

Le pas suspendu de la cigogne von Theo Angelopoulos : von Grenzen auf dem Weg nach Hause

Autor(en): **Ruggle, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 179

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE von Theo Angelopoulos

Von Grenzen auf dem Weg nach Hause

«Ich glaube, dass wir zu neuen Ideen kommen müssen, die die Welt wieder träumen lassen.» Theo Angelopoulos, 1989

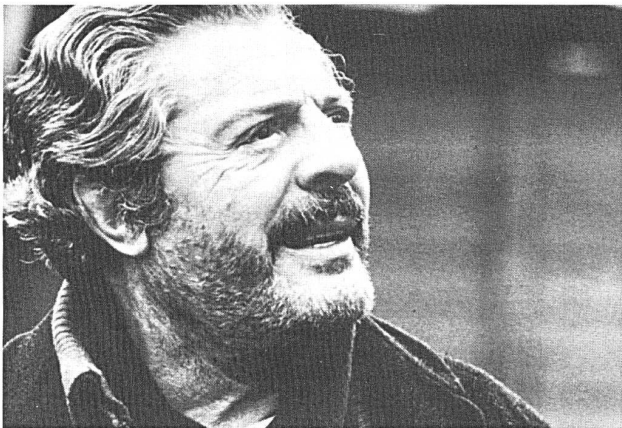
Sie habe, sagt *Jeanne Moreau*, schon bei vielen Filmen als Schauspielerin mitgewirkt, doch sei es ihr in all den Jahren noch nie passiert, dass auf einem Set schon die Atmosphäre derart intensiv gewesen sei, dass sie Gänsehaut bekommen habe. Theo Angelopoulos erzählt keine Geschichten. Immer noch nicht. Er pflegt und entwickelt in *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* die Kunst des Erzählens in Bildern und Sequenzen weiter und setzt sich damit radikal vom weitverbreiteten verfilmten Theater ab. Die Gänsehaut von Jeanne Moreau, verspürt während den Dreharbeiten, überträgt sich still auf uns im Kinosaal. Vielleicht wird er einmal ganz ohne Worte auskommen.

Figuren, Momente. *Marcello Mastroianni* bewegt sich im nebelverhangenen, winterlichen Norden Griechenlands unter Flüchtlingen aus allen Himmelsrichtungen. Er selber gehört zu ihnen, doch weiss niemand so recht, woher er kommt. Ein Fernsehjournalist, der in der mit Flüchtlingen übervollen Kleinstadt zur Migrationsproblematik recherchiert, glaubt, in ihm jenen Politiker wieder zu erkennen, der vor einigen Jahren spurlos verschwunden war, nachdem er sich zu einer persönlichen Erklärung ans Rednerpult im Parlament begeben und einzig den Satz ausgesprochen hatte: «Es gab Zeiten, da herrschte Ruhe, und man konnte die Musik hören im Regen.» Längst haben wir es verlernt, im Regen die

Musik zu hören, in der Natur Bilder zu sehen. Der Politiker mochte nicht mehr mitspielen im Trugbild einer intakten Welt. Er zog sich zurück, verpuppte sich und wurde da und dort in neuer Gestalt wieder gesehen. Plötzlich war ihm nicht mehr das Ausharren auf einer gesicherten Position der Macht wichtig, mit einem Mal begann er, sich frei, ungebunden zu bewegen, ganz auf sich selber gestellt, ganz auf sich selber zurückgeworfen.

Die Vergangenheit für die Zukunft überwinden

Am Ende des zweiten Jahrtausends sind viele Menschen auf der Flucht. Die einen vor den anderen, die anderen vor sich selber. Die Frau, die mit jenem Politiker verheiratet war, der da im Norden leben soll, sucht ihn auf, um zu sehen, ob er es tatsächlich ist. Als sie ihm gegenübersteht, trennt die beiden die Grenze zwischen dem Aussteiger und der Zurückgelassenen, zwischen dem, der sich losgesagt hat von den Insignien der gesicherten Existenz und ihr, die über die Jahre und die Trauer des Verlustes hinweg ihre Form gewahrt hatte. Stumm stehen sie einander gegenüber, auf einer Brücke, die zwei Ufer eines Kanals verbindet, stumm schauen sie sich in die Augen, und dann ist sie es, die sagt, er sei es nicht. Der Mann, der ihr für den verlängerten Augenblick gegenübersteht, ist tatsächlich nicht der, mit dem sie verheiratet war, ist nicht jener Politiker,



