielungen gleichsam wie Symptome anbietend.[7] In noch größerer Komplexität hat James Joyce sein Gesamtkunstwerk Ulysses auf der "Mythifizierung" des Alltäglichen aufgebaut, indem er ironisch einen einzigen Tag seines Helden in Dublin mit den Abenteuern seines mythischen Gegenüber kontrapunktiert. T. S. Eliot ist seinem Mentor Ezra Pound darin gefolgt, eine ganze Skala mythischer Anspielungen in seinem langen Gedicht, The Waste Land, zu gebrauchen, wo er klassische mit frühchristlichen und späteren esoterischen Mythen verquickt. Der Modernismus, für den Joyce und Eliot standen, war ebenso vom Mythos grundiert oder kontrapunktisch durchwirkt, wie vor ihm der Symbolismus, nur dass jetzt, die Mythen bezeichnenderweise nach Frazer, Freud, Jung und einer wachsenden Zahl vergleichender Mythologen gelesen wurden.

Unterdessen und parallel dazu folgte das Kino seinem eigenen intuitiven Weg, zeitweise von dem Glauben geleitet, dass es eine Art universeller Bildersprache repräsentiere. Der Dichter Vachel Lindsay entwickelte bereits 1915 eine

7. Sigmund Freud, Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva" (1907). Gesammelte Werke, Band VII (1941). deutsche Erstausgabe.

8. Vachel Lindsay, The Art of the Moving Picture, New York, 1915.

9. Miriam Hansen, Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film, Harvard, 1991: 184-95.

Theorie des Films, als einer neuen amerikanischen "Hieroglyphe",[8] und es ist wahrscheinlich, dass D.W. Griffith dies wusste, als er *Intoleranz* (1916) plante, wo verschiedene Epochen vielfaltig miteinander verwoben werden, zusammengehalten durch die allegorische Figur einer Mutter, die eine Wiege schaukelt, und durch viele Anspielungen auf den Turm zu Babel in der Babylon-Episode.[9] Ein derart offener Symbolismus wurde die gesamten 20-er Jahre hindurch zu einem bedeutenden Element in vielen nationalen Filmschulen. Fritz Lang bewegte sich von einem Tod im schwarzen Mantelcape in *Der Müde Tod* (1921) bis zur Vision einer riesigen Maschine, die zum Moloch wird und ihre Sklaven frisst, in *Metropolis* (1926). Sergej Eisensteins ironisch eingesetzte Löwen, die sich im *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) erheben und niederkauern, machten den klassizistischen Karyatiden des Winterpalais Platz, die in seinem Film *Oktober* (1928) zu "schießen" scheinen; und Abel Gance führte in seinem *Napoleon* (1927) allegorische Motive wie einen Adler und einen Seesturm ein. Doch der Mythos als solcher, insbesondere der klassische griechische Mythos, entwickelt sich erst nach dem Krieg zu einem starken Thema im Kino, als er eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer neuen Romantik spielt.

Der Schlüsselmythos für diese Entwicklung ist der des Orpheus. In Powell und Pressburgers *Die Rückkehr der Toten (A Matter of Life and Death*, 1946), entkommt ein Bomberpilot, der auch Dichter ist, dem Tod, der ihm zubestimmt war, und macht vor einem Himmelstribunal geltend, dass ihm, da er sich verliebt habe, eine volle Lebensspanne gegönnt sein sollte. Der mythische Unterbau dieser Allegorie auf angloamerikanische Beziehungen ist komplex und sicherlich synkretistisch, doch in seinem Kern ist es eine Umkehrung von Orpheus' Suche nach Eurydike, da die Geliebte des Piloten um sein Leben kämpft; und ihre Bereitschaft, seinen Platz in der nächsten Welt einzunehmen, erinnert unausbleiblich an Alkestis' Opfer für ihren Mann Admetos. Was die mythische Struktur ermöglicht, ist ein Umgehen christlicher Theologie: dieser klassizistische Himmel mit seinen Konflikten und Kriegslisten basiert auf der traditionellen Vorstellung vom Olymp; göttliche Eingriffe werden durch einen ironischen Boten vorgenommen - ein aristokratisches Opfer der Französischen Revolution -, der über Shakespeares Hermes-Figuren Puck und Ariel vermittelt ist.
Zwei noch explizitere Versionen des Orpheus-Mythos stecken die Breite dieser Neo-Romantik ab. Jean Cocteaus eigenständig mythologisierender *Orphee* (1950) stellt die Berufung des Dichters in Form einer aufwandig modernisierten Allegorie dar, worin Orpheus sich von einer mysteriosen Prinzessin angezogen fühlt, einem der zahllosen "Funktionäre des Todes", die eifersüchtig den Tod seiner Frau arrangiert. Dies veranlasst Orpheus' "Eintritt in die Zone", eine Vision des Hades, der als negativer Raum dargestellt wird, wo er erneut Eurydike verliert, bevor er seinen eigenen Tod und seine Wiederauferstehung durchlebt, in Übereinstimmung mit dem Mythos. Mehr vielleicht

Iphigenie

als jeder frühere Film versucht sich Orphee an einem gänzlich poetischen" Stil, mit einem Aufgebot an Trickeffekten wie Rückwärtsbewegung - selten gesehen seit der Stummfilmperiode -, kombiniert mit einer eklektischen Ikonographie, die zum größten Teil dem Kino selbst entnommen ist, wo die Inspiration des Dichters in Form von rätselhaften Radiobotschaften kommt und der Tod als eine aristokratische femme fatale porträtiert wird, die in einem Rolls Royce mit Chauffeur einherfährt und von finsteren Agenten auf Motorradern begleitet wird. In diesem Film und in seinem verspielteren und mit Selbstbezugen arbeitenden *Das Testament des Orpheus* (1960) bewegt sich Cocteau zwischen der spielerisch anachronistischen Persiflage des Orpheus-Mythos in Offenbachs Operette *Orpheus in der Unterwelt* (1858) und dem ernsthafteren Klassizismus von Giroudoux und Anouilh, doch seine Erschaffung einer Welt, in der moderne Dichtung von antikem Mythos durchdrungen zu sein scheint und wo die "Magie" des Kinos durch Assoziation mit den elementaren Kräften der Götter neu belebt wird, schlug einen kräftigen Akkord an, der Einfluss auf so unterschiedliche spätere Filmemacher ausübte

wie Alain Resnais und Jean-Luc Godard in Frankreich und Gregory Markopoulos und Kenneth Anger in Amerika, auf ihrer Suche nach einem poetischen Kino.[10] Der andere große Nachkriegs-Orpheus war gleichfalls französisch, obwohl Marcel Camus' *Orfeu Negro* (1959) im Karneval von Rio de Janeiro spielt und vielleicht einige der Ambitionen der *West Side Story* (1958) teilt, der Randexistenz einfacher Menschen, würde zu verleihen, indem sie in eine klassische Erzählstruktur gehüllt wird. Im ausgelassenen Straßenleben des Karnevals in Farbe gefilmt und mit authentischer lateinamerikanischer Musik unterlegt, die dadurch ein breites Publikum erreichte, genoss Camus' Film einen ungeheuren Erfolg, indem er die Explosion einer einheimischen brasilianisch-indianischen Mythologie im cinema novo des Glauber Rocha mit *Gott und der Teufel im Land der Sonne* (*Deus eo Diabo na Terra do Sol, englischer Titel Black God White Devil*, 1964) und *Antonio das Mortes* (1969) vorwegnahm. Am wenigsten beeindruckend unter allen Orpheus-Filmen war Sidney Lumets Umsetzung des Tennessee Williams-Stücks Orpheus Descending als *Der Mann in der Schlangenhaut* (*The Fugitive Kind*, 1960), wo Marlon Brando eine schlechte Wahl für die Rolle eines in der Hölle einer amerikanischen Kleinstadt gefangenen Troubadours war.

Konnte Orpheus eine Stimmung bittersüßer Romantik vermitteln, so boten sich andere Mythen für dunklere Themen im Nachkriegskino an. Pandora, die "erste Frau" in der griechischen Mythologie, war bereits in Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) als die unschuldige Macht sexueller Zerstörung aufgetreten, mit Louise Brooks, die als modischer Backfisch der zwanziger Jahre legendär wurde; eine andere der großen Kino-Schönheiten, Ava Gardner, erhielt denselben Namen in Albert Lewins bewusst "mythischem" *Pandora und der Fliegende Holländer* (1950), im übrigen eine mediterrane Neuauflage der schauerromantischen Legende vom Fliegenden Holländer. Doch der Kern des Pandoramythos liefert auch den Höhepunkt in Robert Aldrichs brutalem Thriller aus dem Kalten Krieg *Rattennest* (*Kiss Me Deadly*, 1955). Obgleich der Film auf einem Schundroman von Mickey Spillane basiert, taucht Aldrich seine Albtraum-Geschichte in eine Atmosphäre drohenden Untergangs, die unerbittlich zur Schlussszene führt, wo ein korrupter Wissenschaftler seiner verräterischen Komplizin erklärt, man hätte sie "Pandora nennen sollen", da aus der Büchse, die sie gefunden hat, Vernichtung über die Welt ausfahren werde. Weitere Anspielungen auf die biblische Geschichte von Lots Frau und auf Cerberus, den Wächter des Höllentors, unterstrichen die Bedeutung der Schlussszene, wo Lily den brodelnden Koffer öffnet und von einer grellen Explosion verzehrt wird, die eindeutig "atomar" ist. Hier kehrt wohl der "Mythos" wahrhaft zu seiner ursprünglichen Funktion zurück, das ansonsten Unbegreifliche auszudrücken.

Eine häufiger anzutreffende Funktion des Mythos im Nachkriegskino führte den modernistischen Prozess der "Mythifizierung" fort, der sich auch die Übernahme bestimmter mythischer Motive durch die Psychoanalyse zunut-

10. Resnais' Letztes Jahr in Marienbad (L'annee derniere a Marienbad) und Godards Alphaville haben beide einen thematischen Orpheus-Bezug mit einer traumartigen Atmosphäre, die an Orphee erinnert, während David Curtis berichtet, dass sowohl Markopoulos, als auch Anger in den 50-er Jahren mit Cocteau korrespondiert hatten, s. Experimental Cinema, Studio Vista, 1971, S. 64.

ze machte, um Tiefe und Universalität zu suggerieren, wo es sich sonst um melodramatische Geschichten handeln konnte. So zum Beispiel ließe sich der Titel von Anthony Manns Western *The Furies* (1950) als Hinweis auf "klassische" Ambitionen verstehen, obgleich der Film sich weniger auf die Eumeniden des Aischylos bezieht, als auf die Themen der Orest-Trilogie, wie sie in Eugene O'Neills Stück *Mourning Becomes Electra* (*Trauer muss Elektra tragen*, 1931) für ein amerikanisches Publikum "mythifiziert" und in die Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs verlegt worden waren.[11] Herzstück des Films ist die komplexe quasi-inzestuöse Beziehung zwischen Barbara Stanwyck und ihrem Vater, einem Viehbaron (Walter Huston), den sie vergöttert, an dem sie später aber Rache nimmt. O'Neills Stück war 1947 in der Tat "direkt" verfilmt worden, bei einem seltenen Abstecher des angesehenen Drehbuchautors Dudley Nichols ins Fach des Regisseurs; das Werk erntete jedoch lediglich Respekt für seine kulturellen Ambitionen. Dies sollte nicht die letzte respektvolle Leinwandadaptation der klassischen Tragödie sein - Michalis Cacoyannis brachte 1962 eine getreue Version von Euripides' *Elektra* mit berühmten griechischen Schauspielern an Originalschauplätzen und in archaischen Kostümen heraus, dann, 1977, eine *Iphigenie* - doch zwischen diesen beiden Daten erschienen einige der interessantesten den Mythos zum Ausgangspunkt nehmenden Kinoproduktionen, die die Frage danach, welchen Sinn der Mythos außerhalb seines ursprünglichen Glaubenssystems haben kann, erneut stellen.

Die Schlüsselfigur dieser Entwicklung war Pier Paolo Pasolini, der in drei äußerst wichtigen Filmen die Vorstellung eines radikal fragenden Ansatzes dem Mythos gegenüber verfolgte. In seinem *Oedipus Rex* (1967) spielt die zentrale Handlung von Sophokles' Fabel in einer "meta-historischen" primitiven Vergangenheit (in Marokko gefilmt), die von einem modernen Prolog und Epilog umrahmt wird. In ersterem wird ein Kind Zeuge der Sexualität seiner Eltern und der Eifersucht seines Vaters, während in letzterem derselbe Schauspieler, der den Odipus spielt, sich im heutigen Bologna wiederfindet. Pasolini beschreibt seine Ziele folgendermaßen:

Erstens, eine Art gänzlich metaphorischer - und daher "mythisierter" - Autobiographie zu schaffen; und zweitens, sowohl das Problem der Psychoanalyse, als auch das Problem des Mythos anzugehen. Doch anstatt den Mythos auf die Psychoanalyse zu projizieren, habe ich die Psychoanalyse auf den Mythos rückprojiziert.[12]

Stellt der Prolog eine "verdichtete poetische" Autobiographie dar, wo die Feindseligkeit gegenüber seinem ablehnenden Vater evoziert wird, so konnte der Kern des Odipus-Mythos - seine Mutter körperlich zu lieben - gleichfalls eine persönliche Phantasie oder ein Exorzismus für Pasolini gewesen sein ("Ich habe die Liebe zu meiner Mutter immer sehr, sehr tief gefühlt"). So-

11. Der Film basiert auf einem Western-Roman aus dem Jahr 1950 mit dem Titel The Furies von Nivern Busch, der auch das mythisch-Freudianische Duel in the Sun (1946) schrieb.

Pier Paolo Pasolini bei den Dreharbeiten zu Medea.

12. Oswald Stack [Jon Halliday], Hrsg., Pasolini on Pasolini, Thames and Hudson/British Film Institute, 1969, S. 120.

phokles' Welt konnte ein archaischer Traum sein - oder die moderne Welt konnte vom absoluten Standpunkt des Mythos aus "geträumt" sein. In seinen *Notes for an African Oresteia* (1969) hielt Pasolini eine Reise durch Tansania und Uganda in halbdokumentarischer Form fest, vorgeblich, um Drehorte für eine mögliche Orestie zu erkunden, doch auch, um über Parallelen zwischen dem Trojanischen Krieg und dem zeitgenössischen Krieg in Biafra zu reflektieren. In diesem unspektakulären, doch tiefschürfenden Film wandte sich Pasolini sowohl gegen die "ästhetische Reinheit" klassischer Transkription, als auch gegen den Reiz der Allegorie: das Afrika, das er vorfindet, ist zugleich archaisch und, in seiner unausgewogenen Modernität, ein Erzeugnis der postklassischen Welt.

Pasolinis dritter großer mythischer Film, *Medea* (1970), ließ die alte Tradition der Diva wieder aufleben, indem er Maria Callas in ihrer einzigen größeren nicht-sängerischen Rolle auftreten ließ. Ein Prolog zeigt Jasons Kindheit in der Obhut des Zentauren Chiron, und Medea wird als Priesterin eingeführt, die im Zentrum eines blutigen Fruchtbarkeitsrituals steht, das aus Material von Frazer schöpft. Medea hilft Jason, das Goldene Vlies zu erringen, und sie erleben eine kurze Zeit erotischer Ekstase, bevor sie Korinth erreichen, wo Medea zu einer verdächtigen Fremden und einem verletzlichen Menschen zu Beginn des Euripidesdramas wird. Chiron erscheint als doppeltes Bild der Freudschen Psyche und erklärt Jason, dass Medea das Gegenteil einer "Bekehrung" durchgemacht hat. Konfrontiert mit einem geschwächten Patriarchat, das von Jason und Kreon verkörpert wird, entdeckt sie ihr ursprüngliches magisches Ich wieder in einer grauenerregenden Revolte gegen "bürgerliche menschliche" Werte, die sich nicht abgelöst sehen lässt vom Vermächtnis der 1968-er psychopolitischen Revolution. Nach der Vernachlässigung Medeas im Kino trotz langer Bühnenkarriere spiegelt die Tatsache, dass zwei weitere Filme auf Pasolinis folgten, zweifellos das Aufkommen des radikalen Feminismus.[13] Lars Von Triers 1988-er *Medea* basierte auf einem unverfilmt gebliebenen Skript von Carl Dreyer aus den Mitt-60-er Jahren, und die auffallendste thematische Variante dieser kraftvollen nordischen Version ist die Betonung, die auf Medeas dunkle Kräfte gelegt wird, und das Mitwirken ihres älteren Sohnes an seinem eigenen Tod. Jules Dassins *Träum einer Leidenschaft* (*A Dream of Passion*, 1978) stellt dagegen eine Schauspielerin (Melina Merkouri), die eine Amphitheater-Aufführung von Euripides' Medea vorbereitet, einer amerikanischen Frau gegenüber, die eingekerkert ist, weil sie ihre Kinder aus Protest gegen ihren griechischen Ehemann, von dem sie verlassen worden ist, getötet hat. Merkouri beginnt, sich nach und nach in die Mörderin hineinzuversetzen, und ihre Bühneninterpretation wird entsprechend intensiv, während antike und moderne Vergangenheit in einer halluzinatorischen Klimax miteinander verschmelzen.

Dassins Film filtert zwei parallele Wirklichkeiten, die Gefangenschaft der verzweifelten Kindsmörderin und die geschäftige Egozentrik des Theaters durch

13. S. mein 'Between Magic and Realism: Medea on Film' in: Edith Hall, Fiona Macintosh und Oliver Taplin, Hrsg., Medea in Performance 1500-2000, Oxford: Legenda, 2000: 144-165.

Wanderschauspieler

den Kulturmythos. Der Film führt auch die kulturelle Erneuerung der Zeit unmittelbar nach dem Auftauchen Griechenlands aus der Diktatur der Obristen vor, als das griechische Kino sich dem Mythos in einer Reihe tiefgreifender Neuerungen zuwandte. Hatte es im früheren griechischen Film einige bemerkenswerte Visionen eines mythischen "goldenen Zeitalters" gegeben, von Orestis Lascos' *Daphnis und Chloe* (1931) bis zu Nikos Koundouros' *Junge Aphroditen* (*Mikres Afrodites*, 1963), so diente der Mythos jetzt strengeren Zwecken. In Angelopoulos' *Wanderschauspielern* (*O Thiassos*, 1975) wird die tragische griechische Geschichte von 1939 bis 1952 indirekt im Mikrokosmos einer Wandertheatertruppe verzeichnet, deren Mitglieder nach den Mitgliedern des Hauses Atreus benannt sind. So bilden die Racheakte der Orestie den Hintergrund sowohl für das Hirtenstück aus dem 19. Jahrhundert, mit dem die Truppe herumzieht, Golfo die Schäferin, wie für die im wirklichen Leben stattfindenden Verwüstungen der Besatzung und des Bürgerkriegs. Die starke und doch rätselhafte Struktur des Films regte vor allem zum Nachdenken über das Verhältnis von Geschichte und Mythos an. Im selben Jahr erschienen zwei andere Filme, die sich explizit der Aktualisierung überlieferter Mythen im Licht der neuen Freiheit des Ausdrucks in Griechenland widmeten: Nikos Nikolaidis' futuristische Parabel *Eurydice AD 2037* und Kostas Ferris' New-Age-Musical *Prometheus in the Second Person* (*Promitheas se deftero*

14. Vasilis Rafalidis, A Tour of the Graveyard of Greek Ideals, "Voyage to Cythera", in: Andrew Horton, Hrsg., The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos, Flicks Books, 1997: 48.

15. Ken Dowden, The Uses of Greek Mythology, Routledge, 1992: 8.

16. Für das Fernsehen produziert und außerhalb von Festivals nicht zu sehen, doch vermutlich die gewissenhafteste, "buchstäbliche" Odyssee in der Geschichte des Films.

prosopo).

Unausbleiblich wohl ist der Mythos häufig ein indirekter Bezugspunkt im späteren griechischen Film geblieben. In einem markanten Beispiel des genretypischen erotischen Melodramas, Frieda Liappas *The Years of the Big Heat (Ta Chronia tis Megalis Zestis*, 1991), finden sich Elektra und ihr Liebhaber, wie sie an einem urtümlichen Strand alte Blutrituale wiederaufführen. Odysseus hat Angelopoulos eine wichtige Struktur geliefert, wie zuvor schon für Kazantzakis. *Die Reise nach Kythera (Taxidi sta Kythira*, 1983) - über die Rückkehr eines älteren Mannes in sein Heimatland - ist von Vasilis Rafalidis zutreffend bezeichnet worden, als eine "Anti-Odysse"... "eine Elegie für Odysseus, verloren auf dem Meer, um nie wieder das Land zu erreichen, denn es gibt kein Land mehr".[14] Und im *Blick des Odysseus (To Vlemma tou Odyssea*, 1995) erscheint die Figur des Odysseus von neuem als ein expatriierter Filmemacher auf der Suche nicht nach einem arkadischen Ideal, sondern nach einem verlorenen frühen Film, dessen Verhältnis zum Balkan eine andere alte Heimat umschreibt, jetzt zerrissen durch ethnischen und politischen Konflikt.

Von Kubricks Beschwörung der Odyssee in seinem *2001 - Odyssee im Weltraum* (1968) bis zur promethischen Wucht der *Matrix-Serie* mit Keanu Reeves als "Neo", der die Menschheit zu erlösen sucht, und der Besetzung der Superhelden in *X-Men*, wo sich Elemente der olympischen "neuen Götter" und Helden vereinen, beherrscht die mythische Erzählung deutlich die jüngste Filmproduktion für den Massenmarkt. Ähnlich ließe sich sagen, dass die meisten "Expeditions"-Abenteuererzählungen, von Rider Haggard und R.L. Stevenson bis zu den Jägern des verlorenen Schatzes (Raiders of the Lost Ark) und Alien einiges den Geschichten von Jason, Herkules und Perseus verdanken. Und in jüngster Zeit beschworen die Hersteller von Hulk ausdrücklich Homers Achill als ihr Muster beim Erschaffen eines populären Mythos. Wir können uns daher den Mythos als einen "Intertext" vorstellen, gebildet aus allen Mythendarstellungen, die es "jemals gegeben hat", mit neuen Beispielen, die ihre Bedeutung daraus gewinnen, wie sie sich zu dem vorhandenen Vorrat verhalten.[15] So gesehen, ist "Treue" weniger von Ausschlag, als die Frage, wie erfolgreich neue Variationen überlieferter Themen etwas ins Leben zurückrufen und weitertragen, was sonst vergessen wäre. Hat aber das globale Kino ein kommerzielles Interesse an den universalisierenden Zügen des Mythos, so hat das schöpferische Filmschaffen ein bleibendes Interesse daran, bekannte Mythen als Strukturen zu benutzen, auf die sich neue Interpretationen gründen lassen - so wie Andrei Konchalovskys *Die Abenteuer des Odysseus* (1997)[16] oder der *Prometheus* (1998) des Dichters Tony Harrison, worin eine riesige Statue des Gottes ihren Weg durch das gegenwärtige Europa nimmt, als wollte sie zur entsprechenden Statue in Angelopoulos' *Blick des Odysseus* hinüberlangen.

Harrisons' und Angelopoulos' Filme, wie die von Jean-Marie Straub und Danielle Huillet,[17] gehören einer privilegierten Tradition an, in welcher der zeitgenössische Status des Mythos durch das Kino, als ein wesentlich "mythisches" Medium befragt wird. Ein Schlüsselwerk in dieser Tradition ist Jean-Luc Godards *Die Verachtung* (*Le Mepris*, 1963), beruhend auf einem Roman von Alberto Moravia und angesiedelt im Milieu der italienischen "Sandalenfilm-Produktion" der frühen 60-er Jahre. Während einer Filmproduktion der "Odyssee" hat der Drehbuchautor Paul Javal (Michel Piccoli) seine Frau an den amerikanischen Produzenten Jeremy Prokosch, gespielt von Jack Palance, selbst einen Veteranen von Cinecitta, verloren. Prokoschs Verführung Camilles (Brigitte Bardot) endet in einer Tragödie, worin beide bei einem Autounfall ums Leben kommen. Hollywood hat Europa kaltherzig zerstört - Zeus' Raub der Europa? Wir wissen, dass sich Prokosch mit jenen alten Göttern identifiziert - er sagt, er wisse, wie sie sich fühlten -, während Javal ein Skript für *Toto Against Hercules* auf dem Gewissen hat. Doch der Film geht weiter; der Regisseur, ein stoischer Fritz Lang, seine Augenklappe erinnernd an den blinden Homer, dirigiert eine andere Szene in dieser unweigerlich kompromittierten Odyssee, und Godard fungiert als sein Assistent. Die Szene soll Odysseus' ersten Anblick Ithakas zeigen, wenn Raoul Coutards Linse und unser Blick sich vereinen im Hingleiten über das Mittelmeer. Die Apparatur der Filmaufnahmen hinter uns lassend, sind wir ein weiteres Mal hinausgeworfen auf die "offene See", gleich Odysseus, die lang hinausgeschobene Rückkehr nach Ithaka ersehnend - oder, wie Javal zynisch behauptet, sie vermeidend.

London, August 2003
Übersetzung: Ingrid Behrmann

17. Besonders Antigone (1991).

Α.Ε.
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ
ΑΡΠΑΓΗ
της
ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ
Ο. ΜΑΚΡΗΣ
Α. ΚΑΤΣΕΛΗ
Β. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Antike Mythenstoffe und griechischer Film
Ein Überblick

Konstantinos Kyriakou

Einleitung: Tendenzen und Kategorisierungen

Der vorliegende Artikel will einen Überblick über die Beziehungen des griechischen Films zu Themen der antiken Mythologie geben. Es geht darum, eine Bestandsaufnahme von Filmen in Angriff zu nehmen, die auf der Basis antiker Mythen beruhen, und zwar als Teil einer umfassenden Untersuchung über die generelle Rezeption des Mythos; es sollen darin in Spielfilmen und in Dokumentarfilmen[1] die filmischen Bilder der mythologischen Gestalten untersucht werden, die aus antiken Tragödien stammen (in der Reihenfolge ihrer Beliebtheit bei den Regisseuren: Atriden, Labdakiden, Pentheus/Dionysos, Medea, Prometheus, Phaedra, Alzeste - Admetos - Herakles), und der Mythen, die sich um (Halb) Götter und Heroen der archaischen Welt lagern (Odysseus, Orpeus und Eurydike, Theseus - Ariadne - Minotaurus, Persephone - Demeter, Hades, Selene - Hekate, Euagoras).

