

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 39 (1987)
Heft: 16

Artikel: Schweigen und Peitschenhiebe
Autor: Angelopoulos, Theo / Ulrich, Franz / Cavigelli, Zeno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931978>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

dies» Stellung bezieht. Allerdings nicht in einem oberflächlichen, permissiven und modischen Sinn, sondern aus jenem russischen Mitleidmotiv heraus, das in der klassischen Literatur, zum Beispiel bei Dostojewski, eine wichtige Rolle spielt. Die «Punk-Menschen» und die Rocker werden demzufolge eher als «Opfer», denn als Verursacher von Verhältnissen dargestellt, die sie nicht selber erfunden haben. «Und wenn schon von Schuld gesprochen werden soll, dann ist es eine gemeinsame von uns allen», erläuterte der Regisseur. Der Opfergedanke und das Mitleidmotiv erfahren in diesem Film eine Vertiefung bis in religiös-christliche Dimensionen hinein, was durch Einschiebsel aus der lateinischen Messe (Credo, Benedictus, Agnus Dei) zusätzlich zur Bach-Musik verdeutlicht wird.

So gelesen werden diese «Jugendfilme» zu wichtigen Dokumenten über die Gesellschaft, in der sie entstanden sind, und ihre Defizite. Die junge Generation, die auch in der Sowjetunion ihre eigenen Wege gehen will, hält ihr – wie anderswo – ihren Spiegel vor und verlangt nach mehr Freiheit, (noch) mehr Offenheit und Unabhängigkeit.

Fernziel: Kino der Jungen

«Junges Kino, aber kein Kino der Jungen», haben Vertreter der jüngsten Generation bei einschlägigen Diskussionen im Dom-Kino zu bedenken gegeben, wo während des Festivals ein sympathischer «professioneller» Treffpunkt eingerichtet worden war. Mit Hinweisen, «dass Du bei uns ohne Diplom (von der Filmhochschule) überhaupt keine Chance hast», «dass die meisten Regisseure 35 bis 40 Jahre alt sind, bis sie hierzulande ernst genommen werden», «dass die Etablierten,

die ihre Chance gehabt haben, ein Jahr pausieren sollten, um jüngeren Platz zu machen» ...

Immerhin hat das Vertrauen in die junge Generation, Voraussetzung für jede Entfaltung von Talenten, vor allem von Seiten des Filmverbandes stark zugenommen, und es scheint auf Gegenseitigkeit zu beruhen. In der Absicht, dies zu fördern, ist vom Filmverband aus auch eine eigene «Kommission für das junge Filmschaffen» unter dem Vorsitz von Sergej Solowjew ins Leben gerufen worden. Und noch für dieses Jahr wird in Riga eine «Allunionskonferenz» über das gleiche Thema vorbereitet.

Damit ist das «Ende der Sehnsüchte» natürlich noch lange nicht erreicht, denn die sind auch in der Sowjetunion anspruchsvoll und tief geworden oder vielleicht immer geblieben. Wird das neue System mit den grösseren kulturpolitischen und finanziellen Entscheidungskompetenzen der einzelnen Studios, das 1988 in Kraft treten soll, neue, kreative Impulse für das Filmschaffen bringen? Oder wird es vermehrt marktwirtschaftlichen Gesetzen zu gehorchen haben und dabei die damit verbundenen Qualitätseinbussen in Kauf nehmen müssen? Viele Fragen, auf die noch keine Antwort gegeben werden kann, schon gar nicht eine endgültige. Hingegen dürfte «geschichtsrichtig» denken und handeln, wer die gegenwärtigen Veränderungen in diesem grossen Land mit wohlwollend kritischer Aufmerksamkeit und ökumenischem Weitblick verfolgt, statt sie mit eingefleischtem Misstrauen durch die Brille der üblichen Feindbilder zu betrachten und – von aussen her – zu bewerten. ■

Interview

mit Theo Angelopoulos

Franz Ulrich/Zeno Cavigelli

Schweigen und Peitschenhiebe

Lexika und Pressedokumentationen sind sich nicht einig, in welchem Jahr Sie geboren sind, 1935 oder 1936?