Marcello Mastroianni – eine Figur die keine individuelle Biographie hat

der Erfolge feierte und aus einer Machtposition heraus Entscheide fällen konnte. Er ist es nicht oder nicht mehr – was letztlich auf eines herauskommt.

In Cannes ist Angelopoulos gefragt worden, ob der Flüchtling im Norden und der Politiker identisch seien. Der Filmemacher lächelte nur: Darauf gibt es keine Antwort. Der Mann, der da im Norden Griechenlands von einem Fernsehjournalisten gesichtet wird, ist eine jener Figuren aus der Welt des Griechen, die keine individuelle Biographie verkörpern, keine bestimmte Psychologie, vielmehr Zeichen in einer Landschaft sind und uns als Zeichen eine Befindlichkeit signalisieren. Der Politiker hat damals gebrochen mit seiner Vergangenheit, hat seine früheren Ideale und Ideologien hinter sich

gelassen und ist seither flüchtig, auf der Suche wohl, ums bloße Überleben bemüht. Er verkörpert eine Idee mehr denn eine reale Figur. Das Verschwinden des Politikers steht auch für das Verschwinden von Politik in einer Zeit, in der politische Programme austauschbar werden, sofern es sie überhaupt noch gibt, in einer Zeit, da Fundamentalistinnen und Fundamentalisten jedwelter Stossrichtung mit ihrer Einfalt Konjunktur haben. Angelopoulos und die gesamte Equipe mussten dies hautnah erleben, als sie in Fiorina, einer kleinen Stadt unweit der undicht gewordenen Grenze zu Albanien, drehten und der Bischof seinen Terror ausübte. Weil der Filmemacher sich vor seiner Arbeit in der Stadt nicht bemüht hatte, dem kirchlichen Würdenträger mit einem



Der Journalist und die junge Flüchtlingsbraut kommen einander näher

Kniefall die Reverenz zu erweisen, wurde er und die übrigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Filmcrew nicht nur exkommuniziert, die Dreharbeiten wurden massiv gestört. Die Intoleranz hat auf allen Ebenen zugenommen.

Die allgemeine Sehnsucht nach Harmonie

Gesetzt den Fall, er wäre der Politiker gewesen: Als Flüchtling lebt der unbekannte Bekannte mit vielen anderen Flüchtlingen zusammen in der Grenzstadt. Im Gegensatz zu anderen ist er aber nicht vor irgendeinem Regime, einem Glaubenskrieg oder aus wirtschaftlicher Not davongelaufen: Er hat sich in ein inneres Exil begeben, um die Musik wieder zu hören im Regen, wieder zu sich zu kommen. Genaugenommen hat natürlich auch er sich abgesetzt von wirtschaftlichem Gewinndenken, vom Prestigeverhalten, vom Glauben an die Möglichkeiten zur demokratischen Bewältigung von Problemen, die Europa und der ganzen Welt ins Haus stehen. Am Ende von Angelopoulos' Film ist der Fremde wieder verschwunden, immer noch flüchtig. Alle wollen ihn irgendwo gesehen haben, den Flüchtling, den Vater, den Ehemann, den Aussteiger, den Politiker, den Zigeuner, den Freund; niemand weiss Genaueres, und doch dürften die meisten seine Sehnsucht nach Harmonie teilen. Es ist die Sehnsucht des Flüchtlings überhaupt. Bringt einer die Migrationsproblematik auf diesen Begriff, so mag uns das verdeutlichen, wie sehr wir heute *alle* auf

erste Mal wegen Verdauungsproblemen, das zweite Mal, weil ich nicht mehr gehen konnte. Das waren natürlich psychosomatische Probleme. Ich fühlte mich in eine Falle geraten, und es kam der Zeitpunkt, da ich nicht mehr drehen wollte, wo ich es nicht mehr schaffte, mein Zimmer zu verlassen. Am Morgen musste ich mich zum lokalen Polizeichef begeben, um mit ihm eine Strategie zu diskutieren, das hiess zum Beispiel, dass wir ankündigten, an einem bestimmten Ort zu drehen, in Tat und Wahrheit aber anderswo filmten und so unsere Belästiger abwimmeln konnten.