Als Arbeitshypothese soll zunächst eine Unterscheidung zwischen mythologischen Bezügen primärer und sekundärer Art getroffen werden. Im ersten Fall können sich die mythologischen Verweise auf den Symbolcharakter des Filmtitels beschränken (Kierion von Dimos Theos, 1967 - 1974), der historische Zeiten und Erzählebenen umfaßt (*Iniochos - Wagenlenker* von Alexis Damianos, 1995)[2], oder das gesamte Handlungsumfeld kann sich an deren Nachwirkung ausrichten, (etwa die Pest in *Athoo soma - Desert Sky* von Nikos Kornilios, 1997 und in *Chronia tis megalis zestis - Die Jahre der großen Hitze* von Frieda Liappa, 1991). Im Lauf einer Untersuchung der Bibliographie zur Verbindung des griechischen Films mit der antiken Mythologie[3] wird die vorliegende Arbeit auf zahlreiche Artikel und Untersuchungen zu den Anleihen von Theo Angelopoulos und Michalis Kakoyannis eingehen, doch sie muß auch den Mangel eines Gesamtüberblicks von mythologischen Verweisen im Film[4]

1. Als Beispiel werden folgende Kurzfilme, mittellange Filme und lange Filme angeführt: Semnon theon (Philippos Koutsaftis, 1987), Sta prospa tis Anatolis koimatai o chronos (Nikos Anagnostopoulos, 1993), Idaiou mythoi (Lefteris Charonitis, 1999), Epi Kolono (Lefteris Xanthopoulos, 1983), Artemis (Panos Zenelis, 1995), Ta marmara (Alexis Bistikas, 1989), I chora ton Kentavron (Thanassis Meritzis, 1962), Apollon kai Daphni (Meritzis, 1960), Meri-Amen (Thomas Moschopoulos, 1995), Promitheas (G. Keramidiotis, 1987), Perseas (G. Tritsibidas, 1983).

2. Der vielbedeutende Titel "Iniochos" (Der Wagenlenker von Delphi) des Films von Alexis Damianos drückt ein dunkles Symbol aus, das Lesarten im narrativen und optischen Bereich zuläßt. Ob sich der Titel nun auf den verräterischen Denunzianten bezieht, der dem Zorn des Pöbels entflieht oder auf das Nietzsche entlehnte Portrait des linken "Partisanen und des jungen Helden beim Tod eines Rechten", ist weniger eine Projektion des sportlichen Ideals (traditionelle Version), als vielmehr eine Anspielung auf diejenigen, die die Zügel der Macht in der Hand halten, und ein Dialog mit den verfallenden Symbolen des antiken Griechentums vor der Ankunft der Neuen Welt.

3. In der griechischen Bibliographie gibt es zahlreiche Texte, die sich auf die Beziehung des griechischen Films zur Mythologie

konzentrieren. Folgende seien genannt: Marianne McDonald, Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο - Η ορατή καρδιά, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα 1989); Τάσος Γουδέλης, Τρεις τραγωδίες τοθ Εθριπίδη από τον Κακογιάννη, στο: Μιχάλης Κακογιάννης (360 Φεστιωάλ Κινηματογράφου Θεσσαλοίκης, Αθήνα 1980, σσ. 57 - 69); Νίκος Κολοβός, Η Αντιγόνη του Τσαβέλλα (Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες - Αφιέρωμα: Αντιγόνη, 14.7.2002, σσ. 20 - 21); Κωνσταντίνος Κυριάκος, Απο τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το Θέατρο (Αθήνα 2002); Ελίζα-®Αννα Δελβερούδη, Ορέστη Λάσκου, Δάφνις και Χλόη: Μια κινηματογραική διασκευή του Μεσοπολέμου (Τα Ιστορικά, τχ. 34, Ιούνιος 2001, σσ. 167 - 196); Φώτος Λαμπρινός, Ηκινηματογράφηση των Δελφικών Εορτών (Τα Ιστορικά, τχ. 26, Ιο΄θνιος 1997, σσ. 135 - 144); Pere Albero, Οι δρόμοι για την εξορία (μτφρ. Τατιάνα Φραγγούλια), Francoise Letoublon/Caroline Eades, Το βλέμμα τοθ Ορφέα (μτφρ. Τικίκα Δημητρούλα), στο: Θόδωρος Αγγελόπουλος (410 Φεστιβάλ Κινηματογράφοθ Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2000, σσ. 53 - 61 και 107 - 114)

4. wie für das neugriechische Theater: Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος (University Studio Press, Thessaloniki 2002).

5. nach Euripides

feststellen, und zwar nicht bezüglich der antiken Mythen, sondern auch derjenigen, die etwas mit Volkskultur und heidnischen Elementen zu tun haben. Ein solcher Überblick über entsprechende Filme kann sich in diesem Rahmen natürlich nicht nur auf die Pilotfilme (wie etwa Angelopoulos) konzentrieren, sondern er will sich auch mit dem Auftauchen von verdrängten oder verkannten Fällen beschäftigen, da er generell an der Verfolgung des mythologischen Fadens orientiert ist und nicht an herausragenden Einzelerscheinungen.

Eingangs muß festgestellt werden, daß manche Mythen nur ein einziges Mal in Filmgestalt auftreten (*Aurora in Mia tolmiri istoria - Eine kühne Geschichte* von Dimitris Makris 1993), während andere - populärere - seit den sechziger Jahren Neuauflagen erlebt haben, in denen die Verlegung in eine andere Zeit und andere Moral akzentuiert wird (Atriden- und Labdakidenmythos). Bestimmte Sagenkreise (Orpheus und Erydike) werden im Gegensatz zu den Theaterstücken mit antiken Stoffen, die im griechischen Theater der Nachkriegszeit entstanden sind, von Filmregisseuren bevorzugt und führen gelegentlich auch zu Neuverfilmungen, wie *Daphnis und Chloe* von Orestis Laskos (1931 und 1969), von Nikos Koundouros in *Mikres Aphrodites - Kleine Aphroditen* (1963) und von Mikas Zacharopoulos (1966). Bei diesem primären Bezug läßt sich eine Typisierung von zwei Ansätzen der Filmverarbeitung der publikumsträchtigen Mythen von Odysseus und Medea vornehmen: Im ersten Fall wird die Übertragung der Irrfahrt des Odysseus auf die Leinwand als langatmig empfunden (1984: *O erotas tou Odyssea -Die Liebe des Odysseus*; 1995: *To vlemma tou Odyssea - Der Blick des Odysseus*; 2001: *To tama - Das Gelübde*), während sich im zweiten, Fall in den sechziger und siebziger Jahren, ein irregeleiteter und aggressiv feministischer Blick der "durch und durch giftigen Fremden Medea und dem, Fremdbetrüger"[5] Jason annähert.

So tragen arithmetisch-quantitative Kriterien, die Häufigkeit der Referenzen, die Originälitat der Interpretationen und Umwandlungen und die Betonung von Aktualität und Zeitlosigkeit zur Ausbildung des mythologisch ausgerichteten Filmkanons bei. Bei der Annäherung an die Thematik der antiken Mythen im Film können zwei Methoden angewandt werden: "die zuverlässigere", die horizontal die ausschnittartige Lesart jedes Mythos jeweils einzeln unter die Lupe nimmt und prüft, und die "gefährlichere", die vertikal die Zusammenstellung einer filmischen Typologie der verschiedenen Lesarten und Fehlinterpretationen anstrebt. Im zweiten Fall könnte man aus methodischen Gründen zu einer Einteilung zusammengehöriger Filme in bestimmte Untergruppen kommen: der theatralische/aus dem Theater entstandene Film, der politisch/psychoanalytische Film, der (Neo-)Genrefilm, der fantastische Film. Dabei wird bei der vorgeschlagenen Kategorisierung nicht die Gefahr einer Undurchlässigkeit der festgelegten Gruppierungen außer Acht gelassen, denn viele Filme können mehr als einer Kategorie zugeordnet werden, da sie zu ihrer Erfassung methodologisches Werkzeug aus den Humanwissenschaften

notwendig machen (lexikographische Zuordnungen, psychoanalytische Theorie, anthropologische Forschung, ethnologische Belege, orientalisches rituelles Theater). Für die vorgeschlagene Unterteilung der Filme in Kategorien werden als Kriterien die vorherrschende filmisch-interpretatorische Absicht, d.h. die erklärte Regieabsicht, und die Aufnahme jedes Films durch die Öffentlichkeit und die "Sophisten" gebraucht; außerdem die Aktivierung des intertextuellen Netzes, die interpretatorischen Konstanten jedes einzelnen Mythos, die Rechtfertigung der Auswahl aus dem Arsenal der Varianten, der Umbildungen und der Widerlegungen der Mythenstoffe, die konstitutionelle und paradigmatische Auslegung des Mythenstoffs, die Konvergenz mit und Divergenz vom kanonisierten mythologischen Original, wie es sich aus den szenisch-dramaturgischen Theaterstücken und parallel dazu auch den europäischen Verfilmungen gebildet hat (in den Fällen von Pier Paolo Pasolini und Jean Cocteau).

Die Fotographen

Wenn "ein Mythos aus der Gesamtheit seiner Versionen besteht" (Claude Levi-Strauss), darf man, um das Palimpsest von dessen kinematografischem Abdruck auf dem Körper des griechischen Films zusammenzusetzen, nicht die historische Abfolge, den Urbeginn und die Lücken in der Verwendung der Mythen übersehen, wie sie von den Produktionsbedingungen, dem Spartenfilm (Sitcom, Gebirgsabenteuer, Schnulze) und dem ungebildeten Filmpublikum vorgegeben werden. Im Rahmen der Periodisierung des griechischen Films beschäftigen sich (vor allem in seiner Theaterausprägung) nach der Phase des Alten Griechischen Films vor allem solche Menschen als Drehbuchautoren, Regisseure und unabhängige Produzenten, die sich in Verbindung mit dem Theater einen Namen gemacht haben oder überhaupt aus dieser Welt stammen: Iakovos Kambanellis (*Der Raub der Persephone*, 1956), Giorgios Tzavellas (*Antigone*, 1961), Michalis Kakoyannis (*Elektra*, 1962), Manolis Skouloudis (*Enas Delikanis - Crazy Blood*, 1963), Alexis Parnis (*Medeas Rückkehr*, 1968), Michalis Papanikolaou (*Medea* '70, 1969). In die Vorgeschichte des griechischen Films gehören die kühnen und ideologisch interessanten Versuche einer Verfilmung der Aufführung des Gefesselten Prometheus während der Delphischen Spiele, die das Ehepaar Angelos und Eva Sikelianos veranstaltet hatte, (durch Dimitris Meravidis, 1930) und der Idylle Daphis und Chloe von Longos (Laskos, 1931).

Wo der Hauptstamm der Filmproduktion auf die massenhafte Reproduktion der Filmkanons des Spartenfilms ausgerichtet ist, muß die Beschäftigung mit den Mythen als Übertragung und anfängliche Bearbeitung des Tragodienmaterials die Ausnahme von der Regel bilden, eine alternative Durchgangsphase, die zwar zahlenmaßig schwach, aber für den Ausweg aus der Standarisierung interessant ist, wie sich in ihrer Nutzbarmachung durch die Vertreter des Neuen Griechischen Films in der Folge zeigen wird. Außerdem macht die hohe Beliebtheit der Mythen auf globalem Niveau, die griechischen Filmkünstler der Sechziger Jahre (Kakoyannis, Koundouros, Tzavellas), die als Vertreter des

"Autorenfilms" griechischen Zuschnitts auftreten, als Teilnehmer und Preisträger bei internationalen Filmfestivals zu anerkannten Botschaftern und Repräsentanten des griechischen Films, die mit dem Gewicht der altgriechischen Kultur behaftet sind. Einen speziellen Fall stellen Jules Dassin, der sich über den Mythos mit der griechischen Sichtweise vertraut macht (*Phaedra*, 1962, *Traum einer Leidenschaft*, 1978), und die kretische Sichtweise von Kazantzakis dar (*Der wiedergekreuzigte Christus*, 1975).

In einer knappen Bilanz der mythologischen Thematik, darf die Adaption des ideologischen und moralischen Gehalts des Mythos nicht übersehen werden, ebensowenig wie die zeitweilige Veränderung der Bedingungen seiner Deutungsproblematik. Wenn der Mythos ein Kodex ist, der Archetypen transportiert, versucht der Regisseur durch die verfremdenden Spiegel der Leinwand (Rhythmus, Komposition der Einstellungen, Aufnahmeperspektiven, Montage) das Urwüchsige und Zeitlose in etwas Nutzbares umzuwandeln. Ein neues Bild der Beziehung zwischen griechischem Film und Mythos bildet sich in den Siebziger Jahren aus, als die Vertreter des Neuen Films in dem Bewußtsein, daß "der Mythos immer ein Sprachraub ist" (Roland Barthes), zu einer erfinderischen und verwirrenden Kombination von mythologischen Gleichnissen, psychoanalytischen Begriffen und politischen Anspielungen übergehen. Der Gebrauch von Mythen zur Veranschaulichung psychoanalytischer Begriffe und die Zuflucht zur Methode der Allegorie unter einem Zensursystem führen zu einer neuen Sichtweise: Von der früheren Zielsetzung einer Betonung des nationalen Bewußtseins konstituiert sich der archetypische Mythos in dieser speziellen Zeit als starke Struktur, in der sich gleichzeitig ein subjektiver Blick und der ideologische Kern finden lassen. Der Beitrag des Mythos zur Avantgarde des sozialen Wandels durch die ideologische und abstrakte Konfrontation zu den aktuellen Botschaften läßt sich bei den Regisseuren Angelopoulos, Theos, Koundouros und Kostas Ferris nachweisen. In ihren Filmen gibt es die Frage der volksnationalen Darbietung (Gramsci) und gleichzeitig die dramaturgische Bearbeitung des Mythos, in der bekannte Begebenheiten eine doppelte Dimension bekommen: die gesellschaftliche und die private. Die Geschichte, als objektive Betrachtung des sozialen Raums und die Psychologie, als subjektive Sicht, definieren die politischen und psychologischen Begriffe.

In der konkreten Phase setzen sich bei der Aufnahme der Mythen durch die Polysemie der Bezüge, die Verzerrung der Konventionen und die Richtung, die Intellekt und Gefühle einschlagen, neue ästhetische Typisierungen durch. Die Positionierung einer Lebenshaltung und eines Lebensentwurfs, die existentiellen Fragen, die gestellt werden, die Zugänge zur modernistischen Landschaft, die aus den "Schicksalen" und Wandlungen der Mythen übernommen sind, und der Begriffswandel des hermeneutischen Problems definieren ein Forschungsgebiet, das sich auf die Ansätze dieser Filmkünstler auswirkt. In ihren Filmen setzt sich über die ständigen Kodierungen eine ästheti-

Trauernder Fels

sche Landschaft durch, die einmal an die gelehrten Formen gebunden bleibt und einmal zum Spielfeld kathartischer psychologischer Projektionen und der Anmaßung der Regisseure wird.

Es ist bekannt, daß der Mythos, als Strukturgeflecht, je nach Zeit und Raum und herrschender Ideologie einen jeweils anderen Inhalt bekommt. Die Koppelung an die gesellschaftlichen Veränderungen und die politischen Forderungen der konkreten Epoche, wird in den Jahren des Neuen und Modernen Griechischen Films auch im Einsatz der Mythen evident. Deren neue Lesart im Film aktualisiert sie und eröffnet unter Betonung ihrer intertextuellen Dynamik einen Dialog mit den historisch-politischen Gegebenheiten in den Zeiten der Moderne. So werden bei jeder neuen Produktion die politischen und morphologischen Kodizes durch die Brille der aktuellen Politikerfahrung gelesen, neu überprüft, erneuert und modifiziert. Diese Periode ist durch die Erforschung, Wiederbelebung und Reaktivierung derjenigen Mythenstoffe im Film gekennzeichnet, deren Kern dem Geist der Zeit entspricht. Die Antike und die Revision der Beziehung zu ihr, sowie die Widerherstellung der nationalen Identitat über die bipolare Beziehung des Modernismus und der nationalreligiosen Ideale, tauchen als Problematik wieder auf, die die nationalistische Forderung einer diachronen kulturellen Identitat und das gemischte kulturelle Klima des Modernismus erkennen läßt, das auf der Gegenüberstellung konventioneller und unkonventioneller Elemente beruht. Die Verarbeitung der Mythen bildet als Herausforderung für Autoren, Regisseure und

Hauptdarsteller ein Feld von zentralem Interesse für die westeuropäische Kunst. Die kreative Einstellung verbindet sich mit ästhetischer Bewunderung, während die dynamischen Neuschöpfungen und Reanimationen auch die Begriffe des hermeneutischen Problems verschieben.
In diesem Rahmen ist die Annäherung an die griechischen Filme mit dem Thema der antiken Mythen durch ihre Aufteilung in bestimmte Kategorien zu erreichen. In den typologischen Interpretationen der Darstellung findet man eine Koexistenz von klischeehafter Version und stereotyper Lesart und der Ausnahme, die es wagt, über das Andersartige und Heterochtone den Widerspruch, das Unübliche und das Merkwürdige zu betonen.

Mythos und Theater: die tragischen Zyklen

Die Beschäftigung des griechischen Films mit der altgriechischen Theaterdichtung fällt zeitlich hauptsächlich in die Sechziger Jahre (Tzavellas, Kakoyannis), mit einer späteren Intensivierung während der Gründungsphase des Neuen Griechischen Films (Angelopoulos, Koundouros, Theos, Ferris, Dassin). Herrscht in der ersten Periode die filmische Umsetzung des tragischen Mythos vor, so geht es während der zweiten Periode bei der Bearbeitung um das Herausholen politischer Bedeutungsträger, und die Problematik der Verschwisterung bzw. Kontrapunktik in den Ausdrucksmitteln von Theater und Film wird virulent. Im laufenden Prozeß der Aneignung von Mythen kommt eine Reihe von Fragen auf: Wie wird die Theaterform umgangen, wie werden Stilisierung und optische Analogien erzeugt, wie können uralte Mythen, die durch jahrhundertelange Lektüre bestätigt sind, in Bilder umgesetzt werden, die dunkle Punkte interpretieren und ihre Vieldeutigkeit aufzeigen?
In den Filmen, die Bearbeitungen des tragischen Mythos darstellen, kommt die Idee auf, die Theaterbühne als Verdoppelung der Reproduktionsmethoden in die Handlung zu integrieren. Das Theatralische wird an den Bewegungselementen sichtbar, die sich mit dem darstellerischen Ganzen verbinden (Rhythmus, Bewegung, Körperhaltung, Deklamation), an den akustischen Elementen der Aufführung (Laute und Schweigen, Pause und Idiolekt), an den Komponenten des Theaterraums (Bühnenbild, Beleuchtung, Requisiten) und am Aussehen der Darsteller (Bedeutsamkeit der Kleidung, Gebrauch der Maske, Schminke; zusätzlich an ästhetischen Entwürfen, die mit dem Brechtischen Verfremdungseffekt zusammenhängen, um die Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen zu verhindern (Erzählung in umgekehrter Reihenfolge, Analyse von Bildern, Ritual, Gebrauch der Maske, Theater im Theater, stilisierte Darstellung). Der Einsatz der genannten Elemente bedeutete nicht immer die Aufdeckung einer neuen Semasiologie im pädagogischen Sinn. Die Brechtische Erfahrung wurde oft gemindert, weil Heterogenität und Staunenswertes vom Verfahren ihrer Erzeugung abgeschnitten waren. Die Kodizes des Theatralischen und die Methoden der Entdramatisierung wurden zur Wiedergabe der altgriechischen Mythen als politische Parabeln ein-

Hades

gesetzt, in denen die griechische Geschichte als Mythos und Schauspiel gesehen wird. Die Filme von Angelopoulos, Theos, Koundouros, Dassin, Dionysis Grigoratos, Andreas Pantzis, Giorgios Staboulopoulos sind Beispiele für den hier skizzierten ästhetischen Entwurf.

Bei den Tragödien wurden diejenigen bevorzugt, in deren Themenbereich die erotische Leidenschaft und die Rache eine Rolle spielten (*Elektra, Medea, Hippolytos*), diejenigen, die die Anprangerung der Hybris gegenüber der Natur erlaubten (*Bakchen*), und alle, die mit ihren Spitzen gegen die Macht ihre Überführung in die politische Gegenwart erleichterten (*Gefesselter Prometheus, Antigone*). Bei der Verfilmung des Antigonestoffs sind folgende Werke hervorzuheben: *I diadikasia - Procedure* (1976) von Dimos Theos, in dem mit Überstilisierungen und Ritualisierungen das System von Werten und Projekten kommentiert wird, das die neuere Zeit schafft; *Oi fotografi - Die Fotografen* (1998) von Koundouros, wo in der postkolonialen Wüstenlandschaft des Mittleren Ostens das Auffinden einer politischen Sprache für die Aggressivität des Islams, die Bedeutung der Massenmedien, den internationalen Terrorismus und den kapitalistischen Zynismus versucht wird, und die traditionelle theaterhistorische *Antigone* (1961) von Tzavellas. Die Figur der Antigone wurde als Symbol gegen die Staatsmacht und als intervenierende Inkarnation der Freundschaft, als Ideal einer moralischen und politischen Haltung eingesetzt (vgl. auch das Theaterstück *Antigone* (1951) von Aris Alexandrou), jedoch ohne Züge der erotisch unerfüllten Weiblichkeit (eine Ausnahme davon ist

6. Kratiko Theatro Voreias Ellados, Staatstheater von Nordgriechenland, d.h. Thessaloniki (Anm. d.Übers.)

ihre Darstellung in *Enastro tholo - Trübe mit Sternen* von Aristopoulos, 1993). Bevor sich Irini Pappa zur Tragödin des Films entwickelte, in dem sie erst die Antigone verkörperte und danach die Elektra (1962), Helena (1961) und Klytemnestra (1977), hatten bereits bedeutende Darstellerinnen die Rolle der Tochter des Odipus gespielt: die Kyveli, Marika Kotopouli, Eleni Papadaki, Anna Synodinou. Der Darstellungsstil der Pappa in den Filmen von Tzavellas und Kakoyannis erlaubt dem Betrachter, die unterschiedliche Ästhetik der beiden Filme herauszufiltern, obwohl sie in beiden Filmen weit vom traditionellen Schwulst entfernt ist. Die trauernde Elektra der Pappa in ihren schwarzen Kleidern und dem Kurzhaarschnitt drückt sich in einer Filmwelt aus, die mit dem akademischen Theater und der Idealisierung durch das Peplum sehr wenig zu tun hat und viel mit einer neuen Konstituierung von Moral und Verhalten der Figuren, auf der Suche nach optischen und inhaltlichen Analogien zwischen dem antiken und neueren Griechentum. Bei Tzavellas wird auf der anderen Seite die Sorge um den eigentlichen Filmcharakter sichtbar (Handlung in natürlichen Räumen, Dramatisierung erzählerischer Episoden), doch auch die Bindung an die Tradition des Nationaltheaters. Auf derselben Grundlage entstehen Neubearbeitungen des Antigonemythos für das Theater (*Agon*, K.Th.V.E[6]., 1995, Vassilis Papavassiliou) und szenische Entwürfe für eine Aufführung in geschlossenem Raum (*Nea Skini*, 1992, Lefteris Vogiatzis) parallel zu ihrem neuen Bild in den Filmen von Koundouros und Antonietta Angelidi (*Kleftis i I pragmatikotita - Der Dieb oder Die Realitat*, 2001, wo die Rolle der Antigone als Selbstmörder von einem Mann verkörpert wird). Die Ausbildung der weiblichen Identitat über das antagonistische Modell Mutter-Tochter und das Begehren dem Vater gegenüber (gescheiterte Mutter/idealisierter Vater) und die Wiederherstellung der verletzten Ehre finden sich als thematische Konstanten der Persönlichkeit der Elektra, zuerst eindrücklich in der melodramatischen Version von Giannis Dalianidis *Dakrya gia tin Elektra - Tränen für Elektra* (1966) und in einem anderen Kontext in *O thiassos - Die Wanderschauspieler* (1975) von Theo Angelopoulos. Eva Kotamanidou als Heldin ohne Bett (a-lektron) bekommt in dem Film O Thiassos männliche Züge als Symbol einer Härte und Aggressivität, die den Orestis ebenfalls als Symbol des Widerstands gegen die Unterdrückung nährt. Im Film von Dalianidis durchlebt Zoi Laskari launenhaft und nervös die Verzweiflung über die Vernichtung des Vaters, das Hingezogensein der weiblichen Natur zu Ägisth und die krampfhafte Ablehnung der sexuell aktiven Mutter/Klytemnestra. Die intertextuellen Absichten von Angelopoulos führen zur gleichzeitigen Existenz von *Orestie* und *Golfo*. Der altgriechische Mythos wird mit dem Volksschauspiel verknüpft, und beide münden in dem Moment in einen geschichtlichen Kommentar, als die Aktionen der Mitglieder der Theatertruppe wie vom Modell des klassischen Mythos diktiert wirken. Überschreitungen von Raum und Zeit, der Blick durch das historische Prisma und eine Hegelianische Betrachtungsweise des Atridenmythos charakterisieren Ange-

Der unschuldige Körper (Desert Sky)

Das Frühlingstreffen des Feldhüter

lopoulos' intelligente Gegenüberstellung, wobei der Filmregisseur zu einer Form der Einführung des griechischen mythologischen Filmkanons übergeht: Rekonstruktionen und ideelle Einkleidungen des Mythos durch die Rahmenhandlung der Theaterbühne und die Darstellung der gespaltenen griechischen Nation als zerrissene Familie. Während die Klytemnestra der *Anaparastasi - Rekonstruktion* (Angelopoulos, 1970) mit dem Schweigen der epirotischen Landschaft und dem Rauschen des überzeitlichen Mythos von der Rückkehr des in die Fremde Gezogenen konfrontiert wird, erlebt die Elektra von Milos in *Chronia tis megalis zestis - Die Jahre der großen Hitze* (Frieda Liappa, 1991) in der wasserarmen, gedächtnislosen Landschaft die Spuren und Intertexte des Mythos: Widererkennen und Umarmung der beiden Brüder im antiken Theater von Milos in Gegenwart des Pädagogen, Gebrauch von

antiken Satztrümmern in Kombination mit Einzelheiten aus der Wiedererkennung des Odysseus.