Die Polizei wurde verpflichtet, mit uns zusammenzuarbeiten, weil sie das von Gesetzes wegen musste. Aber die einzelnen Polizisten blieben in den Caféhäusern sitzen, und jene, die man im Film sieht, waren von uns gestellt worden, Statisten, die als Polizisten verkleidet sind. Dasselbe gilt für die Soldaten. Regelmässig musste ich beim Staatsanwalt vorsprechen. Der einzige, der von aussen angereist war, um uns seine Unterstützung zu gewähren, war der französische Botschafter, der anschliessend mit den zuständigen Ministerien in Athen für unsere Sache gesprochen hat.

Dann haben wir Probleme mit den Statisten gehabt. Wir mussten sie aus Athen anfahren oder aus Städten in der Provinz, da wir in Fiorina aufgrund der Exkommunikations-Drohungen niemanden mehr finden konnten. Ich selber bin exkommuniziert worden, aber nur für die Dauer eines Jahres, denn weiter reicht die Macht von Kantiotis nicht. Die Exkommunikation auf Lebzeiten kann nur von der vereinigten Bischofskonferenz ausgesprochen werden. Der Erzbischof unterstützte Kantiotis nicht, aber er wollte auch keine Partei ergreifen, er wollte, dass man aus diesen Problemen herauskam und eine Lösung fand. Alle, die am Film mitgearbeitet haben, wurden exkommuniziert. Das amüsierte Marcello Mastroianni sehr, war er doch nicht einmal orthodoxen Glaubens.

Abgesehen von allen lächerlichen Aspekten, die diese Geschichte auf den ersten Blick ausmachen, war das für uns alle und besonders für mich eine sehr einschneidende Erfahrung. Wenn man einen Film realisiert, so ist es schon schwierig genug, all das Drum und Dran im Griff zu halten. In

diesem Fall hatten wir darüber hinaus sehr harte Bedingungen – der Schnee, eine Kälte, die sich bisweilen um die zwanzig Grad unter Null bewegte – der Druck, der auf uns ausgeübt wurde, war über diese hinaus kaum auszuhalten. Das geht nicht ab ohne Zwischenfälle, die Nervositäten verursachen, Konflikte in der Equipe, die bereits einen vollgepfropften Arbeitsplan hatte, Überwindungen, Konzentrationseinbrüche unter den Schauspielerinnen und Schauspielern, die Notwendigkeit, meinen Chefkameramann Arvanitis zu ersetzen, weil er nach den Verschiebungen bei anderen Dreharbeiten engagiert war. Der ganze Teil in Fiorina ist ein wenig zusammengezogen, weil ich möglichst schnell wieder abreisen wollte. Ich habe noch nie eine solche Erfahrung gemacht – nicht einmal zur Zeit der Obristen.

Damals wusste man, warum man kämpfte. Die Obristen, man kannte ihre Beweggründe und man umging sie. Aber hier war das vollkommen absurd, selbst der Staat konnte die Dreharbeiten nicht schützen, nicht einmal unter dem simplen Siegel der Freiheit des Ausdrucks. Im Drehbuch hatte ich von Flüchtlingen und von Konflikten unter ihnen gesprochen. Ich schrieb, dass «sie losgezogen sind, um frei zu sein, und Grenzen wieder aufgebaut haben, die ihre Welt noch kleiner werden liess». Das ist ein Satz aus dem Film. Ich ahnte nicht, dass die Ereignisse, die wir während der Dreharbeiten durchmachen sollten, den Film in einem solchen Ausmass bestätigen würden. Ich wollte ein Werk gestalten, das auf die Frage des kleinen Knaben in TOPIO STIN OMICHLI antwortet: «Was ist eine Grenze?» Ich war das erste Opfer eines neuen religiösen Fanatismus, und ich befürchte, dass sich all das noch verschlimmern wird. Ich war zweifellos zu bekannt, um fertiggemacht zu werden, aber es gibt andere, anonyme, Dorfbewohner, die von diesem Bischof abhängig sind und seine Billigung brauchen, die ausgemerzt werden, wenn sie sich nicht unterwerfen. Wenn das keine Form von Diktatur ist oder von absoluter Macht, was ist es dann?