In der Fabel der Filme *Athoo soma - Desert Sky* (Kornilios, 1997) und *Vassilissa maimou - Affenkönigin* (Christophoros Christophis, 1999) sind - allerdings in Modifizierung - einige Konstanten und Variablen des Labdakidenmythos nachzuweisen. Im ersten Fall sind es die inzestuösen Beziehungen (von Vater und Tochter, Bruder und Schwester), die den Grund für die Hybris in der in Trümmer gelegten und heimgesuchten Stadt (Trockenheit, Seuchen) bilden. Wenn in Kornilios' Film die Zerstörung des Gedächtnisses und die körperliche Sterilität eine moderne Version der Thebaischen Pest darstellt, so wird in dem Film von Christophis eine satirische Dekonstruktion des sophokleischen *Ödipus in Kolonos* angestrebt: Der Mythos wird in eine Mythomanie verwandelt, während im postmodernen Ambiente eines vor Anker liegenden Schiffes aus der bunten Menge der Gäste unter Liebhabern und Mafiosi der Säufer Asop und die Lolita Antigone herausstechen.

Interessanter sind die Reduktionen in den Bearbeitungen von Kostas Aristopoulos (*Enastros tholos*, 1993) und Giannis Soldatos (*To ainigma - Das Rätsel*, 1998): die erste überführt den Ödipuskonflikt in die europäische Landschaften der Musik-, Theater-, Literatur- und Kunsttradition, und zwar durch die Lupe eines intertextuellen Netzes gesehen, das kühne Motive der Tradition verbindet, für deren Entzifferung allerdings ein informierter und aktiver Zuschauer notwendig ist; im Gegensatz dazu wird in der zweiten Version, die sich im "exotischen" Raum eines modernen Slums in den Ausläufern der Stadtlandschaft abspielt, die antike List der Orakelsprüche mit dem Betrug der patriotischen Demagogie und der Enttarnung der Unterprivilegierten (Bösewichte und Frömmler) kombiniert. In diesen Bearbeitungen des Mythos fehlt das Thema der individuellen Schuld und der individuellen Handlung: Kein Mörder findet zu sich selbst, und die Blendung wird nicht als symbolische Kastration ausgelegt. Dagegen werden die Polarität zwischen Unschuld und Befleckung und die Übertragung des Naturgeheimnisses und des Verhaltens des mystischen Ungeheuers (Sphinx) auf einen außermenschlichen Zauber und die Bedrohung erotischer Reize eingesetzt.

Der Mythos der Medea, der Herrscherin von Kolchis, der Zauberin und Kindsmörderin, der verliebten und verratenen barbarischen Frau, begünstigt in der Periode einer nachdrücklichen Frauenemanzipation im griechischen Raum (Siebziger Jahre) das Aufkommen bestimmter präfeministischer Bilder; später rückt sie ins Zentrum von Bearbeitungen, um den Gedanken der Andersartigkeit in der nationalen, kulturellen oder Stammes-Identitat auszudrücken. In den Verfilmungen des Mythos wurde die Geschichte von Medea und Jason an die Gattung der urwüchsigen Romanze gebunden, an die Typologie der Nixe, die sich verliebt und einem Sterblichen mit Zaubermitteln beisteht, an den Rachewahn der Expatriierten, an die abgründig kranke Psyche der Kindsmörderin. Die Betonung des grauenhaften Verbrechens kon-

Zwei Sonnen am Himmel

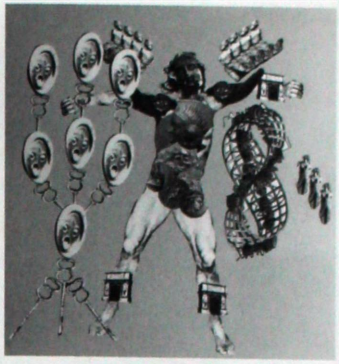
terkariert die klassischen Konventionen bezüglich des Schönen und politisch Korrekten und präsentiert eine Heldin außerhalb jedes Maßes, die sich von den Mustern weiblichen Verhaltens abhebt. Die Theaterumwelt in *Traum einer Leidenschaft* (Jules Dassin, 1978), in *Kalokairi tis Mideias - Medeas Sommer* (Babis Plaitakis, 1987) und in dem Kurzfilm *Tropho - Amme* (Giorgos Tzaneris) erlaubt die Verdoppelung der Bedeutungen im Spiegel des Theaters. Auf der anderen Seite gestatten das bäuerliche Umfeld in *Epistrofi tis Mideias - Rückkehr der Medea* (John Christian, 1968) und die heruntergekommenen Viertel von Piräus in *Medea '70* (Papanikolaou, 1969), als bedruckendes und albtraumartiges Umfeld, den Ausbruch eines jähzornigen Charakters und seinen Abstieg in die gleichgültig machenden, unmäßigen Wutanfälle.

In Christians Film wird der Name der Heldin geringschätzig gebraucht (tückischer Niemand), und Jason, ein starker und hinterhaltiger Hengst, aber auch von plebejischer Schönheit, kommt in Konflikt mit drei Aspekten der Weiblichkeit: der Macht des Reichtums (Aleka Katseli), dem Pathos der erotischen Inbesitznahme (Marianna Kouraki) und der jugendlichen Grazie (Anna Fonsou), wobei die mittlere Version dem althergebrachten Bild der gedemütigten Frau am nächsten kommt, die vom Vorurteil betroffen und eifersüchtig ist, so daß sie am Ende nicht nur zum Kindsmord getrieben wird, sondern auch zur Kastration des Mannes.

In Papanikolaos' Film wird der "vergebliche erotische Wagemut" mit den patriarchalischen Strukturen konfrontiert, während die Umwelt mit ihrer malerischen Haßlichkeit die Ausweglosigkeit der Person unterstreicht. Bei der Betrachtung der Theaterdimensionen des Werks muß einerseits in Tropho die Erzählung des Mythos aus der Optik einer in der klassischen Dramaturgie zweitrangigen Figur herausgestrichen werden (die stumme Medea hört kurz vor dem Ende die Kommentare eines Menschen, der den Durchschnitt ausdrückt), in *Medeas Sommer* andererseits, das Auftauchen des Bildes der fremden Frau auf dem Gesicht der franzosischen Schauspielerin, die sich schwer tut, der Theatervision ihres Ehemanns und Regisseurs Gestalt zu verleihen, in der sie die Rolle der Kindsmörderin interpretiert.

Die Aneignung dieser speziellen Rolle der Medea durch eine Schauspielerin, die ermahnt wird, persönliche Erlebnisse in deren szenische Umsetzung einzubringen, bildet das verbindende Element zwischen diesem Erstlingswerk und dem wesentlich reiferen filmischen Bild der Medea durch Dassin und Mercouri in *Traum einer Leidenschaft*. Hier werden die persönlichen und beruflichen Probleme einer Theaterdiva, die die Medea darstellen soll, auf eine Ebene mit einem graßlichen Kindsmord gesetzt, den die betrogene Frau eines Botschafters in Griechenland begangen hat. Die Bearbeitung des Mythos erfolgt über den Blickwinkel des Theaters: die Alchimie von Rolle und Person, die Aufführung der *Medea* in Delphi, in Gegenwart des Ehemannes als übermächtigem Regisseur. Fünfundzwanzig Jahre danach steht, immer noch eine Neuverfilmung der "Giftmischerin" aus, die ihr Ehebett und ihre barbarische Herkunft verteidigen will, wie die Callas in der *Medea* von Pasolini (1970), ohne ihre Identität aufzugeben; eine Frau, die Mutter und Geliebte sein wird, aber auch Trägerin der Ausbreitung von Zaüberei an einem Ort strikter Rationalität, wie es der Seefahrer und Kolonialist Jason verkörpert; eine filmische Medea, die weit entfernt ist von der klassischen Bühnensprache des Nationaltheaters (1956, Katina Paxinou) und den feministischen Akzenten von Minoas Volonakis und Melina Mercouri (K.Th.V.E., 1975), aber auch von der mystischen Sprache des Tanztheaters der Martha Graham (Cave of Heart, 1946) und der "Omada Edaphous" (Dimitris Papaioannou, 1993).

Der Mythos des Prometheus als Geschichte von Weltbedeutung, als Hymnus auf den menschlichen Heroismus, als Archetyp der Kreativität und Verweis auf den Übergang in eine neue Epoche über die Version des Hesiod und Aischylos hinaus, wurde über die historiographische und literarische Bearbeitung der Alexandriner im romantischen Geist uminterpretiert, und Prometheus wurde zu einem "Christus der Antike" und zum Ideal der absoluten Freiheit und des revolutionaren Geistes. Zwischen der ersten griechischen Filmdarstellung des Titanen (*Gefesselter Prometheus* von Meravidis, 1930, eine Verfilmung der Aufführung während der Delphischen Spiele) und dem zweiten experimentellen Versuch von Kostas Ferris (Prometheus se deftero prosopo - *Prometheus in der zweiten Person*, 1975) liegen die metrische



Prometheus auf der entgegengesetzten Spur.

Das Bordell

Trilogie von Kazantzakis (1943), die mehrsprachige Aufführung der Tragödie des Aischylos durch Linos Karzis in Delphi (1952), die Bühnenversionen des Nationaltheaters (Alexis Minotis, 1963 und Manos Katrakis, 1974) und die Verfilmungen durch Ivan Kavaleridze (Prometej, 1932), Gábor Pál (1962), Vratoslav Mimica (1965) und Gregory Markopoulos (1967). Doch der Film von Ferris behandelt den Mythos ebenso, wie die nachfolgenden von Kostas Sfikas (*Promitheus enantiodromon*, 1998) und von Manos Manoussakis, (*Archontes - Herrscher*, 1978) unter Betonung der filmischen Mitteln, was jedoch vor allem für beiden ersten gilt. Ferris entscheidet sich für einen alchimistischen Filmstil mit Popelementen und intertextuellen Bezügen und entwickelt so über die Entsprechungen der Figuren des Mythos zu den Teilelementen der Filmkunst eine Argumentationskette für die Beziehung von Beschautem und Beschauendem. In Sfikas' Film verbindet sich die Festlegung als eine Form der Denkorganisation und der therapeutische Eigenmotor der Monologe des Prometheus mit der üblichen Begründung des Künstlermythos. In ihrem wirren Kontext traditioneller, ist die Bearbeitung von Manoussakis: Ein weibliches Theaterensemble führt den *Gefesselten Prometheus* auf und kommentiert dabei das Begriffspaar Erkenntnis und Freiheit und die Mechanismen einer künftigen Machtverlagerung.

Während die Filme *Gymni sto chioni - Nackt im Schnee* (1974) und *To spiti stous vrachous - Das Haus auf den Felsen* (1974) von Giorgos Zervoulakos den Mythos von Phaedra und Hippolytos auf die Ästhetik eines "Soft Porno" mit der Liebesbeziehung zwischen einer älteren Frau und einem begehrenswerten jungen Mann herunterstufen, sichert in Dassins *Phaedra* (1962) die internationale Produktion, der Stab der Ausführenden, die emblematische

Gegenwart von Melina Mercouri und die Entfaltung des Mythos im Raum der großbürgerlichen Reederkreise dem Film eine herausragende Position. Die Könige der Mythen werden hier ebenso, wie vier Jahre später in Dalianidis' *Dakrya gia tin Elektra - Tränen für Elektra* in die Machthaber des Kapitals umgewandelt, und die Konflikte im Bereich des Palastes in die Intrigen der mondänen Kreise. In Dassins Film verbindet sich das Private über die Episode des Schiffbruchs mit dem Öffentlichen, wo die Verwandten der Opfer in Trauerkleidung als antiker Chor und Spiegel funktionieren, in dem sich die Heldin nicht spiegeln kann, da sie von der erotischen Krankheit der Privatisierung absorbiert ist. Mercouri selbst läßt in ihrer Bühnenpräsenz das Portrait einer Frau entstehen, die über Konventionen und Zugeständnisse hinweggeht.

Zwei der drei Filme, die den Stoff der Bakchen verarbeiten - *Mania* (Giorgos Panoussopoulos, 1985) und *Oh! Babylon* (Kostas Ferris, 1989) - bewegen sich auf dem schmalen Grat zwischen Fantastischem und Realem, während der dritte Film - *Duo ilii ston ourano - Zwei Sonnen am Himmel* (Stampoulopoulos, 1992) - die Handlung in das vierte Jahrhundert nach Christus verlegt und eine Verbindung zwischen geschichtlichen Fakten, heidnischen und christlichen Symbolen und einer rekonstruierenden Spiegelung durch das Theater versucht (zum Beispiel im Auftritt des Schauspielers Thimotheus als schönhaariger Dionysos, der heiliggesprochen wird und Objekt der Anbetung wird). Während in Panoussopoulos' Film der Nationalpark den modernen Kithaironas bildet und eine Gruppe von Kindern und Pfadfindern die Bakchanten umfaßt, erscheint in Ferris' Film das Athener Stadtzentrum als zukünftiges dekakadentes Babylon. In beiden Filmen wird der Akzent auf die Figur des Pentheus verlegt: einmal als neurotischer und unerotischer Intellektueller (Ferris) und einmal als Karrierefrau, "ein Monster an Intellekt" (Panoussopoulos). In der postmodernen Visualisierung von Ferris gibt es trotz der Abwesenheit des Dionysos (er wird als *driving character* vom Projektor ersetzt) gleichzeitig Musik in verschiedenartigsten Rhythmen (vom Jazz bis zu afrikanischen Trommeln) und den Verweis auf Maler des Fantastischen und der kindlichen Erotik (Balthus, Dürer, Delvaux, Goya, Dali). Optisch traditioneller werden in *Mania* Symbole der Volkstradition aktiviert, die mit dem Heidentum in Verbindung stehen, und Geschlechtsmerkmale als Ausdruck des Manadischen vergrößert.

Zwischen Geschichte und Sittenbild

Wenn im Film von Panoussopoulos die Anwesenheit der Heldin im Park die Prophezeiung über die Ankunft der Nixe zu erfüllen scheint, sind in anderen Filmen die Bilder der antiken Göttinnen oder Nymphen von Elementen der Volkstradition und deren literarischer Umsetzung in der Nachkriegsdichtung inspiriert. Der pantheistische Blick verwandelt Artemis und Atlantis zu Mädchen der Grenzlandinseln (Dimos Avdeliodis, *I Niki tis Samothrakis - Ni-*

Trübe mit Steinen

ke von Samothrake, 1991-1994 und *I earini synaxis ton agrofylakon - Das Frühjahrstreffen der Feldhüter*, 1999). Die Menschen werden auf das Niveau der Götter gehoben, und die Götter nehmen Menschengestalt an. Die Liebe drückt sich in einer Landschaft aus, die sich in ihrer schönsten und zärtlichsten Stunde befindet und zum Spiegel der natürlichen Bedürfnisse wird (Bearbeitungen von Longos' *Daphnis und Chloe* und zeitlose Gestalten der kretischen Mythentradition in *Enas Delikanis* von Skouloudis). *Im Frühjahrstreffen der Feldhüter* verflechten sich Elemente der Mythologie und der Volkstradition, wie im Fall von Alkmaon, den die Bienen zerstechen, weil er die Göttin nackt gesehen hat, und der Artemis, die sich mit Elisso identifiziert und einen Punkt in der ethischen Ordnung der alten Griechen entdeckt, nach dem die Schönheit unbegreiflich bleiben muß, und ebenso gibt es die Identifizierung des Feldhüters mit Kronos und Chronos, (der Zeit) sowohl im Film als auch im antiken Denken.

Die Mythologie der Unterwelt bringt in der altgriechischen Kultur drei feste Zyklen von Verehrung und Ritualen hervor, denen man mit zulässigen Überschneidungen nachgehen kann: den Mythos von Orpheus und Eurydike, den der Demeter/Persephone und den des Hades. Aus einer Synopse der Filme ist der allgemeine Schluß abzuleiten, daß die meisten Glaubenssätze und Ri-

tuale bestätigen, daß sich in den neu-mythologischen Kompositionen beim Übergang des Mythenstoffs in die Literatur und danach in die Filmwirklichkeit ein eklektischer Gebrauch bestimmter mythologischer Motive durchgesetzt hat. In der Verfilmung des Orpheus-Mythos steht die Episode seines Abstiegs in die Schattenwelt auf der Suche nach Eurydike und teilweise das postromantische Syndrom des verfluchten Künstlers im Vordergrund. In dem Film von Nikos Nikolaidis *Eurydike BA 2037* (1975) befindet sich die Eurydike in einer fast abgedichteten Wohnung. Ihre Geschichte vollzieht sich hinter geschlossenen Türen: Die verdrängte Außenwelt verweist auf die Bedrohung durch ein totälitares Regime (Akte, Radiosender, Märsche), während der ermordete Orpheus die Form der erotischen Fantasie annimmt. Aus der psychoanalytischen Kammer der Eingeschlossenen überführt Nikolaidis seine Heldin später in das futurologische Klima des Films *Proini peripolos - Morgenpatrouille* (1987). Die Unklarheit der Zeit- und Ortsbestimmungen bleibt hier erhalten. Obwohl die Landschaft (städtisch, nächtlich, feucht) offen ist, wirkt sie weiterhin wie ein klaustrophobisches Bühnenbild. Die Helden werden nicht in ihrer Psyche beschrieben, sie bleiben unbekannt, suchen nach ihrer Identitat und nehmen Stimuli aus der Umwelt auf, während Erzählungen aus dem Off die Dialoge der Figuren ersetzen. Der Marsch zum Meer, das Herumirren im Hades mit den Schatten und den Menschenskeletten, die Überfahrt über den Grenzfluß, die ausweglose Geschichte mit dem Wächter/Orpheus zeigen die Reproduktion des thematischen Rahmens aus dem antiken Mythos. Andererseits kann die Umkehrung der Rollen als innovative Idee gesehen werden. "Eurydike führt den vergifteten" Orpheus aus der Stadt und hält den Entseelten fest, während sie sich in der feuchten Szenerie des Sumpfes in zwei Schatten verwandeln. Typisch ist schließlich die nachdrückliche Einführung des Film Noir aus Hollywood, als neue Mythologie durch die auffallenden Analogien zwischen dem Geschehen auf den Bildschirmen der Stadt und dem Leben der handelnden Figuren.

In einer vergleichbar alptraumhaften Landschaft spielt auch die Geschichte der aus dem Gefängnis entlassenen Eurydike und des Supermarktkassierers Orpeus in *Kamia sympathia gia ton diavolo - Keine Sympathie für den Teufel* von Dimitris Athanitis (1997). Zwischen Halluzination und Realität und mit elliptischen und wiederholten Dialogen nehmen Abstieg und Wiederauftauchen der Helden aus dem Hades den Charakter einer zerstörerischen Liebesgeschichte an, die sich in der Welt der Drogen abspielt, in dreckigen Bars, billigen Hotels und dem Labyrinth der Stadt.

Obwohl die Auffassungen über die Unterwelt (Elysische Felder oder Tartaros) nicht einheitlich ausfielen und großen Wandlungen unterworfen waren, besteht das filmische Erscheinungsbild des Hades zumeist aus der Stadtszenerie. Man kann den Gegensatz des städtischen und außerstädtischen, des natürlichen und des industrialisierten Raums als Bilder der Ober- und Unterwelt in (neu-)sittenbildartigen Aspekten des Mythos feststellen, so etwa

Tränen für Elektra

Oh Babylon

in den Filmen von Giorgos Zervoulakis (*Me ton Orphea ton Avgousto - Mit Orpheus im August*, 1996), Panos Karkanevatos (*Choma kai nero - Erde und Wasser*, 1999) und Philippos Koutsaftis (*Agelastos petra - Trauernder Fels*, 2000). Beim ersten Film, dem von Zervoulakos, bildet der provinzielle Raum der Ebene, der Dörfer und der Kirchweihen den Raum des Lichts, während Athen mit seinen abgerissenen Hotels und den billigen Nachtklubs den Ort des Todes darstellt. Hier gibt es zwei Tode der Eurydike, einen buchstäblichen und einen metaphorischen, wobei die Reise der Helden zwischen alptraumhaftem Stadtzentrum und paradiesischer Peripherie die Hauptachse des Films bildet, auf der sich die Geschicke der Figuren entwickeln. Die Musik (Klarinette) des "Stummen" Orpheus besitzt magische Eigenschaften, doch nach dem Tod der schönen Sängerin Eurydike verfällt der Held in Unmusikalität und Schweigen; er scheint in der Gewißheit des Todes zu leben.

In Karkanevatos' Film ist Orpheus ein orthodoxer provinzieller Lyraspieler aus den Reihen der makedonischen Feuerläufer, der seiner Jugendliebe (Eurydike) folgt und die Brutalität der Unterwelt erlebt (das städtische Zentrum der Prostitution, der Mafia und der nächtlichen Gangs) und dabei das idealisierte Ziel seiner Wünsche auf nebeneinander herlaufenden, sich nicht überschneidenden Wegen sucht.

Ein städtebaulich anderes und menschenleeres sommerliches Athen bildet den Begegnungsort für einen Außenseiter, einen Musiklehrer mit übersinnlichen Fähigkeiten, der seinen Ausweg aus dem Elend sucht, und eine vereinsamte junge Frau, die auf den schönen jungen Mann vom Mond wartet. Mit diesem Film, *Duo fengaria tou Avgoustou - Zwei Augustmonde* (1978), bewegt sich Kostas Ferris zwischen Hirngespinst und Realität, Traumhaftem und Schizophrenem, Scheitern und Kastration, um so den psychoanalytischen Perspektivenwandel festzuhalten.

In dem Film *Eleatis Xenos* (Dimos Theos, 1996) bildet der Held Eleatis Xenos, der sich mit Empedokles als Arzt, Alchimist und Feind der Gefahr identifiziert, zusammen mit dem jungen Musiker, dem Schutzengel der mythologischen Bezüge, Personen-Stufen für die labyrinthische Suche der Hauptfigur der Archäologin, wogegen sich in der Schlußszene des Films *Lilly's Story* von Roviros Manthoulis (2002) durch den rhapsodienartigen Charakter und den satirischen und untragischen Blick eine "Ästhetik der Grenze" ausdrückt. Unter den aufeinanderfolgenden Episoden innerhalb der Rahmenhandlung sticht die genannte letzte heraus, die im Hauptort von Lesbos spielt und durch ihre symbolhafte Sprache und die mythologischen Anspielungen auffällt: die geheimnisvolle Sphinx am Ortseingang und der blinde Orgelspieler als Schutzengel in der Dunkelheit und dem Platzregen. Auf der anderen Seite werden Gegenüberstellungen zwischen den sterblichen Überresten der Auswanderer und der opulenten Beerdigungsindustrie vorgenommen, während Themen wie der neutrale Grenzbereich und die Neudefinition der Identitaten über die Adoption des Blicks eines Menschen verzeichnet werden, der ein Bewohner des Mittelmeerraums ist und sich nicht Trauer und Schmerz ins Gedächtnis zurückrufen will, sondern die Rückfuhrung auf den griechischen Mythos und das Mysterium.

Nur in Umrissen bildet der Mythos von Persephone und Demeter in dem komischen Sittenbild *I arpagi tis Persefonis - Der Raub der Persephone* von Grigoris Grigoriou (1956) den Ausgangspunkt für das Drehbuch von Kambanellis, um Aspekte der ländlichen griechischen Wirklichkeit in den Fünfziger Jahren satirisch darzustellen. Die vorliegende Variante verlegt das Hauptgewicht von der klassizistischen Altertümelei auf volkstümlich pralle Züge, wie sie im Verhalten des repräsentativen Mikrokosmos der Einwohner von Panochori und Katochori (Ober- und Unterdorf) sichtbar werden: Großgrundbesitzer, Dorfvorsteher, Polizeioffizier, Besitzlose, Küster, Lehrer, Ausrufer, Schulkinder. Die bäuerliche griechische Welt wird gezielt mit groben Zügen des Mythos gepaart: Die fleißige und selbständige Landwirtschaftsunternehmerin Dimitra, der Polizeioffizier Dias als Unterhändler, die erotische Rache des sozial gekrankten besitzlosen Landwirts Pluton, die Schönheit und jugendliche Sorglosigkeit der Persephone.

In dem Dokumentarfilm *Agelastos petra* von Koutsaftis wird das Muster von Ober- und Unterwelt auf den Kopf gestellt: Eleusis als antiker heiliger Ort

Keine Sympathie für den Teufel

und als brutal industrialisierte Landschaft wirkt aus den Tatsachen, dem Gesagten und Gezeigten wie eine alptraumartige Miniatur des griechischen Raums. Bei Koutsaftis findet sich durch die Koppelung mit der Geschichte einer antiken Stadt eine völlig neue Behandlung des Mythos und der Mysterien von Eleusis. Anhand der Tagebucheinträge des Regisseurs, die sich über zehn Jahre erstrecken, aber auch aus der Optik von Unterprivilegierten (Flüchtlingen, Arbeitern, Wirtschaftsmigranten und Lumpensammlern) werden die Kulturvolumina der wechselhaften griechischen Geschichte erforscht. Der Regisseur sucht nach der noch übrigen Bewegung, der "noch übrigen halben Bewegung, die vor einigen tausend Jahren stattfand", und er erreicht sein Ziel durch ein Nebeneinander des Madonnenbildes der Panagia Mesoporiotissa und der Demeter, von Heiliger Prozession und Ritus der Eleusischen Mysterien und den Kultbildern der Orthodoxen Kirche, der Majestät der schlichten Dinge und der kapitalistischen Barbarei.

Der Kurzfilm von Dimitris Koutsiambasakos *O Iraklis, o Acheloos kai i giagai mou - Herakles, Acheloos und meine Großmutter* (1997) verbindet den Mythos, der den genannten Gott zur Rache für Deianeira in den Kampf mit dem Flußgott Acheloos schickt, mit dem im Bau befindlichen Staudamm des Acheloos und der unsterblichen Großmutter des Regisseurs, die in einem Dorf des Pin-

dus lebt und Volksweisheiten vertritt. Das zweite Erscheinen des Herakles betrifft seinen Abstieg in den Hades, um Alkmene zur Oberwelt zurückzubringen, die sich für ihren Gatten Admetos geopfert hatte.

Die Balkanlandschaft am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts wird bei der Reise in die Totenwelt und gleichzeitigen Argonautenfahrt des Films *To vlemma tou Odyssea - Der Blick des Odysseus* von Theo Angelopoulos (1995) als Metapher für den homerischen Hades eingesetzt, ebenso wie in dem Film *Hades* von Stelios Charalambopoulos (1996). In diesem zweiten Film ist Albanien die Unterwelt, und der Abstieg des Herakles nimmt existentielle Züge an. Im intertextuellen Bezugssystem gibt es die Parallelität von mythologischem und politischem Element: die Neubestimmung der Identitäten im Grenzgebiet der illegalen Einwanderer als Aspekt der modernen Politik der Pragmatik verbindet sich mit dem Mythos der Fähren, die für die Überführung der Toten in die andere Welt bestimmt sind.

Analog dazu stoßt der intellektuelle Archäologe aus der Stadt in der ersten Episode (*Charoneio nomisma - Das Fahrgeld des Charon*) aus der Trilogie *Ola einai dromos - Es ist ein langer Weg* (1997) von Pantelis Voulgaris in Philippi auf die sterblichen Überreste eines jungen Kämpfers aus der hellenistischen Periode und stellt sich daraufhin dem verdrängten Problem vom Selbstmord seines Sohnes während des Militardienstes. Voulgaris sucht nach den Göttern der kleinen Dinge: er verflicht das aufgerührte private Trauma und die Wallfahrt der Selbsterkenntnis mit der makedonischen und thrakischen Landschaft der Grenzlager und mit den Spuren des altgriechischen Mythos bezüglich der Grabrituale.

Da die Bilder des Leichnams und Skeletts dem altgriechischen Kosmos fremd sind und die Beschreibung des Verfalls fehlt, und entsprechend auch die Schreckensherrschaft der Toten, die im Leben herumspuken, sind sie auch in den Filmen der Kategorie, die metaphorisch die letzte Fahrt auf den Acheron beschreiben, nicht anzutreffen: *Taxidi tou melitos - Hochzeitsreise* (Giorgos Panoussopoulos, 1979), *Zoi charisameni - Geschenktes Leben* (Patris Vivangos, 1993), *O kosmos xana - Und wieder die Welt* von Nikos Kornilios (2002). In den beiden ersten Filmen werden die Bewegungen einer Gruppe alter Leute in den Ghettos des dritten Lebensalters und auf Selbstbestätigungsreisen beschrieben, im dritten die geheimnisvolle Reise einer Gruppe von Jugendlichen ohne Eltern zu den Symbolen der archetypischen Götzenbilder des Lebens. Die träge Kleinbürgerwelt, die kühne exotische Reise als große Geste vor dem Ende, die Erkenntnis der Welt und die Flucht in den Traum werden über Zitate mythologischer Symbole wiedergegeben.

Die Thematik des Labyrinths und des Minotaurus scheint sich im Film mit dessen Interpretation als moralisches Symbol der modernen Dramaturgie zu verbinden, das auf den Bankrott der humanistischen Werte hinweist. In dem Film von Thanassis Rakintzis *I Ariadni menei sti Lero - Ariadne wohnt auf Leros* (1993) verwandelt sich das Labyrinth in die psychiatrische Hölle von Leros,

Manie

und die Heldin überschreitet auf ihrer Suche nach dem geisteskranken Vater die Scheide zwischen Gesundheit und Verrücktheit und Rationalität und Irrationalität. In Nikos Koundouros' Film *Bordelo - Bordell* (1985) nimmt das kretische Labyrinth die Form des Bordells der Madame Hortense auf Kreta im Jahr 1987 an. Die Gewalt, die Selbstzerstörung, die Überhöhung und Perversion des erotischen Instinkts, die Monströsität und selbst das Picassosche Labyrinth (aus der Suite Vollard) der künstlerischen Kreativität können als mit dem Mythos zusammenhängende Lesarten eines vieldeutigen kinematographischen Werks gesehen werden.

Das Fantastische verweist auf die bildschaffende Kraft einer neuen Kombination von Alltagsgegebenheiten, die innerhalb der Mythen schematisiert sind. Über die futurologische Variante der Eurydike und die Verarbeitung der Bakchen bei Panoussopoulos und Ferris hinaus, findet das Fantastische den Raum schlechthin in unstabilen Umgebungen, wo das Heidnische neben dem Christlichen existiert und das Volksmärchen neben Mythenstoffen[7]. In diesem Rahmen können die Mythen angeführt werden, die sich um Selene, Hekate, Mormo und Medusa ranken. Die zwei hervorstechenden Bilder sind die der Nacht und der Frau. Die Frau wird aus einer Schreckgestalt in die beschützende heilige Mutter verwandelt (*I apeili tis Mormonas - Die Drohung der Mormo*, Kurzfilm von Kostas Mazanis, 1984), in eine verliebte Hexe (*Krystallines*

7. dazu folgende Filme: O drapetis tou fengariou (Thodoros Marangos, 1994), Ta simadia tis nychtas (Panos Kokkinopoulos, 1990), I akrovates tou kipou (Christos Dimas, 2001), I maska tou diavolou (Kostas Karagiannis, 1976), I skiachtra (Manoussos Manoussakis 1985), Magemenoi (Giorgos Karypidis, 1996)

nychtes - Kristallene Nächte von Tonia Marketaki, 1992), in die Femme fatale der B-Movies (*Medousa* von Giorgos Lazopoulos, 1998), in den weiblichen Teil erotischer Transaktionen (*I nychta me ti Silini - Die Nacht mit Selene* von Dimitris Panagiotatos, 1986). Selene, die mit Vorstellungen der Moral, mit bestimmten Lebens- und Arbeitsweisen, mit religiösen und magischen Ritualen in Verbindung gebracht wird, aber auch mit dem Wolfsmenschentum, der Mondsucht und den Klischees der romantischen Nächte, eröffnet Einstellungen des Nachthimmels bei Vollmond als ikonigraphisches Umfeld. Die Filme von Lazopoulos und Panagiotatos haben auch deshalb etwas miteinander zu tun, weil sie eine cineastische Sicht vertreten (Welt des Bildes) und als zentrale Figur eine weibliche Person von zweideutiger Identität enthalten. In *Die Nacht mit Selene* versucht der Held die Erinnerung an die Liebesnacht seiner Jugend über illusionistische und voyeuristische Situationen zu rekonstruieren und erlebt die erotische Kastration und den Verfall der Liebe. In Medousa wird die Freudianische Domina in der schwarzgekleideten Frau Mida/Medusa sichtbar, die der Sohn/Rächer beweint und in dem Moment als Mutter und weibliches Monstrum tötet, als der Fluch in einem weiblichen Transplantat überlebt.

In der Kinovariante des homerischen Odysseus schließlich kommt weniger das prähomerische und posthomerische Bild der politisierenden Doppelgesichtigkeit und des utilitaristischen Zynismus des Helden zum Tragen, als vielmehr aus ideologischen Gründen das Muster der Heimkehr des Odysseus. Der Held erwirbt den Herkunftsstempel des einst auch unmoralischen Einfallsreichtums und des Wechsels von Gesichtern und Masken. Zum Bereich der Odyssee gibt es folgende Filme: *Psachnontas tin Pinelopi - Auf der Suche nach Penelope* (Dimitris Kollatos, 1980), *O erotas tou Odyssea - Die Liebe des Odysseus* (Vassilis Vafeas, 1984), *O viasmos tis Afroditis - Die Vergewaltigung der Aphrodite* (Andreas Pantzis, 1985), *Der Blick des Odysseus* (Theo Angelopoulos, 1995), *O dromos gia tin Ithaki - Der Weg nach Ithaka* (Kostas Dimitriou, 1999) und *To tama - Das Gelübde* (Pantzis, 2001). Wenn es im Film von Kollatos eine Umkehrung gibt (Ehemann und Sohn suchen nach der verlorenen, herumirrenden Frau und Mutter), so fesseln in den übrigen Filmen die Variationsbreite der Persönlichkeit eines modernen Odysseus und die Orte und Bedeutungen seiner Irrfahrten das Interesse. Bei Vafeas sucht der Kleinbürger nach der Fee seiner Träume, der Filmregisseur bei Angelopoulos sucht nach den verlorenen Negativen des ersten Balkanfilms und der Dörfler bei Pantzis nach der Bestätigung seines Glaubens. Die griechische Insellandschaft und das balkanische und zypriotische Binnenland bilden die Aktionsräume der Filme. Vafeas gestaltet seine Beschreibung des Traums einer kleinbürgerlichen Nacht durch die geometrischen Asphaltbänder und das Paradies der jugendlichen Körper in Insellandschaft und Schlagerklubs. Kostas Voutsas als traumerisches und kastriertes Odysseus-Männchen entführt in die Welt des Fantastischen, indem er Landschaften, Verhaltensweisen und Menschen streift (Dichter, Zi-

Morgenpatiouille

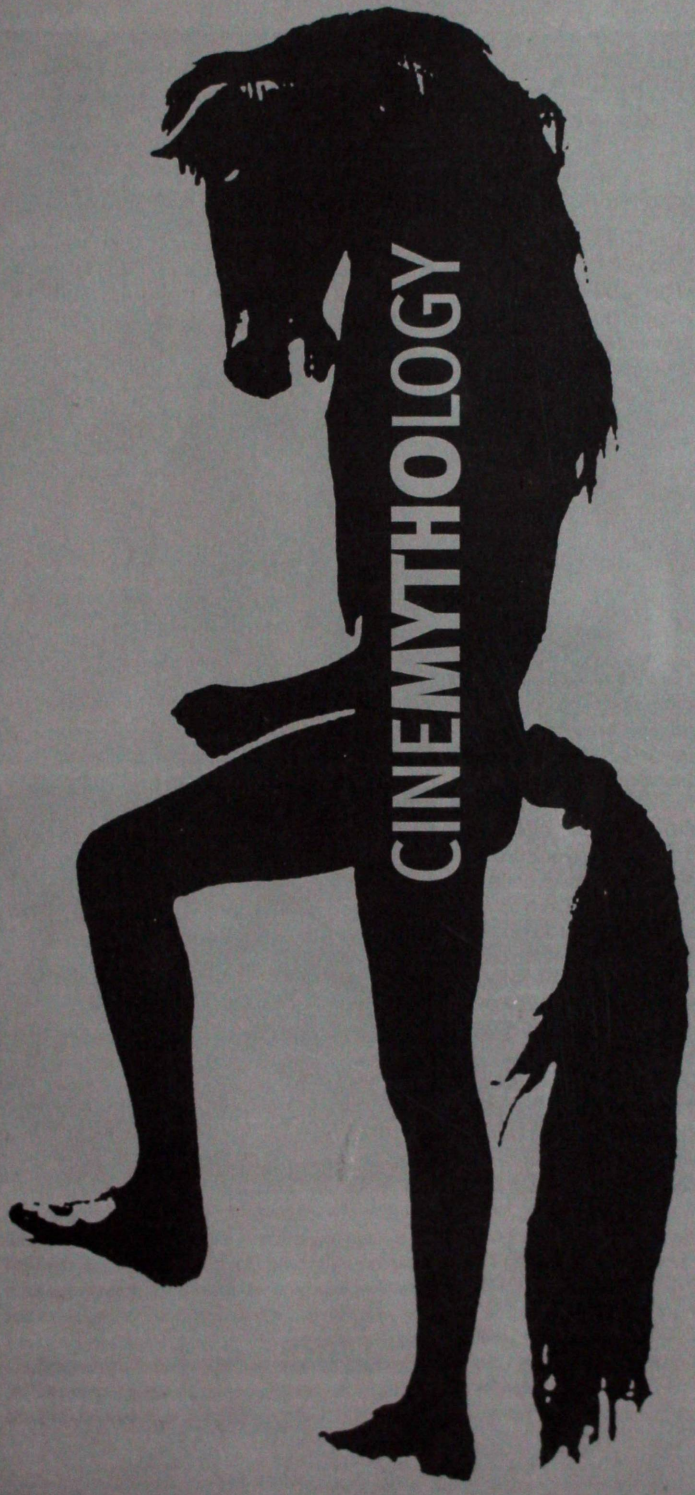
Erde und Wasser

geuner, Femmes fatales und Feen Elytischen Zuschnitts, Taschenspieler und Schlagersänger). Der Kleinbürger mit den selbstzensierten Wünschen findet die Tür offen und tritt ein in die Topographie des modernen Griechenlands: Angesichts einer irrwitzig komischen Realität steht er stumm und traurig da und hemmt selbst das Aufflammen von Geilheit und Lust. Nach dem Beispiel der Namensgebung der Filmhelden bei Angelopoulos, die gewöhnlich mythologisch vorbelastete Namen wie "Alexander" oder "Helena" tragen, sind

die dramatischen Personen in der Trilogie von Pantzis mit entsprechend vielsagenden Namen ausgestattet, wie "Euagoras" (antiker König von Zypern und moderner Kämpfer) und "Aphrodite" (eine Metonymie für Zypern). In dem Film *Die Vergewaltigung der Aphrodite* bringt die Rückreise zur Heimat, der Kinderzeit und der Liebe den Helden vor die Realität der kriegerischen Vergewaltigung der Aphrodite/Insel Zypern nach der Touristeninvasion, und in *Das Gelübde* kommt der naive Held auf einer transitorischen und parabelartigen Reise vom Glauben und der Unschuld in den Zweifel, wobei er die Symbole der Orthodoxie und des Dionysischen hinter sich läßt. Die historischen Filme von Pantzis sind durch aufeinanderfolgende intertextuelle Bezüge angereichert: aus der Musik (Claudio Monteverdis "Il ritorno d'Ulisse in patria"), aus der Literatur (Kavafis: "Die Stadt", "Kehr züruck"; Nicholas Gage: "Eleni"), aus Epen und Liedern (die toten Soldaten als antike Boten, Mythenbewahrer und Brechtische Erzähler), aus der Volkstradition (der geschlachtete Hahn auf den Schwellen, die rätselhafte und überirdische Fee, die Quelle des Bekenntnisses - letztere in *Sfagi tou kokora - Die Schlachtung des Gockels*). Das Bezugsnetz wird auch durch die Mehrsprachigkeit aktiviert (bis hin zum Altgriechischen in Erasmianischer Aussprache), durch Zeitsprünge (in der *Vergewaltigung der Aphrodite* gibt es die lineare Zeit der Euagoras-Handlung, die Wiederaufnahmen und Pausen in der Erinnerungszeit und die historische Erzählung über Zypern mit ihren Sprüngen und Auslassungen) und durch das Bildes des Fremden und seine Varianten.

Aus der obigen Darstellung mit den Beispielen zur Methode der Mythenbildung (Reproduktion des thematischen Rahmens des alten Mythos und neue mythologische Kompositionen aufgrund bestimmter Mythenmotive) wird ersichtlich, daß die griechischen Filmschaffenden zu zulässigen Überschneidungen kamen, indem sie verschiedene Konstanten und Variablen der Mythenerzählung einsetzten. Die Modernisierung des antiken Mythenmaterials ließ das Aufkommen aktueller politischer Symbolismen zu. Doch die dramatische Auswertung des Mythos führte nur selten zum Zweifel an ihm und noch viel seltener zu einer Wiedergabe als Filmsatire. Die Kenntnis der Sedimente des Mythos erlaubte in denjenigen Fällen die Gestaltung durch Sedimente der Realität, in denen die ästhetische Fixierung des Regisseurs nicht die Energie des Mythos zugunsten der geometrischen Kodifizierung absorbierte, sondern zur Bildung eines dialektischen Kodex und einer genuinen ästhetischen Form führte.

Übersetzung: Birgit Hildebrand



2.

LULU
DIE BÜSCHE DER PANDORA
Deutschland, 1928

Regie: G.W. Pabst. **Drehbuch:** Ladislaus Vajda nach den Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* von Frank Wedekind. **Kamera:** Günther Krampf. **Ausstattung:** Andrej Andrejew, Gottlieb Hesch. **Darsteller:** Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (Peter Schön), Gustav Diessl (Jack the Ripper), Franz Lederer (Alwa), Carl Goetz (Schigolch), Alice Roberts (Gräfin Geschwitz), Krafft Raschig (Rodrigo Quast), Michaele von Newlinsky (Marquis Casti-Piani), Siegfried Arno. **Produktion:** Nero-Film AG (Seymour Nebenzahl). **Dauer:** 133 Minuten. Schwarzweißfilm.

Lulu, eine Frau von freiem Geist und freiem Wesen, die Geliebte von Peter Schön, einem Pressemogul, der ihre Karriere als Tänzerin über seine Medien gefördert hat, empfängt den Besuch des alten Schigolch, den sie Schön als ihren ehemaligen Mäzen präsentiert. Schigolch schlägt ihr vor, in einer Show, die Peter Schöns Sohn Alwa auf die Bühne bringt, mit Rodrigo, einem berühmten Artisten, zusammenzuarbeiten. Peter bricht die Beziehung zu Lulu ab, um die Tochter des Innenministers zu heiraten. Doch als er mit seiner Verlobten in der Theaterkulisse auftaucht, weigert sich Lulu, vor ihnen aufzutreten. Im Versuch, sie umzustimmen, erliegt Schön erneut ihren Reizen und heiratet sie schließlich. Die Hochzeitsfeier erweist sich jedoch als großes Fiasko, denn Lulu schäkert mit Gräfin Geschwitz, mit Schigolch, den sie diesmal als ihren Vater ausgibt, aber auch mit Alwa, der nach ihr verrückt ist. Mit einem Revolver in der Hand fleht Peter sie an, sie solle sich selbst das Leben nehmen, damit er nicht zum Mörder wird. Man hört einen Schuß, und Peter Schön liegt tot auf dem Boden. Vor Gericht wird Lulu mit der legendären Pandora verglichen und zu einer fünfjährigen Gefängnisstrafe verurteilt, doch mit Schigolchs Hilfe gelingt ihr die Flucht. Alwa will mit ihr nach Paris fahren, doch im Zug wird sie von Casti-Piani, einem degradierten Adeligen, erkannt, der ihr Zuflucht auf seinem Schiff anbietet, das in einem deutschen Hafen liegt. Und während Alwa eine neue Karriere als Kartenspieler beginnt, bittet Lulu die Gräfin Geschwitz, ihr Rodrigo vom Hals zu schaffen, der sie erpreßt. Bei einer Razzia im Hafen stößt die Polizei auf den Leichnam des Akrobaten. Lulu flüchtet mit Schigolch und Alwa nach London, wo Jack the Ripper sein Wesen treibt. Lulu, die mittlerweile offen dem Gewerbe der Prostitution nachgeht, begegnet ihm eines Nachts, weiß nicht, wer er ist, und lädt ihn zu sich ins Bett ein, ohne Geld zu verlangen. Er läßt das Messer fallen, das er bei sich führt, doch, als er ein anderes auf Lulus Tisch liegen sieht, kann er der Versuchung nicht mehr widerstehen...

Auftrumpfender Feminismus

Der Film ist aus der Synthese zweier Dramen von Wedekind entstanden: *Erdgeist* (1893) und *Die Büchse der Pandora* (1901). Das erste beschreibt die Karriere der Lulu-Nelly-Eva-Mignon mit ihren vier Ehemännern bis zum Tod des vierten, Doktor Schön. Das zweite beschäftigt sich mit ihrem Fall: Gefängnis, Flucht, illegales Kartenspiel, Prostitution und der Mord durch Jack the Ripper.
(...) Pabst hat seine Heldin von dem metaphysischen Substrat befreit, das sich bei Wedekind findet: Die Liebe als Machtausübung, als Kampf der Geschlechter und (warum nicht?) als Klassenkampf. Er hat sie zu einer weiblichen Kraft gemacht, mit kindlichen Augen und einem Instinkt, der – unschuldig oder verbrecherisch, blindlings oder bewußt – auf das Ende zusteuert. (...) Lulu kann nichts als lieben. Doch sie trifft ihre Wahl. Sie verkauft sich nicht. Sie prostituiert sich nicht. Sie möchte ein freies Wesen sein, nicht ein Objekt im Besitz der Anderen. Dem "gequälten" Feminismus von Pabsts' vorhergehenden und nachfolgenden Filmen stellt Louise Brooks einen auftrumpfenden, aber gerechtfertigten Feminismus entgegen, den die Eroberung ebenso kalt läßt, wie die Tyrannei. Trotz ihres Unglücks läßt sich Lulu mit Jack the Ripper auf eine Liebe ohne finanzielle Gegenleistung ein und geht damit die selbstzerstörerische Form des Eros-Thanatos ein.
In der Theaterszene besitzt ihr Tod etwas Explosives, er wirkt wie eine Bombe bei einem Terrorangriff. Bei Pabst wirkt Lulus Ende fast wie eine süße und

schreckliche Wandlung ("Ich fälle dich ohne Haß und Zorn, wie ein Schlachttier") – eine Einwilligung in ein Nirwana, das kein Tod ist. Diese emotionale Haltung wird bei Pabst auch aus der stilistischen Einstellung klar sichtbar. Der Film beginnt in einem ruhigen, lichten Klima, das "wahr" ist, aber dennoch voll geheimer Untertöne. Die Beziehungen der Helden sind unbestimmt und unbeständig; ihre Reaktionen unerwartet. Eine "Spannung" des Alltags glättet die Atmosphäre, vergleichbar dem seltenen Gleichgewicht, das in Renoirs Film "Boudu, aus dem Wasser gerettet" herrscht. Durch Lulus' theatralisches Auftreten, ihr mondänes Leben, ihre Ehen beginnt Pabsts Palette Funken zu sprühen. In der Seide, den Perlen und Edelsteinen scheint sich das lebendige, blutvolle Material dieses luxuriösen Umfelds zu manifestieren. Die Lust ist ebenso impressionistisch wie das Glück, was bei den russischen Filmregisseuren ebenso klar zum Vorschein kommt, wie bei Stroheim und Pabst, noch vor Sternberg und Renoir. Von Lulus Prozeß und Flucht an, kommt der Expressionismus zum Zug. Die Atmosphäre wird bleiern, düster, schwer von weiblichen Parfüms und Düften. Der Raum schließt sich, die Ungeheuer beginnen sich zu multiplizieren. Der Tag und der Fall des Schattens bekommen einen anderen Charakter.

Barthelélémy Amengual
Aus: Georg Wilhelm Pabst,
Cinéma d'aujourd'hui, Séghers, Paris 1966

PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN

PANDORA UND DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Großbritannien, 1950

Regie: Albert Lewin. **Drehbuch:** Albert Lewin. **Kamera:** Jack Cardiff. **Ausstattung:** John Brian. **Kostüme:** Beatrice Dawson. **Musik:** Alan Rawsthorne. **Schnitt:** Ralph Kemplen. **Spezialeffekte:** William Percy Day. **Darsteller:** Ava Gardner (Pandora Reynolds), James Mason (Hendrick van der Zee), Nigel Patrick (Stephen Cameron), Sheila Sim (Janet Fielding), Harold Warrender (Geoffrey Fielding) Mario Cabre (Juan Montalvo), Marius Goring (Reggie Demarest), John Laurie (Angus), Pamela Killino (Jenny Ford), Margarita D'Alvarez (Senora Montalvo). **Produktion:** Albert Lewin, Joseph Kaufman für Dorkway Production und Romulus Film. **Dauer:** 119 Minuten. Farbfilm.

Eva Prima Pandora

(...) Die Schönheiten, aus denen sich der Film *Pandora* zusammensetzt, sind außerordentlich vielfältig; sie sind geradezu mit dem Heißhunger eines Kunstsammlers angehäuft, der weiß, daß ein solcher Schatz nur sehr schwer wieder zusammengebracht werden kann; es sind Schönheiten, die man als viel zu zahlreich und heterogen kritisieren kann, ebenso, wie die zusammengewürfelten Altertümer, die Cain in seiner Burg gesammelt hat (oder der Erzähler Geoffrey in seinen archäologischen Sammlungen), Bilder von einem ungeheuren Reiz, ähnlich den Gemälden eines de Chirico, eines Delvaux oder Dali, von denen sich Lewin offenbar hat inspirieren lassen; wie das Bild, das ihn ständig heimsucht (das Rennauto, das mit hoher Geschwindigkeit auf einem Strand an einer Marmorstatue vorüberfährt) und das, wie er selbst bekennt, den zündenden Funken bildete, der ihn veranlaßte, die gesamte Pandorageschichte zu erzählen. So beginnt er den Film mit dem einfachen Verfahren, antike und moderne Objekte zu koppeln, und schlägt daraus den "Funken", den Breton so überaus liebte, und jene knisternde Atmosphäre, die "zur Erzeugung schöner Bilder nötig ist". Bei Allen, die das Glück hatten, den Film seinerzeit zu sehen, haben sich die Bilder aus der *Pandora* in die tiefsten Gedächtnisschichten eingebrannt: Die Szene des Tanzabends am Strand, zwischen den Ruinen, arbeitet mit Gegensätzen, die so angelegt sind, daß sie Befremden auslösen (Mädchen in Badeanzügen tanzen mit Männern im Smoking, das Piano am Steilufer, das Jazzorchester, das zwischen zerbrochenen griechischen Statuen Charleston spielt) oder – noch unerklärlicher und beunruhigender – das Auftauchen des weißen Schoners am Fuße des makabren keltischen Monoliths, der sich auf der Spitze des schroffen Felsens erhebt. Der Film ist auf fruchtbare Weise vom Element des Übersinnlichen durchwirkt und spricht damit einen Bereich an, in dem Sensibilitäten und Affekte geweckt werden. Die romantischen Ruinen gehen mit einem modernen Luxusbedürfnis einher: hell erleuchtete Villen, Laubengänge, Terrassen über dem Meer, ein am Strand vergessenes Buch, die Handschrift zwischen den Mauerresten, die umgestürzte Säule und die vom Blitz getroffene Wasseruhr – Details, die auf düstere Weise zu einer Art apokalyptischer Stimmung beitragen. Doch all diese zeichenhaften Bilder (die Hände, die sich im Fischernetz stapeln, die Kugel in Flammen, der Stierkampf im Mondlicht) evozieren die surrealistische Ikonographie, in die man sie einzuordnen versucht hat, lediglich an der Oberfläche. In Wirklichkeit entnimmt der Film seine Bilder und Symbole aus dem universellen Arsenal, das die unersättliche, menschliche Phantasie schon seit Jahrhunderten speist und das der Surrealismus in Wahrheit nur neu belebt hat. Trotz des erklärten Vorsatzes seines Schöpfers, einen surrealistischen Film zu drehen, gelingt es dem Film *Pandora*, über den literarischen und malerischen Mythos - der für die damalige Zeit typisch und heute wohl überkommen, doch deshalb nicht weniger ausdrucksstark ist, als die Gespenster des Horrorfilms und die Umbruchsvisionen der Jahrhundertwende – die Sehnsucht nach Wundern neu zu entfachen, indem er die Mittel perfektioniert, die unfehlbar auf den Geist einwirken.