(aus: «Cinéma & liberté, Festival de Cannes, 1991», aufgezeichnet von Michel Ciment, übersetzt von Walter Ruggie)

der Flucht sind, auch jene, die sich gegen Flüchtlinge wehren, die sich in ihrer Nähe niederlassen möchten. Sie vergessen bei ihrem Bedürfnis nach Harmonie, dass diese erst entsteht, wenn das ganze Orchester zusammenspielt, in der heutigen Situation: die ganze Welt. Sie vergessen, dass sich mit Paukenschlägen allein kein Konzert spielen lässt, geschweige denn ein globaler Wohlklang erzeugen.

Melancholie am Ende des Jahrtausends

Eine vibrierende Intensität trägt dieses filmische Gedicht über Grenzen im Leben und die Verfassung einer



Jeanne Moreau – die Frau, die aus Athen anreist

Welt am Ende eines Jahrhunderts, am Ende eines Jahrtausends und am Rand des Abgrunds von verlorenen Utopien. «Durch welches Schlüsselwort könnte man einen neuen kollektiven Traum wecken», hatte der Politiker in einem Buch gefragt, bevor er sich absetzte. Sein Buch war ein Bestseller, trug den Titel «Melancholie am Ende des Jahrhunderts» und enthielt eine Passage, die Angelopoulos selber 1982 zu Papier gebracht hatte, in einer Antwort an eine belgische Filmzeitschrift, die eine wunderschöne Nummer über sein Werk herausbrachte und ihn um einen Aufsatz gebeten hatte:

«Ich wünsche Euch Glück und Gesundheit, aber ich kann Eure Reise nicht begleiten, ich bin Besucher.

Alles, was ich berühre, lässt mich wirklich leiden, und es gehört mir schliesslich nicht. Immer findet sich jemand, der sagt: Das gehört mir.

Ich habe nichts, was mir gehört, hatte ich eines Tages voller Stolz gesagt. Im Moment weiss ich, dass nichts auch wirklich nichts bedeutet.

Dass man nicht einmal einen Namen besitzt und dass man sich dann und wann einen entlehnen muss.

Ihr könnt mir einen Ort zum Schauen geben. Verzeiht mir am Ufer des Meeres, ich wünsche Euch Glück und Gesundheit.»



Hochzeit über die Grenze hinweg – die Braut nähert sich mit ihren Verwandten dem Ufer auf der einen Seite des Flusses

Grenzen überschreiten müsste Leben bedeuten

Wir sind Reisende im Leben, die Reise ist das, was zählt. Wichtig ist, dass wir unterwegs sind, nicht stehen bleiben, dann sind wir offen, grenzenlos frei. In *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* perfektioniert Angelopoulos seinen kontemplativen Stil, der es uns ermöglicht, mitzuschwingen und mitzudenken, wenn er Variationen eines Themas anstimmt. Die Grenzen, die er bedeutet, sind Absurditäten wie jener Strich, der auf der Mitte einer Brücke angebracht ist und der ein Land vom anderen trennen soll. Wenn er einen Schritt weitergehe, sagt der Grenzzoffizier, wie ein Storch auf einem Bein an der Linie stehend, so sei er anderswo – oder tot. Um dieses *ailleurs* dreht sich alles in diesem Film, um dieses "anderswo hinkommen". Das "Anderswo" habe für die Flüchtlinge eine andere Dimension, meint derselbe Offizier, und zwar "eine mystische". Die Flüchtlinge sind auf der Suche nach anderen Idealen, sie fliehen vor dem zusammenbrechenden Kommunismus genauso wie vor der rechten Militärherrschaft. Wenn sie einen Traum haben, dann jenen, in Frieden an einem Ort leben zu können, wo es sich leben lässt, und dies würde nicht mehr und nicht weniger bedeuten als an einem Ort, wo es die Grundlagen zum Leben gibt. Auch der Grenzzoffizier ist auf einer Flucht, einsam: Seine Frau lebt in

Athen, seine Tochter besucht die Schule in London. Und er hütet im unwirtlichen Norden den Strich, der sein Land von jenem des Nachbarn trennt. Wie wenig das doch wäre.