Seit Peter Ibbetsons *Portrait of Jennie* und von *Seltsames Rendezvous* bis *Eine Frage von Leben und Tod* produziert Albert Lewis letztlich eine Art von Filmen, die sich auf das Thema der ewigen Liebe konzentrieren, die Tod und Zeit überdauert, und er bereichert es dadurch, daß er ihm eine globale mythologische Dimension verleiht. Von der Wagnerianischen Düsternis ins üppige Licht des Südens übertragen, wird die nordische Sage mit dem griechischen Mythos vermählt, und der holländische Odysseus des Nordens,

setzt seinen Fuß auf die Erde der Götter.
"An diesem Strand kreuzen sich alle Kulturen aus der Tiefe der Zeit", erklärt der weise Archäologe, dem die Verantwortung übertragen ist, das Puzzle des Film zusammenzusetzen, und der in dessen Verlauf fast wie ein Anhänger eines christlichen Synkretismus wirkt, in dem ebenso wie am Ende des Heidentums versucht wird, die verschiedenen mythologischen Auffassungen zu vereinigen und an ihren ägyptischen Wurzeln wiederzubeleben. Das Geisterschiff ist nach seinen Worten eine Metamorphose des antiken Totenschiffs, und Pandora ist in den Augen des Holländers, der sich seinen Auffassungen anzuschließen scheint, nach alter Tradition, (Eva Prima Pandora) gleichzeitig die biblische Eva und das ursprüngliche Ovarium, dem die gesamte Menschheit entstammt: Aelia Laelia. – Nec vir, nec mulier, nec androgyna, etc.: "Weder Mann noch Frau noch Androgyn noch Mädchen, noch jung noch alt noch unberührt noch verrückt noch demütig, vielmehr alles zusammen...", wie er anführt, "das unlösbare Rätsel, das in den Stein von Bologna geritzt ist", wie Gerard de Nerval in seiner Novelle zitiert.
Doch Pandora, ("die alles Schenkende"), verkörpert gleichzeitig auch einen Rückblick auf die Doppelnatur des ewigen Mythos der Frau, nach dem Gutes und Böses untrennbar sind. Die Einheit des Films wird über dessen Paradoxie und Zusammenhanglosigkeit hinweg hergestellt durch den Versuch einer mythischen Übertragung, und so verwandelt sich etwas, was anfangs, wie in den anderen oben erwähnten Filmen, nur eine Variation zu einem unglaublichen Thema war, in ein Initiationsgedicht, wo die Liebe kein Spiel mehr ist und zum Prüfstein wird, so wie die Frau, die erwartet, von Pandora wieder zur Eurydike zu werden. Die reale, lebendige Person mit den episodischen oder phantastischen Liebesgeschichten überläßt ihren Platz sehr bald dem Mythos: Wieder einmal ist es Gerard de Nerval, der klar den Bezug zwischen Pandora, dem androgynen Sonnenmondwesen, und Diana-Artemis herstellt, die in bestimmten mystizistischen Texten als Mittlerin gesehen wird, welche das ewige Heil sichert, als Vorläuferin der ägyptischen Isis. Muß man sich also die große Mittelmeergöttin und ihren Gatten Osiris vor Augen halten, der mit ihr als Mittlerin zur Auferstehung und ewigen Erlösung führt, um zum Herrscher der Totenwelt zu werden? Als Beschützerin der Seefahrer wurde sie jedes Frühjahr zum Kultobjekt einer majestätischen Prozession zu den Küsten, wobei man ihr Standbild im Wasser schwimmen ließ. Kommt denn nicht auch die Pandora des Films während der letzten Wintertage zum Schiff mit den Toten geschwommen, und fungiert nicht das Mondlicht, das ständig auf Ava Gardners ekstatisches Antlitz fällt, als nachdrücklicher Hinweis auf den Mondkult der Göttin, die man in majestätischen nächtlichen Prozessionen verehrte?

Jean Paul Torok
Aus: L'Avant-Scène du Cinéma, Heft 245, April 1980.

PHAEDRA

FEDRA (dt. Fedra-Bestie Weib)

Spanien, 1956

Regie: Manuel Mur Oti. **Drehbuch:** Antonio Vich, Manuel Mur Oti nach Senecas Phaedra. Kamera: Manuel Berenguer. **Ausstattung:** Gil Parrando, L. Perez Espinosa. **Musik:** Guillermo Cases. **Schnitt:** Antonio Gimeno. Darsteller: Emma Penella (Estrella), Enrique Diosdado (Don Juan), Vincente Parra (Fernando), Porfiria Sanchez, Manuel de Juan, Rafael Calvo, Paul Cancio, Alfonso Rojas. **Produktion:** Cesaréo Gonzalez für Suevia Films. **Dauer:** 98 Minuten. Schwarzweißfilm.

In einem Fischerdorf im mediterranen Spanien lebt an der Spitze eines Felsens dicht bei der Ruine eines altgriechischen Tempels ein blinder Greis mit seiner Tochter Estrella, einem weiblichen Wildfang, den alle Männer begehren, weshalb sie unter den Frauen verhaßt ist, speziell bei Rosa, der Inhaberin des einzigen Lebensmittelladens. Eines Tages trifft die Flotte des verwitweten Kapitäns Don Juan ein, und Estrella schwimmt zu seinem Schiff und bringt mit ihrer sexuellen Präsenz alle durcheinander. Don Juan ist von ihr hingerissen und gesteht ihr seine Liebe, doch sie reagiert mit heftiger Abweisung. Dies hindert sie jedoch nicht, ihn in seinem Haus zu besuchen, das sie, tief beeindruckt vom Reichtum des Hausherrn, wieder verläßt. Später lernt sie Fernando kennen, einen jungen Pferdebändiger, mit dem sie offen flirtet, ohne zu wissen, daß es sich um Don Juans Sohn handelt. Fernando allerdings verfällt ihrer Schönheit nicht, und Estrella heiratet den Vater, ohne ihre Versuche aufzugeben, den Sohn zu verführen; dies führt zum Gerede im Dorf, speziell nach einer Nacht, in der man beobachten konnte, wie sie Fernando im Nachthemd hysterisch aus dem Haus gejagt hatte. Der junge Mann bittet den Vater um die Erlaubnis wegzugehen. Estrella trifft ihn in der Scheune und fleht ihn an, sie mitzunehmen. Er peitscht sie aus. Estrella schwärzt Fernando bei Don Juan an, und dieser nimmt den Sohn mit aufs Schiff, damit er ihm bei einem gefährlichen Auftrag auf stürmischer See beisteht. Eine mächtige Welle verschlingt Fernando, bevor er dazu gekommen ist, seinem Vater die Wahrheit zu sagen. Die Frauen des Dorfes jagen Estrella wütend, bis sie am Rand eines Abhangs ins Meer stürzt. Am nächsten Tag findet Don Juan an der Küste den Leichnam seines Sohnes, doch bevor er ihn aufnehmen kann, kommt Estrella geschwommen, die den Sturz überlebt hat, umarmt den toten Fernando und verschwindet mit ihm in der Tiefe.

Falsche Moralität

Estrella-Phaedra ist die spanische Schwester von Bunuels Susana, einer Frau, die den Teufel im Blut hat, wie schon der mexikanische Titel verrät (*Susana, demonio y carne*). Beide Filmheldinnen verkörpern die animalische und aufsässige Dimension der Erotik, die den Rationalismus und die Moralität einer patriarchalischen, puritanischen Gemeinde erschreckt; beide treiben das Spiel der erotischen Provokation bis zum Äußersten, indem sie mit Vater und Sohn spielen, beide werden unbarmherzig ausgepeitscht und enden tragisch. Doch im Bereich der Regie gibt es noch ein weiteres gemeinsames Element, das beide Figuren verbindet: Beide agieren in einer Filmwelt strenger Zensurregeln, wo erotische Hinweise Andeutung bleiben müssen, was paradoxerweise beiden Filmen eine starke Sinnlichkeit verleiht. Bunuel und Manuel Mur Oti können die weiblichen Körperteile, die ohne Zensur nackt gezeigt werden könnten, lediglich fetischistisch erotisieren: Waden, Brust, Schultern und Rücken, aber auch das Gesicht, als Ausdruck einer wilden und aufsässigen Erotik. Es gibt kaum eine sinnlichere Szene als die, in der Estrella wie eine Sirene durchs Meer schwimmt und das Schiff von Don Juan besteigt, wobei ihr die nassen Kleider am Körper kleben, oder die des nächtlichen Spaziergangs am Strand mit Fernando, bei dem ihr der Schweiß am Körper herunterrinnt. Die Szene der Auspeitschung müßte in eine Geschichte des Sadismus im Film aufgenommen werden – im übrigen zieht sich die Ver-

bindung von Sex und Gewalt durch den gesamten Film; ein weiterer typischer Moment dafür, ist die Szene, in der Estrella Don Juan ohrfeigt, als er ihr einfach sagt: "Ich liebe dich".

Manuel Mur Oti verlegt sein Drama in die Ruinen eines altgriechischen Tempels, was eine reichlich übertriebene symbolische Geste darstellt, um die Verbindung zum antiken Mythos von Phaedra und Hippolytos zu unterstreichen. Die Gestalten der volkstümlich schwarzgekleideten Frauen am Strand dürften wohl den Chor der antiken Tragödie verkörpern, dazu gibt es noch Fernando/Hippolytos' Liebe zu den Pferden, doch darüber hinaus hat Manuel Mur Otis' *Fedra* nur sehr wenig mit Seneca und der antiken Mythologie zu tun. Der Film ist ein Liebesmelodram mit all den Übertreibungen und der Rhetorik dieses Genres, auch mit der falschen Moralität, die (ein wenig zu künstlich) die Handlung aus einem (Melo)drama in die Tragödie führt. Dennoch besitzt er einen eigenen Reiz, mit unstreitbar eindrucksvollen Szenen wie der, in der sich Estrella in schneeweißer Kleidung durch die wütenden schwarzgekleideten Frauen des Dorfes bewegt – diese Szene ist wesentlich wirkungsvoller, als die entsprechende Stelle in Jules Dassins *Phaedra*, wobei nicht bekannt ist, ob er Manuel Mur Otis' Film gekannt hat (der übrigens in Griechenland unter dem Originaltitel lief, im Gegensatz zu Frankreich, wo dem Titel eine Erklärung hinzugefügt wurde: *Une vraie garce – eine echte Hure*).

Babis Aktsoglou

JASON AND THE ARGONAUTS

JASON UND DIE ARGONAUTEN

Großbritannien, 1963.

Regie: Don Chaffey. **Drehbuch:** Jan Reed, Beverley Cross. **Spezialeffekte und Regieassistenz:** Ray Harryhausen. **Kamera:** Wikie Cooper. **Ausstattung:** Herbert Smith, Jack Maxsted, Tony Sarzi-Braga. **Musik:** Bernard Herrmann. **Schnitt:** Maurice Roots. **Darsteller:** Todd Armstrong (Jason), Nancy Kovack (Medea), Gary Raymond (Akastos), Nigel Green (Herakles), Niall MacGinnis (Zeus), Honor Blackman (Hera), Michael Gwynn (Hermes), Lawrence Naismith (Argos), Douglas Wilmer (Pelias), John Cairney (Ylas), Patrick Troughton (Phineas), Jack Gwillim (Aietes). **Produktion:** Charles H. Schneer für Columbia. **Dauer:** 104 Minuten. Farbfilm.

Pelias, der Usurpator des Thessalischen Throns, weiß seit einem Jahr, daß er vom einsandaligen Jason bedroht wird, dem rechtmäßigen Thronerben, der den Schutz Heras genießt. Nach zwanzig Jahren erscheint Jason im Königreich Thessalien und rettet Pelias, dessen Identität er nicht kennt, vor dem Ertrinken. Um ihn loszuwerden, schlägt ihm dieser die Schiffahrt ins entfernte Kolchis vor, um nach dem Goldenen Vlies zu suchen. Jason organisiert Wettkämpfe, um geeignete Gefährten für die Fahrt auszuwählen; unter ihnen befindet sich Herakles, aber auch Akastos, der Sohn des Pelias. Die Argonauten brechen zu ihrer Expedition auf, doch unterwegs machen sie auf der Insel Chalkis Halt, der heiligen Insel des Hephaistos, von der sie nach einer Warnung Heras nichts wegnehmen dürfen. Herakles kümmert sich nicht um die Warnung, und seinetwegen erwacht der Titan Talos, den Jason besiegt, nachdem er dessen "Achillesferse" gefunden hat. Die nächste Station ist Phrygia, wo die Argonauten den blinden Seher Phineus vor den Harpyien retten, und auf der Weiterfahrt gelingt es ihnen dank der göttlichen Hilfe Poseidons, durch die Felsen der Symplegaden zu gelangen. Jason nimmt eine Schiffbrüchige auf, sie ist keine andere als Medea, die Priesterin der Göttin Hekate und Tochter des Aietes, des Königs von Kolchis. Von Akastos verraten wird Jason verhaftet und gefangen genommen, doch Medea schläfert die Wachen ein und befreit ihn. Jason tötet die Hydra, die das Goldene Vlies bewacht, doch von Aietes verfolgt begegnet er sieghaft der letzten Herausforderung: einem Heer von Skeletten, die dort der Erde entstiegen sind, wo der König von Kolchis die Zähne der Hydra verstreut hat. In Medeas Armen tritt er die Rückreise in die Heimat an, während Zeus Hera schilt, daß sie Jason weiter beschützt und ihre Verbindung zu ihm nicht beendet hat.

Treue und Dreistigkeit

Das schönste Peplum, das je fabriziert wurde, trägt die Unterschrift eines britischen Regisseurs, dessen bisherige Karriere nichts derartiges verheißen hatte, wenn man von seiner Vorliebe für Kinderfilme und einer kurzen Mitarbeit in den Disney Studios absieht. Man muß diesen Erfolg so nehmen, wie er sich eingestellt hat: aus heiterem Himmel (dem Olymp?). Die Vorzüge, die er in sich vereint, sind beeindruckend: Ein geistreiches Drehbuch mit ironischen Tönen und freier Intuition; perfekt beherrschte Regie bezüglich des Rhythmus (weder zu schnell noch zu langsam), in Geschick und Natürlichkeit beim Einsatz der Außenaufnahmen (in Palinuro, einem kleinen Dorf südlich von Neapel, und in Paestum für die Harpyienszene), in der Schönheit der Kamerafarben. Doch den Höhepunkt bildet Harryhausens Talent für Trickaufnahmen (Stop-Motion-Animation), ohne die der Film nicht hätte entstehen können.

In dem Mythos gibt es drei Personengruppen: die Sterblichen, die Götter und die Ungeheuer. Alle haben einen wunden Punkt, sei es sichtbar oder unsichtbar. Die Sterblichen sind verwundbar, weil dies ihr Schicksal als Helden einer Abenteuergeschichte ist. Wäre ihr Leben nicht ständig der Gefahr ausgesetzt, wie könnten sie dann das Schicksal erfüllen, das ihnen auferlegt ist? Viele um Jason müssen sterben, auf verschiedenste Weise, wie es eben die Härte von Göttern und Menschen vorsieht (sie werden zerquetscht, erstochen, ertrinken etc.)

Selbst die erschreckendsten Ungeheuer, die Harryhau-

sen hergestellt hat, haben noch etwas Kindliches an sich, etwas Ambivalentes; was einerseits auf ihre technische Perfektion zurückzuführen ist und andererseits auf die unausweichlichen Unvollkommenheiten der Tricks, die Harryhausen anwendet, um ihnen die Illusion der Beseeltheit zu verleihen. Diese Geschöpfe sind noch viel mehr, als die Sterblichen, für einen schnellen Tod bestimmt. In der Regel sterben sie bereits kurze Zeit nach ihrem Filmauftritt, mit Mühe und Not überleben sie den Zeitraum einer Sequenz. Nur die Harpyien haben ein anderes Schicksal, doch ihre Strafe erinnert an die Tantalusqualen. Selbst die aus der Erde aufsteigenden Skelette, die man eigentlich als unsterblich ansehen sollte, kommen in einer der überraschendsten Szenen der Filmgeschichte um: enthauptet, von Lanzen durchbohrt oder durch den Sturz ins Meer. Auch der Titan Talo (eine unerwartete, aber gelungene Kombination des Kolosses von Rhodos und der berühmten Achillesferse) verliert sein "Blut", stolpert und knickt zusammen – sein Ende ist wahrhaft bemitleidenswert.

Schließlich haben auch die Götter ihre Schwachpunkte: "Du bist der Gott vieler Länder", sagt Hera zu Zeus, "Aber wenn die Menge nicht mehr an dich glaubt, kehrst du zurück in die Nichtexistenz." "Du weißt es und bleibst trotzdem bei mir", erwidert Zeus. "Glaubst du, ich tue es aus Schwäche?" – "Nein; du bist fast sterblich." Dieser keineswegs alltägliche Dialog reicht aus, um die Freiheiten deutlich zu machen, die sich der Film genommen hat, seine Durchtriebenheit und Ironie. Hier haben die Götter nicht nur die gleichen Spleens, Vorlieben, Zornausbrüche und Liebesgeschichten wie die Menschen, sondern sie sind – auf einer anderen Ebene – ebenso sterblich wie sie. Man könnte mit aller Vorsicht behaupten, daß die griechische Mythologie hier die gleiche Behandlung erfahren hat, wie im 19. Jahrhundert die Gedichte von Omar Kajam in ihrer Übersetzung durch Edward Fitzgerald: mit großer Verehrung, nicht im mindesten treu und mit einer gehörigen Prise von Dreistigkeit.

Jacques Lourcelles
Aus: Robert Laffont,
Dictionnaire du Cinéma, Paris 1992.

ILLIAC PASSION

USA, 1968

Regie: Gregory Markopoulos. **Drehbuch:** Gregory Markopoulos. **Kamera:** Gregory Markopoulos. **Musik:** Béla Bartók. **Schnitt:** Gregory Markopoulos. **Darsteller:** Gregory Markopoulos (Erzähler), Richard Beauvais (Prometheus), David Beauvais (Prometheus' Gewissen), Robert Alvarez (Narziß), Taylor Mead (Geist), Sheila Gary (Echo), Peggy Murray (Muse), Tom Venturi (Hyazinth), Kenneth King (Adonis), Jack Smith (Orpheus), Andy Warhol (Poseidon), Paul Swan (Zeus), Clara Hoover (Io), Tally Brown (Aphrodite). **Produktion:** Gregory Markopoulos. **Dauer:** 90 Minuten. Farbfilm.

Die Odyssee eines Filmschaffenden unter seinen eigenen Filmhelden. Insgesamt gibt es 28 Helden – den Autor eingeschlossen. Zu Beginn des Films sieht man ihn eine Leiter hinaufsteigen und mit einem Belichtungsmesser in der Hand messen, und gleichzeitig wird in Doppelbelichtung (mit der Kamera, nicht im Studio) ein Vogelschwarm auf einem Baum sichtbar. Später tritt er unter den Protagonisten auf, und noch viel später sieht man ihn an seinem Schreibtisch in der Wohnung in New York, wie er den Film inspiziert und dabei plötzlich aus der Szene verschwindet.

Außer dem Filmschaffenden, der sich selbst spielt, wird die zentrale Rolle von Richard Beauvais umrissen. Weder er, noch die anderen Helden des Werkes, die seine Persönlichkeit bilden, tragen einen Namen. Wie Elementarteilchen erscheinen die Helden, die die Existenz des Protagonisten bilden, sie spielen ihren Kulminationspunkt und verschwinden wieder. Was diese Kulminationen sind, kann nur ein Publikum des New Cinema empfinden, das sich auf die Ikonographie von *Illiac Passion* einläßt. Wer versucht, beim ersten Ansehen des Films eine Geschichte herauszufinden, handelt sinnlos, wenn nicht gar unüberlegt; unüberlegt insofern, als der Film gar nicht die unmittelbare Absicht hat, auf einer philologischen Ebene eine Geschichte zu erzählen. Die Ebene basiert immer auf der Idee des Films als Film.

Der Hauptstrang des Films beginnt damit, daß der Protagonist im Morgengrauen die Brooklyn Bridge in New York überquert. Dann kommt er zu den Felsen, wo er die Mutter-Muse entdeckt, und danach in den Wald, wo er zu seinen Leidenschaften "hinabsteigt": den intimsten Neigungen seiner Gefühle. Von der Brückenszene an setzt Markopoulos ständig seine ureigene konzentrierte Montageform ein, die den Zuschauer sofort in den Bann zieht – unabhängig davon, ob jemand ein Gefühl für die Sache hat oder nicht. Indem er der traditionellen Montagetechnik des klassischen Films folgend Einzeleinstellungen oder Ansammlungen von Einzeleinstellungen verwendet, erreicht er eindringliche Situationen, Charaktere und alle diese Momente, die den Film in einem ungeheuren System des Zusammenwirkens überhaupt erst ausmachen. Er läßt den Glauben entstehen, daß alle Aspekte des Films beim ersten Ansehen erfaßt werden können.

Die Begleiterzählung in *Illiac Passion* stammt aus Aeschylos' *Gefesselter Prometheus*, in der Übersetzung des amerikanischen Dichters Thoreau (*Prometheus Bound*). Markopoulos' Leistung besteht darin, daß er eben diese Wörter und Sätze der Tragödie neu zusammensetzt und eine Verbindung zum Film herstellt. Er hat dies mit unglaublicher Konsequenz und mit einem sehr persönlichen Verfahren erreicht, das darin besteht, Wörter zu wiederholen, Wörter aus dem Tragödientext zu entfernen, Sätze zu verkürzen, Wörter auszulassen und dadurch eine Einheit von Bild und Wort zu erzeugen, wie sie der Film nur selten erträumt hat. Das Ergebnis ist so kraftvoll, wie es Momente des Schweigens sind: Augenblicke, die man hören, aber nicht sehen kann.

Gregory Markopoulos, München, 17.3.1968
(Wiederveröffentlichung aus dem Buch "Gregory Markopoulos", 340. Filmfestival Thessaloniki 1993)

Eine Filmodyssee

Illiac Passion ist die Odyssee eines Filmschaffenden innerhalb der Charaktere seiner Phantasie. Markopoulos ging von den griechischen Mythen aus, deren Gehalt auch heute noch globale Wirkung hat, und hatte die Eingebung, die verschiedenen Persönlichkeiten aufzuspüren, die in diesen mythischen Themen des Alltagslebens enthalten sind. Seine Charaktere wählte er aus dem Freundeskreis, aber auch aus verschiedenen prominenten Persönlichkeiten, die während der Jahre 1964 – 66 im New Yorker Leben eine Rolle spielten. Der Film erzählt die Leidenschaften eines Menschen, nämlich der Gestalt, die zu Beginn des Werkes die Brooklyn Bridge überquert, sich zur mütterlichen Muse begibt und dann in der Tradition aller Helden wie Zarathustra in den Wald zurückzieht, um dort unter einem Apfelbaum mit seinen verschiedenen Ichs zu kommunizieren. Diese Ichs verteilen sich auf 25 Personen, und jeder Charakter, bzw. jede Charaktergruppe wird in einer in sich abgeschlossenen Episode abgehandelt. Doch jede Episode faßt die immer gleiche Existenz des einzigen Protagonisten, das heißt, des namenlosen Filmhelden, zusammen. Es ist, als seien die Charaktere die Elemente, die den Hauptdarsteller ausmachen.

Die Ikonographie von *Illiac Passion* hat weder die Erzählung einer Geschichte, noch die Darstellung bestimmter Mythen zum Ziel. Die Charaktere (Prometheus, sein Gewissen, Narziß, Echo, die Muse, Hyazinth, Aphrodite, Adonis, Pandora, Zeus, Apollo, Persephone, Io, Phaeton und alle übrigen) werden entweder einzeln in ihrem eigenen Rahmen vorgestellt oder in Verbindung mit Anderen. Einmal werden sie zusammengeführt, ein anderes Mal getrennt. Als Ganzes spricht der Film die Perzeption des Zuschauers an und drängt ihm Situationen, Charaktere und isolierte, spezifische "Momentaufnahmen" auf, die man unmöglich auf den ersten Blick in ihrer gesamten Verwobenheit aufnehmen kann – und denen man sich selbstverständlich auch nicht "kritisch" annähern kann, ebensowenig wie dem gesamten Film. (...) Markopoulos verwendet seine eigene spezielle und sehr persönliche Erzählform mit Einzeleinstellungen und Ansammlungen von Einzeleinstellungen als Filmphrasen, so daß die optisch-akustischen Eindrücke den Zuschauer zu einer Einheit mit dem Ganzen führen (was nicht nur als Gesamtraum, sondern auch als Filmraum zu verstehen ist, der das filmische Geschehen enthält) und ihm auf der anderen Seite den Sinn der Erzählung des Filmers bewußt werden lassen, die auch dessen eigene Erzählung ist - möglicherweise unbewußt, aber dennoch vorhanden – und dessen reale Verbindung zum Film und zum Kino; das heißt, zur Botschaft eines Kommunikationsmittels und dem Kommunikationsmittel selbst.

Dimitris Koliodimos
Aus dem Artikel "Gregory Markopoulos: Der Film als Film"; veröffentlicht in "Gregory Markopoulos", 340. Filmfestival Thessaloniki 1993.