Nichts wird sich ändern, solange das Überschreiten von Grenzen den Tod bedeutet und nicht das Leben. Schmerzlich ist die Empfindung von äusseren Grenzen geworden. Es gibt keinen andern aktuellen Film, der uns die Migrationsproblematik in ihrer ganzen Schmerzlichkeit derart spüren lässt. Die Bilder von Trennung und Verbindung wirken nach, selbst nach Monaten. Die Trennung. Angelopoulos inszeniert die Hochzeit eines jungen Paares über den Grenzfluss hinweg. Die Braut nähert sich dem Flussbord mit ihren Verwandten auf der einen, der Bräutigam mit den Seinigen auf der anderen Seite. Der Priester vereinigt sie zum Ehepaar, ohne dass sie einander berühren könnten, die absurde Realität, dass ein Stück Natur von Menschen zum trennenden Element gemacht wurde, schmerzt, während wir uns im Alltag daran zu gewöhnen drohen. In der minutenlangen Hochzeitszeremonie am Fluss ist praktisch nur das Rauschen des Wassers hörbar, fließt die Zeit und schürft sie ihre Wunden. Und doch bleibt am Ende die Hoffnung, dass der trennende Fluss überwunden wird und die Wunden nicht so tief sein werden, dass sie nicht mehr heilen. Eine Spannung, die physisch spürbar scheint. Kein Nervenkitzel, nein: Es ist jenes Gefühl, das

einen dann beschleicht, wenn Traum und Wirklichkeit sich nahe sind, wenn man den Körper nicht mehr spürt, nur noch den Atem.

Das Spiel mit den Erzählebenen

Für einmal schafft Angelopoulos es, sich zu einer Grosseinstellung durchzuringen und erst noch den Bildschirm als Transportmittel zu benutzen, die Suche nach Wirklichkeiten implizit zu thematisieren. Einer der Gründe für die gewählte Ausgestaltung der Begegnung zwischen Marcello Mastroianni und Jeanne Moreau auf der Brücke in der Grenzstadt liegt in der Tatsache begründet, dass der christliche Bischof im Dekor ein Haus umstreichen liess, so, wie es der Filmemacher nicht haben wollte. Doch Angelopoulos geht zweimal in seinem Film vergleichbar vor, was tiefer schliessen lässt. Dort, wo der Fernsehmann mit der Politikergattin am Strassenrand spricht, und später beim Experiment des Wiedersehens, bewegt sich die Kamera von *Giorgios Arvanitis* von der einen in die andere Realität, von der direkten in die indirekte, von der indiskreten in die diskrete, von der aus der Distanz betrachteten in die künstliche Nähe.

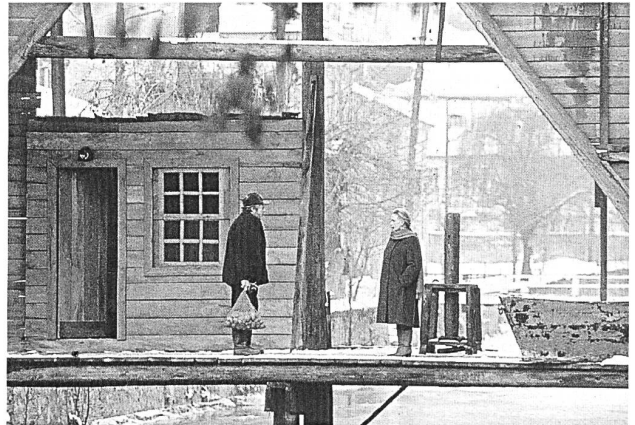
Das Widersprüchliche liegt in der Sache an sich. In beiden Fällen schwebt die Kamera von Arvanitis in einem komplexen Bewegungsablauf in den Reportagewagen hinein und cadriert dort auf den Monitor, der eine andere Einstellung ins Bild bringt. Nehmen wir das Brückenbeispiel: Für Angelopoulos beginnt es in einer Film-Halbtotale mit den aufeinander zugehenden Protagonisten, geht durch die Fahrt in den Reportagewagen über in eine Naheinstellung auf den Bildschirm, in dem seinerseits die TV-Kamera gross auf die Gesichter zoomt. In einer einzigen Einstellung hat Angelopoulos wieder einmal eine ganze Handvoll von Fliegen auf einen Schlag erwischt. Er hat selber die brecht'sche Distanz zum Geschehen gewahrt, er hat die versuchte Vermittlung von Realität übers Medium Fernsehen mit der künstlichen (das heisst: gezoomten) Nähe thematisiert, er hat in einer Grosseinstellung Jeanne Moreau und über sie Michelangelo Antonioni eine Hommage erwiesen, und er hat für einen Augenblick, einen zentralen Augenblick, die notwendige Nähe geschaffen, die die Äusserung von Jeanne Moreau, er sei es nicht, genau so weit relativiert, dass weiterhin beide Möglichkeiten offenbleiben. Die Ebenen durchdringen sich hier in einer Einstellung.

Wie schon in *TAXIDI STA KITHIRA* (DIE REISE NACH KITHIRA) ist es ein Fernsehmann namens Alexander, dessen Suche uns durch die poesievolle Landschaft führt, durch eine Landschaft, die Spiegelbild einer inneren gesellschaftlichen Befindlichkeit ist. Alexander, der fragende, der suchende, der verunsicherte, der vermutende wechselt sein Alter, ist eine zeitlose Erscheinung. In *O MEGALEXANDROS* (ALEXANDER DER GROSSE) war Alexander eine mystisch befrachtete Figur zunächst, am Ende der Knabe, der mit seinen Erfahrungen im Bereich missglückter Umsetzungen einer Utopie in die Stadt ritt. In *TOPIO STIN OMICHLI* (LANDSCHAFT IM NEBEL) ist es der Knabe, der mit seiner älteren Schwester

aufbricht, den Vater zu suchen, und dabei eine Welt erlebt, in der Hoffnungen nur noch wenig Raum haben.

Äussere Grenzen fallen, innere werden aufgebaut

Wie in seinen früheren Filmen entwickelt Angelopoulos seine Bilder aus Wahrnehmungen in der alltäglichen Wirklichkeit, verdichtet er sie zu metaphorischen Einstellungen. Er lässt sich von der Landschaft, in der er drehen will, sehr stark inspirieren, genauso wie von Erfahrungen, von Bildern, die er auf seinen Reisen zu möglichen Drehplätzen machte. So stand am Anfang dieses Projektes zum Beispiel die Fahrt in den Norden, wo im bulgarisch-türkisch-griechischen Grenzdreieck ein Grenzoffizier nachhaltigen Eindruck auf den Filmer machte. Einerseits deshalb, weil ihm der Offizier in der Abgeschlossenheit seines Postens äusserst intelligent und kulturell gebildet erschien (was man bei Militärköpfen erfahrungsgemäss nur selten erwarten kann), und dann aufgrund eines Grenzbesuches, der ihm nicht mehr aus dem Kopf wollte. Zusammen mit dem Offizier begab sich Angelopoulos auf eine Brücke über den Evros, den dortigen Grenzfluss, der seit Jahrhunderten eine trennende Funktion ausübt. In der Mitte waren drei Striche gezeichnet: Blau für Griechenland, weiss für die neutrale Zone, das No-Mans-Land, und rot für die Türkei. Der Offizier, hatte mir Angelopoulos damals erzählt, sei nun auf den blauen Strich gestanden und hätte



Experiment des Wiedersehens mit einem angeblich Verschwundenen

Anstalten gemacht, seinen Fuss über den weissen hinweg auf den roten zu setzen. Den Fuss in der Höhe haltend, hätte er ihm gesagt, wenn er jetzt weitergehe, wäre er anderswo oder tot, weil die Grenzsoldaten auf der anderen Seite ihn erschliessen würden.