MEDEA

Italien, 1970

Regie: Pier Paolo Pasolini, unter Mitarbeit von Sergio Citti. **Drehbuch:** Pier Paolo Pasolini, nach der *Medea* des Euripides. **Kamera:** Ennio Guarnierei. **Ausstattung:** Dante Ferretti. **Kostüme:** Piero Tosi. **Musikbetreuung:** Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante. **Schnitt:** Nino Baragli. **Darsteller:** Maria Callas (Medea), Giuseppe Gentile (Jason), Massimo Girotti (Kreon), Laurent Terzieff (Kentaur), Margareth Clementi (Glauke), Anna Maria Chio (Amme), Sergio Tramonti. **Produktion:** Franco Rossellini für San Marco (Italien), Les Films Number One (Frankreich), Janus Film und Fernsehen (Deutschland). **Dauer:** 110 Minuten. Farbfilm.

Der Kentaur Cheiron erzählt Jason, als er noch ein Kind ist, die Geschichte von dessen Abstammung und die des Goldenen Vlieses. Die Erzählung setzt sich fort, während Jason erwachsen wird und stufenweise das Mythische zugunsten des Rationalen aufgibt, was auch durch die Umwandlung des Kentauren in einen Menschen symbolisiert wird. In Kolchis, der Heimat der Medea, wird ein barbarisches Menschenopfer vollzogen, um die Samen in der Erde aufgehen zu lassen. Jason fordert von Pelias den Thron zurück, und dieser schickt ihn aus, das Goldene Vlies zu holen. Die Argonauten plündern eine Gegend in der Nähe von Kolchis, stehlen Pferde und kommen schließlich zu dem Tempel, wo sich die wertvolle Beute befindet. Jason trifft Medea, die im Tempel betet. Sie wechseln kein Wort, nur ein paar stumme Blicke. Medea bittet ihren Bruder Aphyrtos, ihr beim Diebstahl des Vlieses zu helfen, das sie Jason übergibt. Um die Verfolger aufzuhalten, bringt Medea ihren Bruder um, sie zerstückelt ihn und wirft seine einzelnen Glieder ins Meer. Als sie in Jasons Heimat ankommt, fühlt sich Medea von ihren heidnischen und rituellen Wurzeln abgeschnitten. Zehn Jahre vergehen, und Medea lebt mit ihren Kindern im Exil in Korinth, da sich Jason anschickt, Glauke, die Tochter des Königs zu heiraten. Im Traum sieht Medea, wie ihre Kinder Glauke ein Geschenk von ihr überbringen, worauf Glauke in Wahnsinn verfällt und vom Feuer verzehrt wird. Kreon, der König, kommt, um Medea zu sagen, daß er sich vor ihr fürchtet und sie sein Reich sofort verlassen muß. Medea versöhnt sich vorübergehend mit Jason und schickt die Kinder mit Geschenken zu Glauke, genauso wie im Traum. Diese trägt den Chiton und ihren Schmuck, doch irgendetwas erschreckt sie, sie läuft weg und stürzt in einen Abgrund, und ebenso Kreon, der ihr gefolgt ist. Medea badet ihre Kinder und tötet sie im Mondlicht. Dann setzt sie den Palast in Brand und hindert auf diese Weise Jason daran, sich zu nähern, um seine toten Kinder zu begraben.

Ich sehe keinerlei Unterschied zwischen *Oedipus* und *Medea*, ebensowenig wie zwischen dem Film *Accatone* oder dem Matthäusevangelium und *Medea*. In Wirklichkeit dreht ein Regisseur immer den gleichen Film, zumindest über eine große Strecke seines Lebens, so wie ein Dichter immer das gleiche Gedicht schreibt. Es handelt sich um tief in seinem Inneren verankerte Varianten eines einzigen Themas. Und in meinen Filmen ist das Thema immer die idealisierte und häufig ungelöste Relation zwischen den Armen und den normalen Menschen; sozusagen zwischen dem Subproletariat und den Gebildeten, dem Mittelstand, der historischen Welt. Diesmal habe ich mich dem Thema direkt und explizit angenähert. Medea verkörpert eine Welt des Subproletariats, die archaisch und kirchlich ist. Jason dagegen ist der Held einer rationalistischen, laizistischen, modernen Welt. Und ihre Liebe drückt den Gegensatz zwischen diesen beiden Hemisphären aus. Es handelt sich um eine alte Polemik: Das Zentrum der kleinbürgerlichen Welt ist die Vernunft, während alles, was der Vernunft entgeht, zum Beispiel die Kunst, den bürgerlichen Determinismus herausfordert. In der Realität stützt sich Macht auf Vernunft.

(...) Ich muß jedoch sagen, daß mich bei der Auswahl dieser Tragödie der "Barbararei" das Übermaß dieser Liebe am meisten beeindruckt hat, denn hier tötet eine Mutter, um der Liebe zu einem Mann willen, ihre Kinder. Was ich in *Medea* zu zeigen versuchte – auf eine extrem seltsame, mythische und erzählende Weise –, ist in einem gewissen Sinn gerade die untilgbare Gewalt des Irrationalismus. Manchmal schreibe ich meine Drehbücher, ohne zu wissen, welcher Schauspieler sie interpretieren soll. In diesem Fall wußte ich, daß es Maria Callas sein würde, insofern schrieb ich ihr die Rolle auf den Leib. Es hatte eine große Wirkung auf die Komposition des Charakters

der Heldin. (...) Die Barbarei, die tief in ihr steckt, die aus ihrem Blick hervorgeht, aus ihren Gesichtszügen, wird nicht sofort sichtbar. Sie gehört zu einer bäuerlichen Welt, dem provinziellen Griechenland, und wird dann durch die Stadtkultur erzogen. In gewisser Weise versuchte ich Medeas Kompliziertheit auf ihren Charakter zu konzentrieren.

Pier Paolo Pasolini.
Ein Abschnitt aus: Le regole di un'illusione, Rom, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

Medeas menschliche Natur

(...) Pasolini hatte eine phantastische Idee, die mir außerordentlich zusagte: es gibt eine barbarische Medea und eine griechische; Traum und Wirklichkeit. (...) Es ist viel moderner, stufenweise zur reinen Tragödie zu gelangen, erst nach der ersten Hälfte des Films, nachdem eine Rahmung der Mythologie und der Sage erfolgt ist, was große Bedeutung hat. Auf der anderen Seite haben wir den zentralen Charakter gemeinsam herausgearbeitet, der teilweise an heutige Gegebenheiten angepaßt wurde. (...) In der Theateraufführung hatte ich eine Handbewegung gemacht, um zu zeigen, daß Medea keine Griechin ist, eine grobe und unkultivierte Geste. Im Kino stellt sich ein solches Problem nicht; alles ist knapper, verkürzter. Aber auch, als ich auf der Bühne stand und nachhaltig nach der Spannung, nach dem Wesen suchte, stand ich vor keinem besonderen Problem; ich behalf mich nicht mit einer bestimmten Geste, außer, wenn es unbedingt notwendig war. Eine unnötige Geste ist etwas Idiotisches. (...) Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, statt Medeas gehässiger Seite deren menschliche Natur so klar wie möglich zum Ausdruck zu bringen, die im Mythos fast gar nicht enthalten ist. Vielleicht kam ich dadurch in eine Gegenposition zu Pasolini, aber ich hatte den Wunsch, mehr von der Güte der Heldin zu zeigen und über die finsteren Seiten ihres Charakters hinauszugehen.

Maria Callas
Aus: Pier Paolo Pasolini, Medea, Mailand, Garzanti 1970

DAS GOLDENE DING

Deutschland, 1971

Regie: Edgar Reitz, Ula Stockl, Alf Brustellin, Nikos Perakis. **Drehbuch:** Edgar Reitz, Ula Stöckl, Alf Brustellin, Nikos Perakis. **Fotografie:** Edgar Reitz. **Ausstattung:** Nikos Perakis. **Kostüme:** Regine Batz. **Musik:** Nikos Mamangakis. **Schnitt:** Hanellore von Sternberg. **Darsteller:** Christian Reitz (Jason), Olivier Jovine (Orpheus), Colombe Smith (Medea), Reinhard Hauff (Pelias), Angela Elsner (Iris), Michael Jeron (Herkules), Erich Betz (Argos). **Produktion:** Edgar Reitz, Ula Stöckl, Alf Brustellin, Nikos Perakis fur Edgar Reitz Filmproduktion. **Dauer:** 114 Minuten. Farbe.

Der Film bleibt zwar dem Mythos der Argonautenfahrt treu, doch alle Insassen der Argo, auch Jason, Herkules, Orpheus und Medea, sind als Kinder dargestellt, die in einer Welt erwachsener Drachen kämpfen. Der Film wurde für das deutsche Fernsehen gedreht und war der erste Teil eines Zweiteilers (der zweite wäre die Medea-Tragödie gewesen), der nicht zustande kam.

Viel Glück, Könige!

"Das goldene Ding"
von Reitz/Stöckl/Brustellin/Perakis im ABC

(...) Der Film beginnt, wie man sich verfilmte Antike eigentlich immer vorgestellt hat – als wolle er schmerzhaft demonstrieren, wie uneinholbar weit weg das alles ist, der Märchenschrecken der Mythenzauber. Daß sich die Darsteller ein paar antikische Kleiderfetzen vor den Bauch hängen, macht das Unternehmen nur noch hoffnungsloser; zeigt bloß, wie sehr dergleichen Kostümierungskino abgewirtschaftet hat. Ziemlich resigniert und kindisch sieht das alles aus. Erwachsen wird der Film erst, wo er den Kindern gehört. Während die Damen und Herren noch schwerfällig ihre Exposition (die alten Spiele von Eifersucht und Königsmord) abliefern, hat Kind Jason (Christian Reitz, ungefähr zwölf Jahre alt) schon etwas viel Vernünftigeres zu tun. Er schwärzt ein Glas mit Ruß und schaut sich die Sonnenfinsternis an. Und plötzlich ein Zauberbild: wie eine riesige schwarze Frucht hängt die verfinsterte Sonne in den Zweigen eines Baumes. Allein mit Vernünftigkeit läßt sich Zauber entdecken. Kurz danach ist der Film seiner Exposition endgültig überdrüssig, nach vielen Szenen, wo die Kamera nah und träge an den Gesichtern und Vorgangen klebte, wieder ein Bild von Freiheit: weit unten das Meer (Darsteller: Österreichs Traumsee), darin ein winziger, heiterer Fleck: das Schiff Argo. Das Schiff macht sich davon aus Griechenland, und der Film macht sich davon von den Erwachsenen. Argo das Schiff der Könige, ist ein Schiff der Kinder; die Expedition der Helden (zum goldenen Vlies) ist eine Kinderkreuzfahrt. Der Film läßt das Verkleidungskino hinter sich – aber er plumpst nun nicht gleich ins nächste Trivialgenre, ins kesse Kinderkino. Kein Jungen – kein Abenteuerfilm setzt lärmend ein - sondern nun kann endlich die Geschichte vernünftig beginnen. Ein Heldenepos von Kindern gespielt: Das ist ein fürchterlich heikler Balanceakt: Würde man die Kinder zur Feierlichkeit abrichten, hieße das Resultat: Staatstheater mit Zwergen. Oder was noch schlimmer wäre: Die Regisseure könnten versuchen ihren Darstellern Kindercharme zu entlocken - um diesem Charme dann seufzend zu verfallen. Im Goldenen Ring aber gelingt Edgar Reitz, Ula Stöckl, Alf Brustellin und Nikos Perakis etwas höchst Rätselhaftes und Schönes: Es sieht tatsächlich so aus, als ließe der Film die Kinder in Ruhe. War der Anfang der Geschichte, kindische, ungenaue Maskerade, so herrscht nun, auf dem Kinderschiff Argo, der Ernst und die Präzision eines Spiels. Eines Spiels, das die kompliziertesten Aufgaben stellt: Da beraten die Kinder, wie sie mit ihrem Schiff durch die Symplegaden kommen, jene fürchterlichen Felsen, die in regelmäßigen Abständen zusammenschlagen. Es geht, na ja, um Leben und Tod. Jason demonstriert (mit zwei Steinen, einer Schnur und einem kleinen Holzstück), wie man es machen könnte. Sachlich , konzentriert, ohne alles Abenteuerbrio diskutieren die Kinder – während in der Ferne die Felsen krachend aufeinanderprallen. Leben und Tod? Es geht, um ein Spiel – um ein Experiment und um seine Lösung. Keine fröhliche Rasselbande, keine keuschen Engel - statt dessen: Kinder und Filmer, die begriffen haben, daß man die alten Geschichten weder in blinder Verzauberung, noch in altkluger Distanz erzählen kann, daß man sie ausprobieren muß, wie ein neues Spiel. Und Experimentieren bedeutet: sich auf die

Spielregeln einzulassen, ohne kokette oder intellektuelle Vorbehalte. "Wir sind Könige", sagt König Jason zu den Frauen von Lemnos. Der gleiche Satz bei den Erwachsenen: das hieße Vorstellung, kostümierte Stimme, Albernheit. Bei Jason klingt es kein bißchen komisch. "Wir sind Könige": Das ist die Spielregel des Films, und an Spielregeln hält man sich, Spielregeln sind nicht albern. Manchmal freilich, nehmen die Filmer den Kindern den Film wieder weg. Wie skeptisch, wie unsentimental diese cartesianischen Kinder die Geschichte mit all ihren Rätseln und Mythen betrachten: Das ist nahezu jeder ihrer Aktionen anzusehen. Doch leider wird, was man sieht, auch noch verbal nachgereicht. Wenn Jason den Frauen von Lemnos ein bißchen altklug Ratschläge zur Emanzipation erteilt ("Fangt an, euch selbst zu rühmen") oder wenn die Kinder allzu wortgewandt ihren Skeptizismus formulieren müssen, merkt man, daß der Film eben doch nicht den Kindern allein gehört. Da wird von außen eine Botschaft in den Film hineingeflüstert: "Hier spricht der Regisseur". Zum Schluß steht auf der Leinwand: "Ende des ersten Teils". Was im zweiten Teil passieren wird, hat man kurz zuvor, in einem einzigen wunderbaren Augenblick erfahren. Das goldene Ding ist erobert, Medea auch, Schiff Argo schaukelt heimwärts, und die Buben sitzen ein wenig trübsinnig auf dem Deck herum, weil nun die Abenteuer erst einmal vorbei sind. Medea hat das Schlußwort: "Viel Glück Könige!", sagt sie - doch so zweifelnd, so kummervoll, als ahnte sie da schon, daß es im zweiten Teil kein Glück mehr gibt und keine Abenteuer, daß der zweite Teil heißen wird: *Medeas Tragödie*. Ein Film, in dem die Bilder ihr Licht verändern, das Meer seine Farben wechselt. Ein Film fürs Kino also - der nun, fast ein Jahr nach dem Fernsehstart, endlich auch ein Kino gefunden hat. Hoffentlich kann er dort eine Weile bleiben. Viel Glück Könige!

Benjamin Henrichs
«Süddeutsche Zeitung», 1.12.1972

SZERELEM, ELEKTRA

MEINE LIEBE – ELEKTRA

Ungam, 1974

Regie: Miklós Jancsó. **Drehbuch:** Laszlo Gyurko, Gyula Hernadi nach dem Drama von Laszlo Gyurko. **Kamera:** Janos Kende. **Ausstattung:** Tamás Banovich, Eva Martin. **Kostüme:** Zsuzsa Vicze. Musik: Tamás Cseh, Béla Bartók. **Schnitt:** Zoltán Farkas. **Choreographie:** Karoly Szigeti. **Darsteller:** Mari Töröcsik (Elektra), Jozsef Madaras (Aegisth), György Cserhalmi (Orest), Gabi Jobba (Chrysothemis), Lajos Balazsovits (Höfling), Maria Bajcsaj (Hofdame). **Produktion:** Jozsef Bajusz für Hunnia Stúdió. **Dauer:** 74 Minuten. Farbfilm.

Der Tyrann Aegisth, der seinen Bruder Agamemnon ermordet hat und den Thron usurpiert hat, feiert sein fünfzehnjähriges Thronjubiläum. Während dieser Feier darf jeder seine Meinung frei äußern, doch nur Elektra, die Tochter des Agamemnon, bezichtigt den Tyrannen seiner Verbrechen und warnt ihn, daß ihr Bruder Orest kommen werde, um Rache zu nehmen. Ein Bote bringt die Nachricht vom Tod des Orest, und Elektra ersticht ihn aus Zorn. Doch auf wunderbare Weise überlebt der Bote, und Elektra erkennt in ihm Orest. Das Volk erhebt sich, und Orest tötet Aegisth und zwei seiner Getreuen. Nach seinem Triumph erkennen Orest und Elektra, daß ihre Rolle darin besteht, ständig zu sterben und wieder aufzuerstehen, wie der legendäre Phoenix, den sie mit dem roten Vogel der Revolution vergleichen.

Geometrie eines Traums

In der ungarischen Puszta erheben sich außer der Wölbung eines Grabhügels einige Gebäude, die nicht nach Zeit und Raum bestimmbar sind. Die Grenzen des Königreichs werden buchstäblich durch die unaufhörliche Hin – und Herbewegung der Reiter gezogen, Gestalten, die plötzlich aus dem nebeligen Staub des Vordergrunds auftauchen – und auf der weißen Leinwand erscheinen. Ihr Wirbel wird während der gesamten Dauer des Films weiter die Aufstellung und die Bewegungen von Aegisths' Untertanen einkreisen.

Die langgezogenen Reihen der Einwohner des Königreichs werden in einer geraden Linie oder wellenförmig entfaltet, in einer Geometrie des Traums, wo sich die Linie, die aus verschiedenen Punkten gebildet ist – aus allen Tönen von Blau, Beige und Ocker auf Braun oder Siena – in immer gleicher Perfektion hinzieht: Zuerst die Mädchen, mit den kurzen weißen Hemden und Stiefeln, die brennende Kerzen tragen, weiß wie Chrysothemis, Elektras Schwester, die sich entschieden hat, das Drama zu vergessen, das sich vor fünfzehn Jahren abgespielt hat. Danach kommen die Männer, auch sie angeordnet in einer Regelmäßigkeit wie gefällte Stämme, und teilen den Raum in dem Rhythmus auf, den die schneidenden Peitschenschläge der Krieger in deren gesamter Formation vorgeben. In diesem Raum mit der strengen Ordnung, die einer ihm nicht eigenen Geometrie folgt, kann Elektra seit fünfzehn Jahren nur noch die gleichen unvollendeten Gesten ausführen: "Ich kann dich nicht töten...", sagt sie zu Aegisth. "Ich warte auf Orest." Dieser Orest wird der erste Reisende sein, der den Ring der Reiter durchstößt, das heißt, der erste, der die Geometrie der Macht durcheinander bringt.

Der Gebrauch der Totale (monoplano), dem Jancsó treu bleibt (es gibt hier im ganzen zwölf), trägt bereits zu Beginn des Films durch die feste Anordnung der menschlichen Körper, die so endgültig wirkt, entschieden zur Schaffung dieses unentrinnbaren Rings bei. Das riesige Raumsegment, das die kleinste Kamerabewegung offenbart, wird durchzogen von den Reihen der aufeinanderfolgenden Frauen, der aufmarschierten Männer und den Linien der Kinder – stumme Wirbelbewegungen, die von den Beckenklängen der Zwerge unterstrichen werden: es ist nicht nur der Raum, den der Tyrann durch die Macht besetzt hat; es ist auch die Zeit, die seit seiner Machtergreifung vergangen ist: es ist der fünfundzwanzigste Jahrestag seit dem Mord an Agamemnon, und seit fünfundzwanzig Jahren führen die Höflinge an diesem Tag, vor der streng aufgereihten Menge der Untertanen, eine Pantomime auf, die von den Paukenschlägen eines Trommlers begleitet wird. Dieser Trommelschlag – Schlag des Herzens – hört in dem Moment auf, als der gespielte Agamemnon, umringt von stehenden nackten Frauen, tot ins Bad stürzt, den Rücken in Blut gebadet, während die Männer am Rand des schlichten Steinbeckens knien.

Diese Bewegungen, die die Reihen der Tänzer ver-

schieben, werden bei zwei Vorfällen durchbrochen: Einmal, als Orest aufersteht und einmal, als Aegisth in seiner eigenen Einflußsphäre gedemütigt wird, worauf die Bewegungen der Menge den Zusammenhang verlieren. Während Elektras' Monolog, nach ihrem Angriff auf den "Boten", erhebt sich die kniende Menge noch geordnet, die Hände hinter den Ohren, doch als Orest "auferstanden" zurückkehrt, stiebt die Menge unter den Peitschenschnüren in alle Richtungen. Auch einen Augenblick später, als Orest das Netz wirft, das Aegisth dann umschnürt, stehen die knienden Untertanen innerhalb ihrer Reihen auf. In der violetten Dämmerung tanzt Elektra allein vor dem schönen Paar, das immer zugunsten Aegisths' gesprochen hatte (in einer seltsamen doppelten Wiederholung); zugunsten Aegisths', der nun auch tanzt, langsam und nackt, nachdem er die Tauben mit Körnern gefüttert hat. Die Trommelschläge sind ruhig, die Reiterkreise entfernt. Die junge Frau steht aufrecht auf der Trommel und der schwarzgekleidete Sänger spielt Gitarre. Ein zurückhaltendes Lächeln erhellt Elektra, die durch die Demütigung des Aegisth gerächt worden ist, während Orest an eine Wand gelehnt sitzend seine Teilnahme an diesem Ritual abzulehnen scheint; vielleicht will Jancsó mit dieser einzigen Bewegung der Kamera widersprüchliche Gesten und Handlungen einfangen, deren Konflikte und Lösungen auf poetische Weise gegeben werden. Aegisth wird – parallel zum Schicksal der jungen Frau, die ihn irgendwie abbildet – auf eine Erdkugel gehoben, die von nackten Frauen gerollt wird, und zwar auf der gleichen Aufnahme, in der Orest dem jungen Paar seine weißen Kleider übergibt – die Tauben sind in den Taubenschlag zurückgekehrt. Doch er tut es nur, um gleich darauf den jungen Mann zu töten. Genauso ist Orest derjenige, der schließlich den Tyrannen tötet, als die Menge in völlig aufgelösten Reihen (zum zweiten Mal löst sich ihre schöne Ordnung auf) aufgehört hat mit Aegisth zu spielen, indem sie ihn zusammen mit der Kugel, an die er sich geklammert hält, in die Luft fliegen lassen und ihn vom Pferd gestoßen hat. So prägen Orests' Handlungen entscheidend die Totale, in der sich andere Gesten, die unklarer sind, nur schwach abzeichnen.

Schließlich fallen die unterschiedlichen Auffassungen zusammen, die Elektra und Orest in der Frage der Rache oder Befreiung vertreten, während sie sich gemeinsam in die Puszta entfernen und sich ihre Schritte, die sich einmal voneinander entfernen und dann wieder annähern, kreuzen. Doch nachdem einer den anderen erschossen hat, erstehen sie wieder auf, um sich auf einem roten Hubschrauber noch höher zu erheben, bis in den Himmel.

Isabelle Jordan
Aus: Positif, Heft 176, Dezember 1975

O THIASSOS
DIE WANDERSCHAUSPIELER
Griechenland, 1975

Regie und Drehbuch: Theo Angelopoulos. **Kamera:** Jorgos Arvanitis. **Bühnebild:** Mikes Karapiperis. **Kostüme:** Jorgos Patsas. **Musik:** Loukianos Kilaidonis. **Schnitt:** Takis Davlopoulos, Jorgos Triantafyllou. **Darsteller:** Eva Kotamanidou (Elektra), Aliki Georgouli (Mutter), Stratos Pachis (Vater), Maria Vassiliou (Chrysothemis), Vangelis Kazan (Aegisthos), Petros Zarkadis (Orestis), Kyriakos Katrivanos (Pylades), Grigoris Evangelatos (Dichter). **Produktion:** Jorgos Papalios. **Dauer:** 230 Minuten. Farbfilm.
FIPRESCI-Preis Cannes 1975. Preis für den besten Film, Regie, Drehbuch, männlichen Hauptdarsteller (Vangelis Kazan), weibliche Hauptdarstellerin (Eva Kotamanidou) beim Filmfestival Thessaloniki 1975. Bester Film des Jahrzehnts 1971-1980 bei der Filmkritikervereinigung Italiens.

Es geht um die Abenteuer einer Gruppe von Wanderschauspielern in Griechenland, die von 1939 bis 1952 das Stück *Golfo* aufführt. Griechische Geschichte und persönliche Geschichte der Ensemblemitglieder sind unlösbar miteinander verwoben. Einerseits werden die letzten Tage der Metaxa-Diktatur verfolgt, der Beginn des Krieges, die deutsche Besatzung, die Befreiung, die Ankunft der Engländer und Amerikaner, der Bürgerkrieg. Andererseits verweisen die Abenteuer der Familie des Orestis, seiner Schwester Elektra, seines Vaters, seiner Mutter und ihres Liebhabers Aegistos auf den zentralen Kern der Atridensage. Der Vater wird nach der verräterischen Anklage des Liebhabers seiner Frau von den Deutschen hingerichtet, während Orestis später als Partisan der Linken mit Hilfe Elektras seine Mutter und Aegisthos auf offener Bühne umbringt, bis im Zuge der politischen Säuberungen im Bürgerkrieg seine eigene Hinrichtung folgt. Zentrale Figur der Familie ist Elektra, die als einzige am Leben bleibt und die sich am Schluß um Orestis kümmert, den Sohn ihrer jüngeren Schwester, die einen amerikanischen Offizier geheiratet hat.
Meine ursprüngliche Idee war die einer Schaupieltruppe, die in der Provinz umherzieht; eine Reise durch den griechischen Raum und die griechische Geschichte über Wanderschauspieler, die herumreisen und Theater spielen. Von dort ausgehend hefteten sich noch zusätzliche Elemente an diesen Rohentwurf, etwa die Verknüpfung mit den Beziehungen aus der Atridensage. Es fand sich die vorgegebene Intrige – Vater, Sohn, Töchter, Liebhaber... die Macht... ihre Kinder... die Morde... –, die sowohl als Mythos, wie auch als konkrete Geschichte funktioniert. So brauchte ich nichts zu erfinden, was für eine so dichte und belastete Geschichtsperiode wie 1939 – 51 galt, denn für mich war von Anfang an klar, daß ich kein Geschichtskompendium produzieren wollte, daß ich nicht auf der Basis arbeiten wollte, daß ich Geschichte betreibe. Die Atridensage half mir, die Wandergruppe als Zelle zu verwenden und von ihr aus den ganzen Zeitabschnitt zu betrachten. (...) Im Film ist der Mythos nicht zu stark beladen. Es gibt keine Namen. Es gibt keinen Agamemnon, keine Elektra, keinen Pylades etc.; auch kaum einen Nikos oder Pavlos. Nur der Name Orestis fällt. Für mich verkörpert Orestis mehr eine Idee, als eine Person. Er stellt die Idee der Revolution dar, zu der alle Personen tendieren. Zahlreiche Figuren aus dem Film haben eine fast erotische Beziehung zu ihm, die eigentlich die Liebe zur Idee der Revolution darstellt. Orestis ist die einzige Person, die unversehrt bleibt, die konsequent bei einem Ziel bleibt und dafür stirbt.