Es ist das Bild des Offiziers auf der Grenzmarkierung, das so etwas wie ein "Point de départ" für den Rest war, titelgebend auch, denn der Mann erschien Angelopoulos wie ein Storch, der zu seinem nächsten Schritt ansetzte und ihn dann doch nur in der Luft vollzog: Der *schwebende Schritt des Storches*, der ausgesetzte Schritt des Storches. Das alles geschah zu einer Zeit, da in Europa Grenzen niedergerissen wurden, die den



Kontinent über ein halbes Jahrhundert hinweg zweigeteilt hatten. Wir haben im Herbst 89 in Athen über die Absurdität von Grenzen gesprochen, unsere Freude an den eben geschlagenen Löchern in der Berliner Mauer geteilt, und doch mochte Angelopoulos, für den man Grenzen unverzüglich aufheben könnte, die allgemeine Euphorie über die fallenden Grenzen nicht einfach teilen. So, wie sich das abspiele, meinte er in weiser Voraussicht, würden neue, viel engere Grenzen zum Vorschein kommen oder neu errichtet werden. «Sie überqueren Grenzen, um frei zu sein», sagt der Offizier nun angesichts eines Erhängten im Dorf, «dann schaffen sie neue, engere Grenzen.»

Es genügt eben nicht, und das macht *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* sehr deutlich, die Grenzlinien und die mit ihnen verbundene Willkür aufzuheben. Es müssen auch die inneren Grenzen überwunden werden, die zu Rassismus, Selbstjustiz und Nationalismus führen. Inzwischen sind seine Befürchtungen schreckliche Realität geworden: Die riesige Sowjetunion ist in Kleinststaaten zerborsten, in Jugoslawien herrscht ein Bürgerkrieg, in Südafrika erhält die Rechte Zulauf gegen die Bestrebungen zur Aufhebung der Apartheid, in Deutschland rüsten die Neonazis auf, in der Schweiz befinden sich automobiler Egozentriker und Fremdenhasser auf dem Erfolgskurs. Jeder für sich und Gott gegen alle ist ihre Devise. Ihr Freiheitsbegriff beschränkt aufs persönliche Wohlbefinden. Die Blindheit, die daraus resultiert, wird uns über kurz oder lang in den Abgrund stürzen lassen, der sich in mancherlei Hinsicht zu unseren Füßen aufgetan hat.

Liebe über alle Grenzen hinweg

In Cannes sagte der Regisseur: «Alles, was zu Beginn unseres Jahrhunderts begonnen hatte, Träume und Ideale, sind zusammengebrochen. Wir erleben eine Epoche, in der ein rasender Nationalismus wieder entsteht, Glaubenskriege im Gang sind, und das ist tatsächlich auf einen Mangel an Idealen zurückzuführen. Wir alle leben in einer Art Melancholie des Jahrhundertendes, in einer Absenz, deren Ursprung im Zusammenbruch der Werte liegt. Die Realität hat leider den Film bestätigt.»

Angelopoulos ist der einzige, der die Grenze im Kino wirklich zum Thema macht, keine wohlgemeinte, tränentreibende Flüchtlingsgeschichte illustriert und damit vom Elend anderer profitiert, sondern fernab vom individuellen Schicksal über die kollektive Befindlichkeit grundlegende Fragen stellt. – «Wieviele Grenzen müssen wir überwinden, bis wir daheim sind?» fragt Marcello Mastroianni im Film. Es ist eine der zentralen Fragen unserer Zeit. Erste Bedingung für eine Antwort wäre, dass wir mit "wir" alle Flüchtlinge betrachten, also auch uns als Gesellschafter eines Wohlstands, der uns den Anstand genommen hat, die Rücksicht. Die Aufhebung der äusseren Grenzen sind nur der erste Schritt, der nächste, die Beseitigung der inneren, der wichtigere. Egal ob der Unbekannte im Norden der Politiker und Ehemann war: Die Frau, die aus Athen anreist, akzeptiert ihn so, wie er ihr gegenübertritt – so ist er ganz einfach nicht jener von einst. In vier Einstellungen lässt