Theo Angelopoulos in:
"Synchronos Kinimatografos" 1974,
Heft 1, August-September 1974

Von 1939 bis 1952 durchmessen die Mitglieder der *Wanderschauspieler* die Zeit und spielen das Stück *Golfo*, erleben ihre persönlichen Geschichten über den archetypischen Atridenstoff und durchdringen die Geschichte demnach als Objekte, die aus einem kulturellen Anlaß (Golfo) und einer ödipalen Verbindung (Atriden) zusammengesetzt sind. Die Wandertruppe – als Zeuge und Objekt der Geschichte – bricht den historischen Zusammenhang der Erzählung auf und setzt ein "episches" Erzählen – in der Brechtischen Bedeutung des Begriffs – an dessen Stelle, das auf der bekannten Entwicklung des Atridenmythos aufbaut. In der klassischen Form der Tragödie setzen die Atriden das geschichtliche Mosa-

ik der Zeit neu zusammen. Die allgegenwärtige *Golfo* – (fast) ein weiterer Archetypus, in diesem Fall kultureller Natur – kommentiert die zwei aufeinanderfolgenden Geschichten, die der Atriden und die der Geschichte.

Agamemnon wird hingerichtet, von Aegisthos an die Deutschen verraten; Aegisthos, der Liebhaber der Klytemnestra, ist Anhänger der Metaxas-Diktatur und Denunziant im Dienste der Deutschen; Klytemnestra ist die Geliebte des Aegisthos; Orestis, Muttermörder und Mörder des Aegistos, ist der Partisan in den Bergen, der mit seiner Tat – auf der Tragödienebene und der politischen Ebene – den Mord am Vater rächt; Elektra, seine Schwester, die ihm hilft, die Ehebrecher zu exekutieren, ist "Linke"; Pylades, der Freund des Orestis, ist Kommunist. Chrysothemis (von Sophokles entliehen), der Dichter und der junge Orestis sind die einzigen Figuren, die nicht direkt von den Atriden abstammen. Ohne den tragischen Erzählfaden zu durchkreuzen oder zu untergraben, treiben sie die Erzählung voran, indem sie ihre Ikonen schematisierten, historischen Rollen leihen: Chrysothemis ist eine Person, die sich anpaßt, um in den gegebenen Umständen zu überleben, die fremde Hilfe (die Engländer und Amerikaner) akzeptiert und ausbeutet; der Dichter ist Visionär und nur in geringem Maß ein Pragmatiker der Revolution, ein tragischer Kommentator der Niederlage der linken Bewegung; und der junge Orestis, der von Elektra angeleitet ist (sie ist seit 1952 Theaterdirektorin), läßt sich auf das Theater und die Geschichte ein, als Fortsetzer der *Golfo* (ein symbolischer Verweis auf die nationale Unabhängigkeit), allen Foxtrots und etwaigen Marshall-Plänen zum Trotz.

Aus dem Katalog "25 Jahre griechischer Film", Athen 1985.

EURIDIKI BA 2037

EURYDIKE BA 2037

Griechenland, 1975

Regie: Nikos Nikolaidis. **Drehbuch:** Nikos Nikolaidis. **Kamera:** Jorgos Panousopoulos. **Ausstattung:** Marie-Louise Bartholomaeou. **Musik:** Vivaldi, Holden. **Schnitt:** Jorgos Triantafyllou. **Darsteller:** Vera Tschechowa, John Moore, Niki Triantafyllidi. **Produktion:** Nikos Nikolaidis. **Dauer:** 100 Minuten. Schwarzweißfilm. Preis für Regiedebut und Ausstattung auf dem Filmfestival Thessaloniki 1975.

Eine Frau, die im Gefängnis einer Kellerwohnung eingesperrt ist, erwartet die Anweisung zu ihrer Verlegung. Eine Freundesclique streut ihr hämisch alle möglichen Gegenstände durch die Luke, und sie wehrt sie gewaltsam mit einem spitzen Gegenstand ab. Sie weckt ihren Mann, der in der gleichen Wohnung schläft und wenig später zur Arbeit geht. Am Telefon erzählt ihr ein Unbekannter, er sei ihr Liebhaber, doch sie kann sich nicht an ihn erinnern. Der Postbote klopft an, sie macht nicht auf. Das Telefon läutet wieder, und man bittet sie um Einzelheiten zu ihrer bevorstehenden Verlegung. Jetzt befindet sich eine fremde Frau in der Wohnung, die Binden an den Handgelenken trägt. Sie sprechen freundschaftlich miteinander, dann verschwindet die Unbekannte. War es die vorherige Mieterin, über die das Gerücht geht, sie habe Selbstmord begangen, oder ist es eine Erinnerung der Heldin? Sie fühlt die Gegenwart eines anderen in der Wohnung, und diesmal ist die Gegenwart bedrohlich. Oder ist es nur ein Reflex der Protagonistin? Sie findet unter der Bettdecke Schutz, und dann beginnt sie ein erotisches Spiel mit den Puppen, die die Wohnung dekorieren. Der Unbekannte ruft wieder an und erzählt ihr von Vera, die gestorben ist. Die Frau macht einen Spaziergang, obwohl es gefährlich ist. Bei ihrer Rückkehr erwartet sie ein Polizist, der sie wegen des Briefes befragt, den sie nicht annehmen wollte. Wieder wehrt sie einen Angriff von etwas ab, was man nicht sehen kann. Der Mann, der anfänglich im Film zu sehen war, kommt zurück. Er kann auch der Telefonpartner gewesen sein. Sie sprechen über Vera und deren Tod. Sie lieben sich gewaltsam, und sie tötet ihn. Dann sieht man sie im Vordergrund wieder die gleichen Bewegungen des gleichen Teufelskreises wiederholen, eingeschlossen in einer Wohnungshölle.

In *Eurydike BA 2037* wird die Geschichte geschrieben, um die Geschichte zu verhöhnen, und das Auge zeichnet auf, damit das Auge abbaut. Die Logik des Films läuft innerhalb der Klischees der Umgangssprache, und da sie deren Konsequenzen ausbeutet, erinnert sie sich wieder an die Mutter-Unlogik, und so kehren ihre Poesie und ihr Realismus wieder aus der Verbannung zurück. Das Auge weigert sich zu glauben und die Logik, das zu erkennen, was ihr das Auge vermittelt hat.

Das Auge und dessen Logik sind ebenso unbrauchbar wie die Kamera – wie auch deren Gefühl.

Nur eine emotionale und visuelle Annäherung an die Wirklichkeit kann die Wirklichkeit überwinden, und dies geht nicht auf metaphysischem Weg, denn das gesamte Kino ist metaphysisch, und auch nicht auf einem anderen, illusionistischen Weg, denn das gesamte Kino ist illusionistisch, sondern über die Unterjochung der Mittel selbst (wenn sie auch von sich behaupten, daß sie so weise erdacht sind, daß sie jede unerlaubte Annäherung ausschließen).

In *Eurydike BA 2037* gibt es einen anderen "Film", der in der Tonspur lauert und – über bestimmte Klänge – Erinnerungen des Zuschauers stimuliert und ihm so zu einer Verfilmung "per se" des abwesenden Raumes und zur Montage der produzierten Atmosphäre verhilft.

Doch es ist festzustellen, daß dieser gesamte Vorgang durch die auch heute noch stereotype Funktion des Klangs behindert wird, in der ein nicht bildlich ablesbarer Ton zuerst durch das Stadium der optischen Vorbereitung geht, um dann beim Wartenden anzulangen, bis das entsprechende Bild kommt, das ihn bestätigt. In diesem Fall ist offensichtlich, daß man sich vor einer Bildaufzeichnung des Lautes befindet,

während es sich bei *Eurydike BA 2037* ganz klar um eine Tonaufzeichnung des Bildes handelt, wobei beide Parallelfilme ihre Unabhängigkeit bewahren.
Doch eine derart ketzerische Funktionsweise geht voll und ganz von der Formenlehre der Präsentation ab, denn sie wird innerhalb persönlicher Erinnerungen und audiovisueller Assoziationen (nicht Kombinationen) gepflegt und nicht aus einem lediglich fiktiven Text. So wird ein gleichzeitiger Zuschauer und Schöpfer erzeugt, der auf der Suche nach Teilnahme am "Geschehen", den geheimen Mechanismus der emotionalen Annäherung in Gang bringt.
Wie soll es auch anders sein, da doch der Mann im Bett (in einer unerreichbaren, zukünftigen, psychologischen Zeit – nach dem Ende des Films) Orpheus ist, Satyr, verlorener Geliebter, Vollstrecker (oder alles zusammen) oder der vollstreckende Orpheus oder Ehemann, verlorener Geliebter usw.
Es gibt Elemente im Film, die jede Ansicht unterstützen, die sich ständig aufeinander beziehen, um das Aufkommen jeder anderen Ansicht zuzulassen, die wiederum weichen wird, ohne daß dies zwei oder drei Ansichten daran hindert, gemeinsam vorhanden zu sein, gefolgt von ihren bestimmten Zeiten...

Nikos Nikolaidis in: "Film", Heft 8, Winter 75/76

A DREAM OF PASSION
TRAUM EINER LEIDENSCHAFT
Griechenland/ USA, 1978.

Regie: Jules Dassin. **Drehbuch:** Jules Dassin. **Kamera:** Jorgos Arvanitis. **Kostüme:** Dionysis Fotopoulos. **Musik:** Jannis Markopoulos. **Schnitt:** George Klotz. **Darsteller:** Melina Mercouri (Maja), Ellen Burstyn (Brenda), Dimitis Papamichail (Dimitris), Andreas Voutsinas (Kostas), Despo Diamantidou (Maria), Jannis Voglis (Edward), Faidon Georgitis (Ronny), Betty Valani (Margaret), Andreas Filippidis (Stathis), Kostas Arsoglou, Manos Katrakis (Kreon), Alexis Solomos, Freddy Jermanos. **Produktion:** Jules Dassin/Brenfilm-Melina-Film. **Dauer:** 110 Minuten. Farbfilm.

Maja, eine griechische Schauspielerin von internationalem Ruhm, probt unter der Leitung des ehrgeizigen Regisseurs Kostas die *Medea* des Euripides, für eine Aufführung in Athen. Um sich größere Publikumswirksamkeit zu sichern, bittet sie den Pressereferenten, ein Treffen mit Brenda Collins zu organisieren; es handelt sich bei ihr um eine Amerikanerin, die ihre drei Kinder umgebracht hat, um sich an ihrem untreuen Ehemann zu rächen. Brenda, die bisher keinen Gefängnisbesuch akzeptiert hat, läßt sich auf die Begegnung ein, ist aber nicht auf die Horde von Paparazzi vorbereitet, die Maja begleitet, und so führt das Treffen zu einem gewaltigen Fiasko. Das Erlebnis erschüttert Maja, und sie bricht ihre kurze Beziehung zu dem BBC-Reporter Ronny ab, kommt nicht mehr zu den Proben und beschäftigt sich eingehender mit Brenda, die in der Presse als "Medea von Glyfada" betitelt wird. Die beiden Frauen treffen, diesmal allein, erneut im Gefängnis zusammen, und zwischen ihnen entwickelt sich etwas wie weibliche Solidarität. Die Besuche bringen Maja zu einem neuen Verständnis ihrer Rolle, was die Zusammenarbeit mit Kostas erschwert. Maja kommt zu einer Art Einsicht und übt vor laufenden Fernsehkameras Kritik an sich selbst. Und während sie im Theater von Delphi einen rauschenden Erfolg feiert, da sie sich völlig mit der Rolle identifiziert hat, schreit Brenda in ihrer Zelle, in echtem Schmerz und wahrer Verzweiflung.

Mythos und Realität

Traum einer Leidenschaft ist ein weiterer Fall der Wiedererkennung und Konvergenz der altgriechischer Mythologie, so wie sie sich im klassischen Drama herausgebildet hat, in der modernen neugriechischen Realität. In den siebziger Jahren besucht eine griechische Schauspielerin, die die Rolle der Medea von Euripides spielen soll, das Gefängnis von Korydallos und spricht mit einer modernen amerikanischen "Medea", die ihre drei Kinder umgebracht hat, um sich an ihrem Mann zu rächen. Dassin stützt sich als Inspirationsquelle und Bezugsebene erneut auf das gleichnamige Werk des Euripides und wählt eine Struktur, die in *The Rehearsal* fehlgeschlagen war. Er bringt Mythos und Realität, darstellende Kunst und Alltagsleben, Medea und Melina auf einen Nenner, indem er dasselbe thematische Motiv auf drei Ebenen abhandelt: Die erste ist die Vorbereitung zu einer Aufführung der *Medea* des Euripides, während der, ein tyrannischer Regisseur, seine Hauptdarstellerin malträtiert, um sie zur tragischen Heldin zu machen; die zweite, die im Gefängnis sitzende amerikanische Kindsmörderin, eine reale Medea, aus deren schrecklicher Erfahrung sich die Medeadarstellerin psychologische Anregungen für die Gestaltung ihrer Rolle holen will; und die dritte ist die von Melina Mercouri, die die Rolle der Medea übernommen hat und mit der Denkweise und der Leidenschaft der realen amerikanischen Medea in Verbindung kommen will, da sie selbst eine uneingestandene Medea ist: denn sie deckt auf, daß sie ihr Kind im Mutterleib getötet hat und täglich unter der Last einer patriarchalischen Herrschaft leidet. Aus diesen drei Ebenen entspringt der verbindende Gedanke: die Medeas des Mythos und der historischen Realitäten sind keine Opfer eines Schicksals oder einer erworbenen Geisteskrankheit; sie entstehen aus den gesellschaftlichen Bedingungen, in denen der männliche Intellekt das weibliche Objekt lenkt, unterdrückt und pervertiert.

Trotz der Fokussierung des Themas komprimiert der Film Dassins Verhältnis zu Griechenland; daher enthält der Text die antike Tragödiensprache, die gesellschaftliche Differenzierung mit der ausländischen (amerikanischen) Sprache, Melinas geliebte und fast autobiographische Sprache – das heißt alle Elemente, die zu dieser Zeit seine Existenz in der zweiten

"Exil"– Heimat prägen, in der griechischen Periode seiner Arbeit als Filmkünstler. Der "Traum einer Leidenschaft" markiert Dassins kraftvolle Rückkehr zur Kunst des Cineasten. "Es ist ein Hymnos zu Ehren der Frau, der wundervollen und überströmenden Melina Mercouri, und eines Landes, Griechenland (...) im Kontakt mit dessen Erde und archaischer Kultur." Es ist ein Film, der auf glückliche und anrührende Weise die Eingliederung des amerikanischen Regisseurs in die griechische Welt besiegelt.

Nikos Kolovos
Aus dem Artikel: Ein amerikanischer Grieche, enthalten in: Jules Dassin, 340. Filmfestival Thessaloniki 1993

CLASH OF THE TITANS
KAMPF DER TITANEN
USA, 1980

Regie: Desmond Davis. **Drehbuch:** Berverly Cross. **Kamera:** Ted Moore. **Ausstattung:** Frank White. **Künstlerische Leitung:** Don Picton, Peter Howitt, Giorgio Desideri, Fernando Gonzalez. **Kostüme:** Emma Porteus. **Spezialeffekte:** Ray Harryhausen. **Musik:** Laurence Rosenthal. **Schnitt:** Timothy Gee. **Darsteller:** Harry Hamlin (Perseus), Judi Bowker (Andromeda), Laurence Olivier (Zeus), Maggie Smith (Thetis), Claire Bloom (Hera), Ursula Andress (Aphrodite), Burgess Meredith (Ammon), Siân Philipps (Kassiopeia), Neil McCarthy (Calibos). **Produktion:** Charles H. Schneer, Ray Harryhausen, John Palmer für Metro Goldwyn Meyer. **Dauer:** 114 Minuten. Farbfilm.

Akrisios, der König von Argos, schließt seine Tochter Danae und deren Sohn Perseus in einen Kasten und wirft sie ins Meer. Damit erregt er den Zorn des Zeus, der Poseidon auffordert, den Titanen Kraken zu befreien und durch ihn Argos von der Eroberfläche verschwinden zu lassen. Danae und Perseus retten sich auf die Insel Serifos, wo Perseus, unter dem Schutz seines Vaters Zeus heranwächst. Zwanzig Jahre später straft Zeus, Kalibos, den Sohn der Thetis, weil er, außer Pegasus, alle geflügelten Pferde getötet hat. Kalibos wird in ein Ungeheuer verwandelt und kann Andromeda, die Prinzessin von Joppe, nicht mehr heiraten. Perseus, der von den Göttern mit einer Tarnkappe, einem Schild und einem Schwert ausgestattet ist, nimmt Pegasus gefangen, besiegt Kalibos und hält um Andromedas Hand an. Doch Thetis zwingt Kassiopeia, die Königin von Joppe, Andromeda dem Titanen Kraken zu versprechen. Auf den Rat der drei Graien geht Perseus ins Totenreich und schlägt der Medusa den Kopf ab, mit dem er Kraken versteinert.

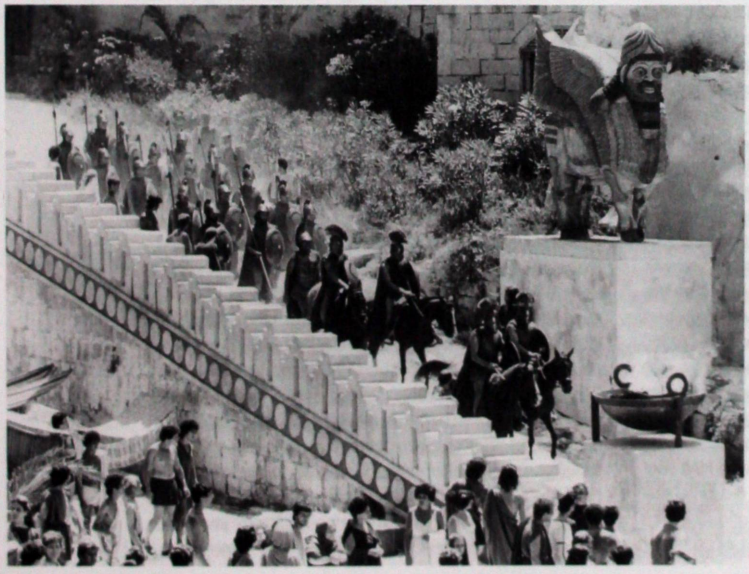
In der magischen Tradition von Méliès

Von einem einfachen, ausführenden Regisseur inszeniert, stellt der Film im Grunde das Werk von Ray Harryhausen dar, der immer noch einer der bedeutendsten Künstler für Spezialeffekte ist, selbst wenn sein Stil etwas überholt ist. In einer Zeit der gigantischen Produktionsfabriken für Spezialeffekte liegt die Authentizität von Harryhausens Arbeit in seinem handwerklichen Verfahren, in der persönlichen Betreuung jeder einzelnen Kleinigkeit. Es kann also nicht überraschen, daß die Vorbereitung des Films zwei Jahre schweißtreibender Arbeit gekostet hat. Obwohl Harryhausen in der Vergangenheit ein Innovator war, hat er es diesmal vorgezogen, seinem Stil treu zu bleiben und keine computergesteuerte Kamera einzusetzen. Infolgedessen liegt das Spezielle an seinen Effekten darin, daß man sie immer bei stillstehender Kamera sieht, was sie in dieser Art Film üppig und beeindruckend wirken läßt.

Harryhausens Würdigung ist keineswegs vernachlässigt worden: Er begnügt sich nicht damit, seine Filme zu produzieren, sondern besteht darauf, den immer gleichen Film zu drehen. Seine Welt ist die der griechischen Mythologie, in die er eigene Interpolationen einbringt. So trifft man unweigerlich auf die olympischen Götter, die Ambrosia trinken, in schneeweißen Dekors ihre weißen Togen tragen und die Sterblichen wie Schachfiguren bewegen. Dieser letzte Einfall paßt hervorragend zu Harryhausens Technik, denn er ist vor allem ein Lehrmeister in der Kunst der Belebung statuarischer Figuren, wie seine großartigen Kreationen der Medusa, des Zerberus, des Charon, des Pegasus beweisen.

Warum überzeugt der Film dennoch nicht ganz? Sieben Jahre vorher hatte Harryhausen den Film *Jason und die Argonauten* mit weniger Aufwand gedreht, und er besaß einen unglaublichen Zauber. Zweifellos nimmt das sehr ähnlich gelagerte Thema dem jüngeren Film einen Teil des Reizes. Außerdem fehlt dem Drehbuch der stabile Erzählstrang, denn es handelt sich hier eher um eine Zusammenstellung zerstreuter Episoden, die eben mehr oder weniger beeindrucken können.

Einige Szenen hinterlassen auch gar keinen Eindruck, so das Finale, das durch die plumpe Anspielung auf King Kong belastet wird, oder der Flug auf dem Pega-



sus über einen stürmischen Himmel. Trotz dieser kritischen Punkte machen jedoch die Poesie, die Anachronismen und die Feststimmung des Films den *Kampf der Titanen* zu einem seltenen Werk, das die magische Tradition eines Méliès fortsetzt.

Olivier Assayas
Aus: Les Cahiers du Cinéma, Heft 326, Juli-August 1981

ANTIGONE

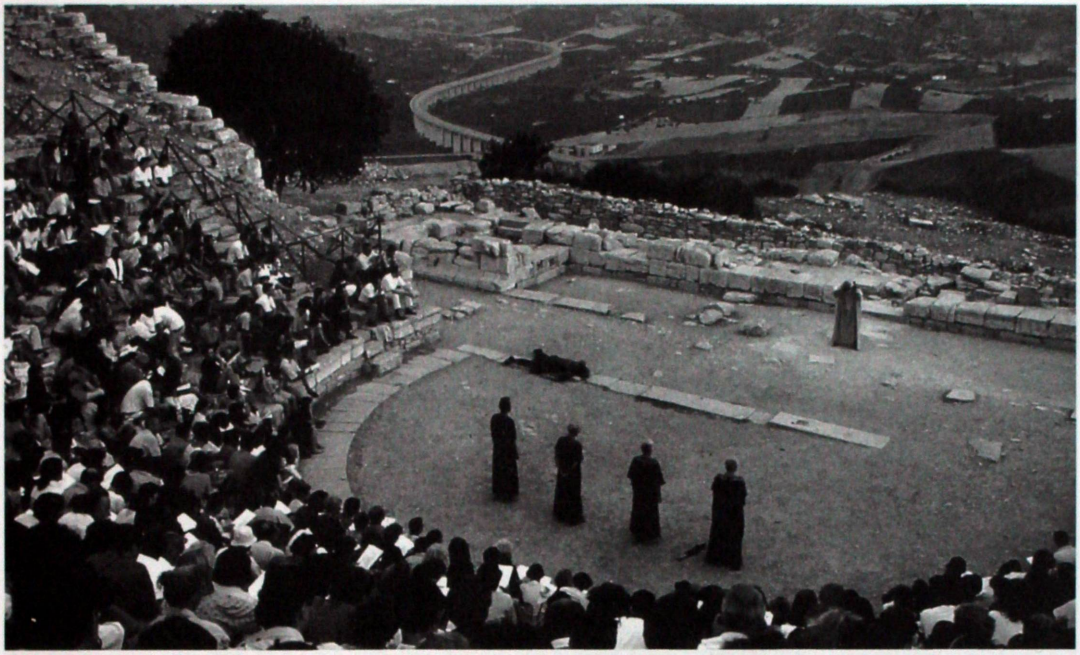
Deutschland – Frankreich, 1992

Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. **Drehbuch:** Jean-Marie Straub, Danièle Huillet nach der Tragödie des Sophokles in der deutschen Übersetzung von Friedrich Hölderlin, in einer Bühnenadaptation von Bertolt Brecht. **Kamera:** William Lubtchansky. **Schnitt:** Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. **Darsteller:** Astrid Ofner (Antigone), Ursula Ofner (Ismene), Werner Rehm (Kreon), Stephan Wolf-Schönburg (Haimon), Albert Hetterle (Teresias), Lars Studer (Wache), Mario di Mattia (Kind), Michael König (Bote), Liebgart Schwarz (Dienerin), Hans Diehl, Kurt Radeke, Michel Maassen, Rainer Philippi (Chor). **Produktion:** Regina Ziegler, Filmproduktion Berlin/ Peripheria, Pierre Grise Pruductions, Paris/ CNC. **Dauer:** 100 Minuten. Farbfilm.

Eine nicht anthropozentrische Antigone

Im Zentrum des Films steht zunächst ein Baum; ein Baum, der spürbar den Winter nur schwer überstanden hat, sein Moos ist trocken und die Blätter sind von der Sonne vergilbt, der Pilz an seinen Wurzeln mißt die Jahresringe. Mit anderen Worten, es ist ein Baum, bei dem sich Straub erst die Mühe gemacht hat, ihn zu betrachten und danach erst zu filmen; was nur noch die wenigsten tun, denn die Regisseure verhalten sich immer mehr wie "Fallschirmspringer", indem sie etwas filmen, ohne sich vorher damit abgegeben zu haben, genauer hinzusehen. Das mechanische Auge der Kamera kann das Zucken und den Wimpernschlag des menschlichen Auges nicht ersetzen. Man muß hinschauen; sehen und zeigen, was man gesehen hat; den Drehorten Zeit schenken und selbst die Steine kennenlernen, die man filmen will. Man muß sich von den Elementen beherrschen lassen und eine Ahnung des Geschmacks wiedergeben, den der Boden hat, die Erde, das Sonnenlicht.