Angelopoulos am Weihnachtsabend den angereisten Journalisten und die junge Flüchtlingsbraut einander näher kommen, wortlos. Erst am Ende sagt er ihr: «Du hast mich bei einem anderen Namen genannt.» Und sie antwortet: «Ja.» Ihr Geliebter ist anderswo, kann nicht mit ihr sein, noch nicht. Das Bedürfnis nach Zärtlichkeit ist hier. Jetzt, in diesem Moment.

Das Griechische hat ein wunderbares Wort, mit dem es das Einverständnis, den Einklang ausdrückt: Sinfonia. Das braucht gar nicht übersetzt zu werden. Wenn wir die Musik wieder hören wollen im Regen, bedeutet uns Angelopoulos auch mit einer erneut genialen Schlusseinstellung, so brauchen wir zunächst die Kommunikation wieder herzustellen, die Verbindungen zu uns und zu den anderen wieder aufzubauen. Wie gelbe Vögel hängen die Arbeiter an den Telefonmasten im Regen, wenn sie ihre Leitungen spannen. Da erübrigen sich alle Worte – das Bild spricht für sich, das Bild erzeugt jene Gänsehaut, von der Jeanne Moreau sprach. Was, wenn nicht das, ist Kino.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE*: Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Tonino Guerra, Theo Angelopoulos, Petros Markaris unter Beteiligung von Thanassis Valtinos; Kamera: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos; Kamera-Assistenz: Melina Panagos, Dimitris Damalas; Spezialeffekte: Gino de Rossi; Montage: Giannis Tsitsopoulos; Dekor: Mikes Karapiperis; Architektur: Achileas Staikos; Kostüme: Giorgos Patsas; Maske: Danièle Vuarin, Esmé Sciaroni; Musik: Eleni Karaindrou; Ton: Marinos Athanasopoulos; Akkordeon-Solist: Andreas Tsekouras; Chansons: Charis Alexiou, Gregory Karr; Mischung: Thanassis Arvanitis, François Musy.

Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (Politiker/Verschwundener/Flüchtling), Jeanne Moreau (Frau des Politikers), Gregory Karr (Reporter), Dora Chrysikou (Mädchen), Ilias Logothetis (Colonel), Vassilis Bouyiouklakis (Produktionsleiter TV-Equipe), Dimitris Poulidakos (Kameramann), Akis Sakellariou (Tonmann), Benjamin Ritter (Tonmann), Tasos Apostolou (Perchman), Dominique Ducos (Chauffeur), Nadia Mourouzi (Freundin Alexanders), Athinodoros Proussalis (Hotelier), Gerasimos Skiadaressis (Flüchtling), Constantino Lagos (Knabe), Christoforos Nezer (Parlamentspräsident), Michalis Yannatos (Händler), Yannis Vranas (Pope), Thodoris Atheridis (Bräutigam), Freddy Viannelis (Fernsehjournalist), Rodolphe Moronis (Fernsehdirektor), Photos Lambrinos (Programmmchef), Giannis Dantis (Akkordeonist), Yilmaz Hassan (Gehängter).

Produktion: Arena Films, Paris; Angelopoulos Production, Athen; VEGA-Film, Zürich; ERRE-Produzioni, Rom; Griechisches Filmzentrum, Athen; mit Beteiligung von Canal plus, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris; ERT 1, Athen; EDI, Bern; RAI-2, Rom; Eurimages. Produzenten: Bruno Pesery, Theo Angelopoulos; Co-Produzenten: Ruth Waldburger, Angelo Rizzoli; Produktionsleitung: Phoebe Economopoulou, Emiliós Konitsiotis, Pierre Alain Schatzmann; Griechenland, Frankreich, Schweiz, Italien, 1991. Format: 35mm, 1:1,37; Farbe; Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.