Genau dies haben die Straubs getan, sie haben sich unermüdlich einem ständigen "Austausch mit dem Land" hingegeben, und sie begnügen sich dabei nicht mit einem prüfenden Blick, wenn sie an einen Ort kommen, sondern machen bei jedem Detail Halt (Beleuchtungen, Kontrast...) und halten nur die Ergebnisse fest. Straub wählt die Eindrücke aus und läßt alles weg, was ihm unbrauchbar scheint. Er ist ein scharfer Beobachter der Realität des Raumes, den er gewählt hat, und um die Dinge besser wahrzunehmen, beschränkt er seine Beobachtung auf wenige konkrete Eindrücke; denn im Film zählen in erster Linie die Details, und die Realität einer Landschaft ist nichts, als die Summe dieser Details. Es läßt sich unschwer erkennen, ob sich ein Filmemacher die Mühe gemacht hat, sich sorgfältig umzusehen: Dinge, die bei anderen unkenntlich sind, erscheinen plötzlich vertraut. Daraus ergibt sich der Eindruck, den *Antigone* hervorruft: daß man einen Baum zum ersten Mal sieht. Für den Filmregisseur ist die Einrichtung einer Einstellung das, was für den Pyromanen die Zündschnur ist: ein Thema der richtigen Entfernung; aber auch der Moral, denn Straub ist sich dessen bewußt, daß man einen Baum oder etwas Entsprechendes nicht aufnehmen kann, wenn man ihn nicht vorher in aller Ruhe besichtigt hat, um ihn dann wirklich lebendig werden zu lassen. In Wahrheit ist die Frage, die sich Straub stellt, wesentlich einfacher: Wo wird die Kamera positioniert? In welcher Entfernung zu den Menschen und Dingen muß man sich befinden? In dieser Entfernung liegt der gesamte Unterschied zwischen Erotik und Pornographie, und Antigone muß erotisch gesehen werden, wenn während ihrer letzten Augenblicke der Wind die jugendliche Toga hebt und ihr nacktes Bein und die Poren der von der Sonne von Segesta gebräunten Haut entblößt. Die Entfernung als Thema, das mit dem Raum zu tun hat, veranlaßt Straub, mit diesem Raum zu beginnen und die Ruinen des antiken Theaters möglichst eingehend zu würdigen. "Ich organisiere den Raum" bedeutet bei diesem Regisseur: "Um meine Einstellung abzudrehen, muß ich den idealen Punkt finden, von dem man alles zeigen kann, ohne etwas abzuschneiden, einen Punkt, von dem man ein Gefühl für die Dinge, die Darsteller und die Luft zwischen ihnen vermitteln kann, ohne die Sichtachse zu verändern." Denn die Ökonomie der Aufnahmewinkel (es gibt nur zwei leichte Schwenks in *Antigone*) ist das Ziel aller Untersuchungen, die Straub betrieben hat. Er mußte alle vorhergehenden Filme drehen, um an diesen Punkt zu gelangen, so wie er sich mit Cezanne beschäftigen mußte, um die Bildkader so einzustellen, wie er es hier macht. In *Antigone* gibt es keinen häßlichen Bildkader, denn er hat nicht nur den Mont Saint Victoire durch die Ruinen von Segesta ersetzt, sondern seine Bildkader jeweils einzeln "erzeugt", indem er nachmaß, wieviel Himmel in



der Einstellung vorhanden war und wieviel "Luft" über den Köpfen der Schauspieler; je nach Handlung, Lockerheit und Spannung. Doch hier muß man anmerken, daß Straub den Himmel nicht mit der Neigung zur Blütenlese ausmißt. Bei ihm hat jedes Hundertstel des vorgesehenen Bildes Bedeutung, denn er mißt allen Figuren der *Antigone* zusammen kein größeres Gewicht bei als dem Stein, dem Baum und dem Licht... Wenn gelten soll, daß jede Einstellung den Blick des Regisseurs auf die Welt ausdrückt und in sich trägt, muß man sofort hinzusetzen, daß in Straubs Reich der Mensch nicht existiert. Er wird nie im Mittelpunkt der Welt stehen, das heißt im Mittelpunkt der Einstellung. Antigone ist kein anthropozentrischer Film. Wie Renoir glaubt auch Straub unbeirrbar daran, daß die Welt ein Ganzes darstellt, deshalb hat er eine tiefe Achtung vor allem Lebenden. Straub filmt ausschließlich "die Umwelt", und in seinem Kosmos ist der Mensch eines der Elemente dieser Umwelt. Nicht selten passiert es, daß eine Person die Einstellung verläßt, während der Zuschauer noch eine Zeitlang dort verweilt. Für Straub gibt es keine leere Einstellung. Die Leidenschaft der Betrachtung bringt ihn zum Festhalten des Baumes, und die Achtung vor den Dingen läßt ihn nie eine Einstellung abbrechen, solange ein Lüftchen weht oder ein Vogel singt. Es gibt Einstellungen, die ausgedehnt werden und sich die Zeit nehmen müssen, die sie eben brauchen. So haben alle Einstellungen der *Antigone* das Ziel, das zu erfassen (das heißt, genau aufzuzeichnen), was man sehen und hören kann: Vom Wind, der die Blätter tanzen läßt und ins Mikrophon bläst, über das Licht, das der Regisseur in seinem ganzen natürlichen Wechsel verfolgt, bis zum Wolkenschatten, der wie ein Schleier über die Gesichter fährt, wie beim Abstreifen eines Kleidungsstücks. Die Sinnlichkeit ist naturhaft, und wenn das Licht in *Antigone* eines der schönsten ist, das man je sah, so ist das darauf zurückzuführen, daß Straub zu drehen aufhört, sobald es dunkel wird. Auf die gleiche Weise wird auch der Ton aufgefaßt. Straubs Religion ist die klangliche Authentizität. Der Ton muß der Ton der Filmaufnahme sein, und Straub übernimmt lieber einen mittelmäßigen Ton, der im gleichen Moment aufgezeichnet wurde wie das Bild, als einen perfekten Ton, der erst nachträglich dazugefügt wurde. Da der Regisseur die Synchronisierung ablehnt, sammelt und verzeichnet der Film den Seufzer des Mädchens oder das Zittern ihrer Stimme auf immer: Was in der Realität nicht möglich ist, wird verworfen; denn in *Antigone* sind die Körper mehr über die Stimme vorhanden – Variation, Intensität, Aussprache – als über ihre Bewegungen. Nicht das Wort ist es, was ihnen Leben verleiht; es ist dessen Bestattung, und im Film kann man dieses Gefühl nur sehr selten antreffen, daß die Schauspieler lernen, den Text einzuatmen, während sie ihn deklamieren.

Cédric Anger
Aus dem Artikel: Quatre aventures de la tragédie, der in einer Spezialausgabe für die Kundgebung "Theatres au Cinéma", Bobigny 1995, veröffentlicht wurde.

ASI ES LA VIDA

SO IST DAS LEBEN

Mexiko – Spanien – Frankreich, 2000

Regie: Arturo Ripstein. **Drehbuch:** Arturo Ripstein, Paz Alicia Garcia Diego. **Kamera:** Guillermo Granillo. **Ausstattung:** Claudio Contreras. **Musik:** David Mansfield, Leoncio Lara. **Schnitt:** Carlos Puente. **Darsteller:** Arcelia Ramírez (Julia), Luis Felipe Tovar (Nico), Ernesto Ya~nez (La Marana), Francesca Guillen (Rachel), Patricia Reyes Spindola (die Patin Adela). **Produktion:** Laura Imperiale, Jorge Sanchez, Alvaro Garnica für Filmania S.A., Gardenia Producciones, Fondo para la Produccion Cinematigrafica de calidad, Wanda Vision (Spanien), D.M.V.B. Films (Frankreich). **Dauer:** 98 Minuten. Farbfilm.

Julia, eine einfache Frau, die in einem Armenviertel von Mexiko City lebt, als Heilpraktikerin arbeitet und Abtreibungen vornimmt, sieht alles um sich zusammenbrechen, als ihr Mann Nico, ein erfolgloser Boxer, sie wegen der jüngeren Tochter des Hausmeisters verläßt. Dieser wirft sie auf Drängen seiner Tochter Rachel aus der Wohnung, da diese vor Julias "Zauberei" Angst hat. Der Gipfel allen Unglücks ist, daß Nico die beiden gemeinsamen Kinder bei sich behalten will. Der Schmerz der verlassenen Frau wandelt sich in Wut, und unter dem Einfluß ihrer Patin, die auf dem Standpunkt steht, man müsse alle Männer kastrieren, schreitet Julia zu einer entsetzlichen Rache und bringt ihre beiden Kinder vor den Augen des Vaters um.

Ewiges unlösbares Drama

Die Geschichte der *Medea* spielt in einem Slum von Mexiko City, und zwar nicht als Tragödie gesehen, die eine Katharsis bringt, sondern als Drama (das in seiner Antithese ewig und unlösbar ist, da es den Kampf zwischen Mann und Frau betrifft). Das Drama entwickelt sich innerhalb von 24 Stunden (die nach den Worten der Drehbuchautorin Paz Alicia Garcia Diego "vergehen, bis sie ihren Sinn verlieren"), in dem geschlossenen Kosmos eines Wohnkomplexes, der einem ekelhaften Typen mit dem Spitznamen La Marana, "Das Schwein", gehört. Wie ein echter Tyrann und Herrscher lungert er ständig auf Fluren und Treppen und im Innenhof herum.

Der Anfang des Films, der in einer erschütternden Einstellung geboten wird (dank der "Leichtigkeit", die die digitale Videokamera bietet, mit der der Film gedreht ist) zeigt Julia in ihrer Wohnung, wie sie über die verlorenen Jahre klagt, die sie ihrem untreuen Mann geschenkt hat, und über ihr ungerechtes Schicksal. In der Folge wird sie von ihrer Patentante besucht, einer älteren Frau, die sie zu überzeugen versucht, daß es sich nicht lohnt, so um einen Mann zu trauern – "eine Gattung, die man besser im Kindesalter ersticken sollte!" Dieser extreme Haß auf das Männergeschlecht schafft eine Art bewußten Schock, so daß sich der Zuschauer emotional aus dem Drama zurückzieht, was Ripstein noch mit weiteren Brechtischen Verfremdungstechniken erreicht (vor allem durch eine Mariachi-Sängergruppe, die nach Art des antiken Chors die Handlung über das Fernsehen kommentiert). Es ist wichtig, daß man nicht mit Julia leidet, die sich in ihr trauriges Schicksal und ihre Mißgunst hineinsteigert: So sehr sie auch leidet, so wenig verzeiht sie und wird ihr verziehen, und sie überläßt sich Groll, Haß und Rachegefühlen. Die Leidenschaft, die sie über alle die Jahre veranlaßt hat, ihr Leben den Anderen zu widmen (Mann und Kindern), stattet sie nun mit der irrationalen Kraft aus, die grausamste Tat zu begehen, den Kindesmord.

Der Mord an den Kindern ist das Hochzeitsgeschenk (buchstäblich in ein blutgetränktes Tuch gewickelt), das sie ihrem Ehemann überreicht, nachdem vorher ihre ganze "Zauberei" wirkungslos war. Sie hatte absichtlich eine brennende Zigarette in den Eingangs-

bereich der Wohnung ihrer Rivalin geworfen, und während das Fernsehen die Information bringt, daß das nahezu neuvermählte Paar in den Flammen umgekommen ist, begreift der Zuschauer in der Folge, daß dies alles nur eine Halluzination war, oder sogar ein Verfremdungstrick des Regisseurs. Für sie ist die Mordtat absolut erlösend, da sie ihrem ehemaligen Ehemann sein Blut zurückgibt, das, was er als sein Eigentum angesehen hatte (hier will der untreue Jason im Gegensatz zu dem Mythos die Kinder bei sich behalten und sie nicht ins Exil der Mutter mitgehen lassen); und danach wankt sie mit leichtem Schritt wie im Traum (ein Gefühl, das den gesamten Film durchzieht) über die Schwelle des Wohnblocks, steigt in das Taxi, das wie durch einen "Deus ex machina" gerade im richtigen Moment zur Stelle ist, und verschwindet – doch der Bildrahmen enthüllt, daß es sich dabei um den eines Fernsehbildschirms handelt, der ja während des gesamten Films allgegenwärtig ist; das Fernsehen fungiert als der echte Partner der Heldin, ihr Vertrauter, ihr Gesprächspartner, ihr geheimes Gewissen und ihr kollektives Ich.

Doch es ist schwer zu sagen, ob der Zuschauer die Katharsis der Heldin teilt. Und ohne Katharsis kann es kein Gefühl des Tragischen geben. Außerdem würde etwas Derartiges in dem realistischen Umfeld des Armenviertels, wo sich das Drama abspielt, eher wie künstlerische Willkür wirken. Für die mexikanische Medea gibt es keine Tragödie. So ist das Leben!

Babis Aktsoglou

O BROTHER, WHERE ART THOU?

USA, 2000

Regie: Joel Cohen. **Drehbuch:** Ethan Coen, Joel Cohen. **Kamera:** Roger Deakins. **Ausstattung:** Dennis Gassner. **Kostüme:** Mary Zophres. **Musik:** T-Bone Burnett, Carter Burwell. **Schnitt:** Roderick Jaynes (Coen Brüder), Tricia Cooke. **Darsteller:** George Clooney (Everett Ulysses McGill), John Turturro (Pete Hogwallop), Tim Blake Nelson (Delmar O'Donnel), Holly Hunter (Penny), Charles Durning (Pappy O'Daniel), John Goodman (Big Dan Teague), Michael Badalucco (George "Babyface" Nelson), Wayne Duvall (Homer Stokes), Chris Thomas King (Tommy Johnson), Daniel Von Bargen (Sheriff Cooley). **Produktion:** Ethan Coen für Touchstone Pictures, Universal, Studio Canal +, Working Title. **Dauer:** 108 Minuten. Farbfilm.

In den dreißiger Jahren brechen im Bundesstaat Mississippi drei Kettensträflinge aus –Everett, Delmar und Pete– und durchqueren das Land auf der Suche nach einem Schatz, den Everett angeblich irgendwo versteckt hat. Unterwegs treffen sie Tommy Johnson, einen schwarzen Bluesmusiker, und nehmen gemeinsam mit ihm eine Schallplatte auf, die zu einem gewaltigen Hit wird, ohne daß sie es erfahren. In der Fortsetzung ihrer Irrfahrten haben sie ein Abenteuer mit drei sirenenartigen Waschfrauen am Fluß, die Pete an die Behörden übergeben, zusammen mit einem Bibelverkäufer, der sie beklaut. Everett hilft Pete, wieder zu entkommen, und gesteht seinen Gefährten, daß es gar keinen Schatz gibt, sondern daß er seine Ex-Frau Penny finden will, bevor sie Stokes heiratet, einen Demagogen, der sich bei den bevorstehenden Wahlen für den Hauptgegner des Gouverneurs dieses Bundesstaates engagiert. Die drei Flüchtlinge retten den Musiker Tommy Johnson vor dem KuKlux-Klan und entdecken dabei, daß Stokes der Kopf von dessen Regionalorganisation ist. Während einer Kundgebung, auf der sie ihren Erfolgssong vortragen, stellen sie Stokes bloß, und der Gouverneur, der wiedergewählt wird, begnadigt sie daraufhin. Dennoch werden sie vom Sheriff verhaftet, der ein strammer Anhänger der Todesstrafe ist, doch auf dem Weg zum Galgen rettet sie eine Überschwemmung.

Die Fahrten des Odysseus

Die Originalität des Werks der Cohen Brothers hat mit der Art zu tun, in der sie ihre Geschichten und Charaktere jeweils auf dem Zipfel Amerikas basieren lassen, den sie unter die Lupe nehmen wollen. Sie tun dies in so hohem Maß, daß ihre Landschaften (in *Fargo* das verschneite Land) und die Ausstattungen (in *Barton Fink* das Hotel) mindestens ebenso sehr, wie Stoff und Form, zur Atmosphäre dieser Fiktionen beitragen, die ein gleicherweise dokumentarisches, wie fantastisches Bild der Wirklichkeit liefern. *O Brother Where Art Thou?*, eine sehr freie Adaptation der Odyssee, die zur Zeit der großen wirtschaftlichen Depression im Süden der Vereinigten Staaten spielt, stellt dabei keine Ausnahme von dieser Regel dar.

Vom ursprünglichen Epos haben die Cohen Brothers einen lockeren Rahmen übernommen. Mit Pete und Delmar, zwei anderen entflohenen Sträflingen, durch Ketten verbunden, wandert Ulysses/Odysseus über die Straßen Missisippis und hat zahlreiche Abenteuer, bevor er sein Heim und seine Penelope (im Film Penny) wiederfindet.

Viele der Begegnungen spiegeln die emblematischen Formen des homerischen Epos auf geistreiche Weise wieder. An einem entlegenen Fluß treffen Ulysses und seine zwei Gefährten auf sinnliche Wäscherinnen und lassen sich durch deren Reiz und Gesang (einen Sirenengesang) verzaubern, aber auch durch die üppigen Formen, die sich unter ihren nassen Hemden abzeichnen.

Später treffen sie den Zyklopen in der Gestalt eines einäugigen Bibelverkäufers (ein genußreicher John Goodman), der ihnen auf der Pelle hängt, bis er sie ausnimmt. Man könnte noch mehr Beispiele anführen (der Freier, ein Anhänger des französischen Boxens, den Penny heiraten will), allerdings ohne systematische Parallelen zu allen Episoden der Odyssee zu finden, denn die Cohens wagen sich gleichzeitig an eine Imitation und Parodie. Sie stöbern im Homer, aber auch anderswo, und wiederholen die Stereotypen des Burlesken und des Film Noir, um ihrer eigenen Aussage eine größere Reichweite zu geben; im vorliegenden Fall geht es darum, zu zeigen, wie Frömmelei, Fanatismus und Vorurteile während der Depression der Dreißiger Jahre in den Südstaaten ein spezielles Gewicht bekamen. Das Thema mag auf den ersten Blick zweitrangig wir-

ken. Doch trotz der vielen Abschweifungen und verschiedenen Richtungsänderungen, angefangen von dem Reisenden, der seine Seele dem Teufel verkauft hat, bis zur Taufzeremonie, in der Delmar glaubt, er sei nun von all seinen Gesetzesübertretungen reingewaschen, verliert das Thema den roten Faden nicht, nämlich die Begebenheit, die mit der Erfüllung der Prophezeiung endet (der Erscheinung der Kuh auf den Dachziegeln), die ein blinder schwarzer Seher am Anfang des Filmes ausgesprochen hat. Wieder einmal muß man das Geschick der Cohen Brothers bei ihrem Spiel mit den Resonanzen bewundern, während dessen sie ein feines Netz spinnen, für das sie äußerlich völlig disparate Elemente verwenden. Als wunderbare Erzähler reihen sie die Szenen wie eine Perlenschnur auf, um erst ganz am Schluß die Harmonie des fertigen Colliers zu enthüllen.

Diese Art des Umgangs mit dem Thema, die sich ebensosehr in der Sorgfalt äußert, mit der jede einzelne Einstellung komponiert ist (die Straße als Fluchtlinie im Innern der Einstellung) wie auch in der speziellen Art, in der mit Farbe gearbeitet wird (graduell ausgewählte Farbschattierungen, die digital entstehen), trägt zur Erschaffung dieses Kosmos bei, der gleichzeitig real und verfremdet, aber eben auch das Markenzeichen der Cohens ist. Dieser Kosmos treibt den Humor bis zur Absurdität und liebäugelt mit dem Phantastischen (Petes Pseudoverwandlung in einen Frosch), bevor er in einem sarkastischen Höllengelächter endet. Nichts wird ernst genommen: Weder die Verurteilung zum Tod am Galgen, der von den Wassermassen eines Staudamms mitgerissenen Helden, noch die Versammlung des KuKluxKlan, die sich in eine Maskerade verwandelt, wie in den Abenteuern von Tim und Struppi. Man muß zugeben, daß Ulysses und seine beiden Anhängsel in den Ketten und den gestreiften Sträflingsanzügen eher an Comic-Helden erinnern, (man denke an ihre hüpfenden Silhouetten in den Maisfeldern in der ersten Sequenz) als an ehrwürdige antike Helden; ebenso ist es mit dem bedrohlichen Polizisten, der sie ins Auge gefaßt hat: wie ein Wesen, das aus der Hölle kommt, wird er von den Flammen eines in Brand stehenden Heuschobers gerahmt, der sich gleichzeitig in seiner schwarzen Sonnenbrille spiegelt, während die Politisierenden eher aus dem Kaspertheater zu stammen scheinen.

George Clooney hat in der bisher besten Rolle seiner Karriere das Aussehen eines Clark Gable der Armen entlehnt, um diesen "Schwätzer" Odysseus zu verkörpern, der wesentlich weniger listenreich ist, als er meint. Wie es den Cohens gefällt, identifiziert er sich während des ganzen Plots metaphorisch über sein Haargel, das er unermüdlich benützt, um sein Haar in perfekter Fasson zu halten. Seine zwei Anhängsel, Pete, der ewige Nörgler und der naive Delmar, erinnern an die beiden Gefährten des Dude in *The Big Lebowski*. Ihre Ungeschicklichkeit, die von der Regie betont wird, funktioniert einmal als Bremse und einmal als Göttliche Vorsehung; namentlich in der Sequenz der Radioaufzeichnung, wo sie in völliger Symmetrie komisch aus den Grenzen des Bildausschnitts ragen, um ins Mikrophon zu singen.

Philippe Rouyer
Aus: Positif, Heft 475, September 2000

Das vorliegende Buch ist im Rahmen der Veranstaltungen Cinemytologie erschienen: Die griechischen Mythen im Weltkino, das von dem Filmfestival Thessaloniki veranstaltet wurde und eingegliedert ist in die Veranstaltungen der Kulturolympiade 2001-2004.
Die Cinemythologie wurde vorgestellt:
In Athen (17. - 30. Oktober 2003), In Thessaloniki (31. Oktober - 13. November 2003). In Piräus (17. - 23. Oktober 2003).
In Patra (24. - 30. Oktober 2003). In Volos (31. - 6. November 2003). In Iraklion (14. - 20. November 2003).
In Berlin (7. - 16. November 2003). In Madrid (16. - 22. Februar 2004). In London (27. Februar - 7. März 2004).

Veranstaltungsleitung: Michalis Dimopoulos,
Organisationleitung - Produktionsleitung: Adonis Kioukas
Programmbearbeitung - Programmplanung: Christina Galanopoulou
Veranstaltungsplanung (Griechenland): Thalia Kalafata
Öffentlichkeitsarbeit: Ioanna Panaretou
Kommunikation - Druck: Konstandinos Koutovrakis
Programmassistenten: Aggeliki Vergou, Mirtia Nikolakopoulou, Manthi Botsiou

Übersetzung: Ingrid Behrmann, Birgit Hildebrand, Syllvia Hoffer, Michael Seibel
Artikelbearbeitung: Michael Seibel

Photographien: Zeitschrift "Positiv", Archiv Babi Aktsoglou, Archiv des Filmfestivals Thessaloniki, Pierre Grise Productions, Cinématheque Suisse, Archiv Louis Seguin, Lucien Clergue

Lay-out: Dimitris Arvanitis
Produktion: Archätypo AG
Produktionsbearbeitung: Dimitris Christopoulos

Druck: Dekalogos GmbH
Buchbindung: B. Kypraios - I. Tsiaka

Die Veranstaltung in Berlin fand statt in Zusammenarbeit mit:
dem Griechischen Filmzentrum, der Griechischen Kulturstiftung - Berlin, den Berliner Märchentagen der Griechischen Kultursstiftung, dem Kulturzentrum Filia e.V. (Berlin), dem Goethe Institut Athen, dem Kino - Arsenal - Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin.

Die Kopien der Kinofilme, die in Berlin gezeigt wurden, wurden uns von den folgenden
Organisationen und Firmen freundlichst zur Verfügung gestellt:
Griechisches Filmzentrum / Hellas Films / Stifung Melina Mercouri / New Star / BFI, London / Deutsche Kinemathek, Berlin / IMCINE, Mexiko City / Temenos Inc., New York / Associazione Fondo Pier Paolo Passolini / The Douris Corporation, Columbus, USA / Magyar Filmunió / Edgar Reitz Filmproduktion / Enrique Cerezo P.C., Madrid / Pierre Grise Productions / Carlotta Films , Paris.

Unser besonderer Dank gilt:
OPEP - Kultur-Olympiade 2001 - 2004
Evgenios Giannakopoulos, Präsident der Kultur-Olympiade
Manuelle Pavlidou, Andreas Bougogiannopoulou, Giorgos Liodos, Aggeliki Grammatikopoulou, Irida Zachmanidi, Amarillida Fragou, Alexandros Doukaris, Zeta Pasparaki.

Wir bedanken uns bei:
Diagoras Chonopoulos, Präsient des Griechischen Filmzentrums, Voula Georgakakou, Hellas Films / Theodoros Adamopoulos, Griechische Filmothek / Jules Dassin, Stiftung Melina Mercouri / Georg Blochmann und Sofia Michaelidou, Goethe Institut, Athen / Eleftherios Ikonomou, Griechische Kultursstiftung Berlin / Kostas Kosmas, Griechische Kulturstiftung Berlin / Birgit Kohler, Kino Arsenal - Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin.

Wir bedanken uns herzlichst bei:
Nikos Perakis, Athen / Polina Tseirani, Stiftung Melina Mercouri, Athen / Alexis Grivas, Filmfestival Thessaloniki / Lucien Clergue, Arles / Martine Marignac, Prod. Pierre Grise, Paris / Alfonso Castillo, Enrique Cerezo P.C., Madrid // Laura Betti, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini / Susana López Aranda, IMCINE, Mexiko City / Annamaria Basa, Magyar Filmunió, Budapest / Tim Lanza, The Douris Corporation, Columbus, USA / James Quandt, Toronto / Robert Beavers , Temenos Inc., New York / Thomas Pfeiffer, Metropolis Archiv, Kinemathek Hamburg / Kuturzentrum Filia e.V., Berlin / Sue Jones, BFI, London / Ian Christie, London / Mandy Rosencrown, Hollywood Classics, London.

THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

CELEBRATE CULTURES

www.cultural-olympiad.gr

CULTURAL
OLYMPIAD

for a culture of civilizations

MINISTRY OF CULTURE