1935. Da ich den Film «Mères tou '36» (Die Tage von 36) gemacht habe, glaubt jedermann, ich sei 1936 geboren.

Woher kommen die Geschichten, die Personen, die Themen ihrer Filme. Wurzeln sie in Ihren eigenen Erfahrungen? Oder anders gefragt: Sehen Sie sich als Chronisten, als Berichterstatter der zeitgenössischen griechischen Geschichte oder mehr als Zeugen, der die Leiden reflektiert, die sie selbst und ihr Volk erlebt haben?

Ich bin einer, der die Geschichten und die Geschichte sehr liebt. Aber das war nicht der eigentliche Grund. Ich begann Filme zu drehen, die über die Geschichte reflektierten, als sich in Griechenland die Diktatur im April 1967 etablierte. Denn ein Ereignis wie eine Diktatur kommt nicht einfach so per Zufall, sondern nach einem langen historischen Prozess. Wie alle andern, war ich überrascht. Man dachte nicht, dass 1967 noch eine Diktatur kommen könnte – in Europa. Man hielt sie für eine Geschichte aus der Zeit zwischen den Kriegen, wie in Italien, Deutschland, Japan, Spa-



Foto: Felix Hächler

nien und auch in Griechenland. Man hielt das für eine abgeschlossene Geschichte. Ah, nein – das war keine abgeschlossene Geschichte! Also ging es darum, zurückzuschauen, die – wie man in Griechenland sagt – «schrecklichen Jahre» zu untersuchen, die Jahre, die dem Krieg vorausgingen, den Krieg und den Bürgerkrieg danach. Hier liegt der Schlüssel, um die Diktatur von 1967 zu verstehen.

Deshalb habe auch ich mich der Vergangenheit zugewandt, und der erste Film, der diese Zeit reflektiert, ist «Die Tage von '36», die die Diktatur vorbereiteten. Da ich unter der Militärdiktatur von 1967 nicht darstellen konnte, wie es dazu kam, musste ich mich der Diktatur von vor dem Krieg zuwenden. Nach diesem Film hielt ich es für notwendig, mich direkt mit den sechziger Jahren und den

Ereignissen, die zu ihnen führten, zu befassen. Aber nicht wie ein Historiker, auch nicht wie ein Chronist, sondern wie einer, der diese Ereignisse erlitten hat, der seit seiner Geburt nur Diktatur, Krieg, Exekutionen, Gefängnis kannte, in seiner Umgebung, in der Familie. Meine Familie war entzweit, Krieg auch hier. Es ging darum, all dies zu verstehen.

Später habe ich mich von diesen historischen Ereignissen gelöst. «O Megalexandros» (Alexander der Grosse) war eher ein philosophischer Essay über die Gewalt (pouvoir). Der folgende Film, «Taxidi sta Kithira» (Reise nach Kithera), handelt vom aktuellen Griechenland, von Menschen, die glaubten, die Welt in einer bestimmten Epoche verändern zu können. Es waren Exilierte, die zurückkehrten und alles verändert vorfanden. Wahrgenommen durch

die Augen eines Regisseurs, der sieht und im selben Moment kritisiert, also «in» und «out» zugleich ist. «O melissokómos» (Der Bienenzüchter) ist der Epilog von allem.

In den früheren Filmen, vor allem in der sogenannten griechischen Trilogie («Mères tou '36», «O thiasos» und «I kynighi») benützen Sie virtuos die Möglichkeiten der Technik der «planséquences», um Beziehungen zwischen Zeit und Raum, der Geschichte und den Menschen herzustellen. «O melissokómos» scheint mir weniger kompliziert, linearer zu sein. Gibt es Gründe für diese andere dramaturgische Konzeption? Ich kann mir vorstellen, dass es persönliche Gründe gibt, etwa Ihre Entwicklung als Künstler, als Filmemacher. Ich kann mir äussere Gründe vorstellen, etwa die Bedingungen einer Koproduktion,

andere Mitarbeiter. Es könnten aber auch Gründe des politischen und sozialen Klimas sein. Ich denke etwa an Carlos Saura: Unter der Diktatur Francos hat er Filme von extremer Dichte gemacht, verschlüsselte und schwierige Filme. Nach Franco, als der Druck nicht mehr so stark war, machte er ganz andere Filme. Wäre es denkbar, dass es eine ähnliche Entwicklung auch bei Ihnen gibt?

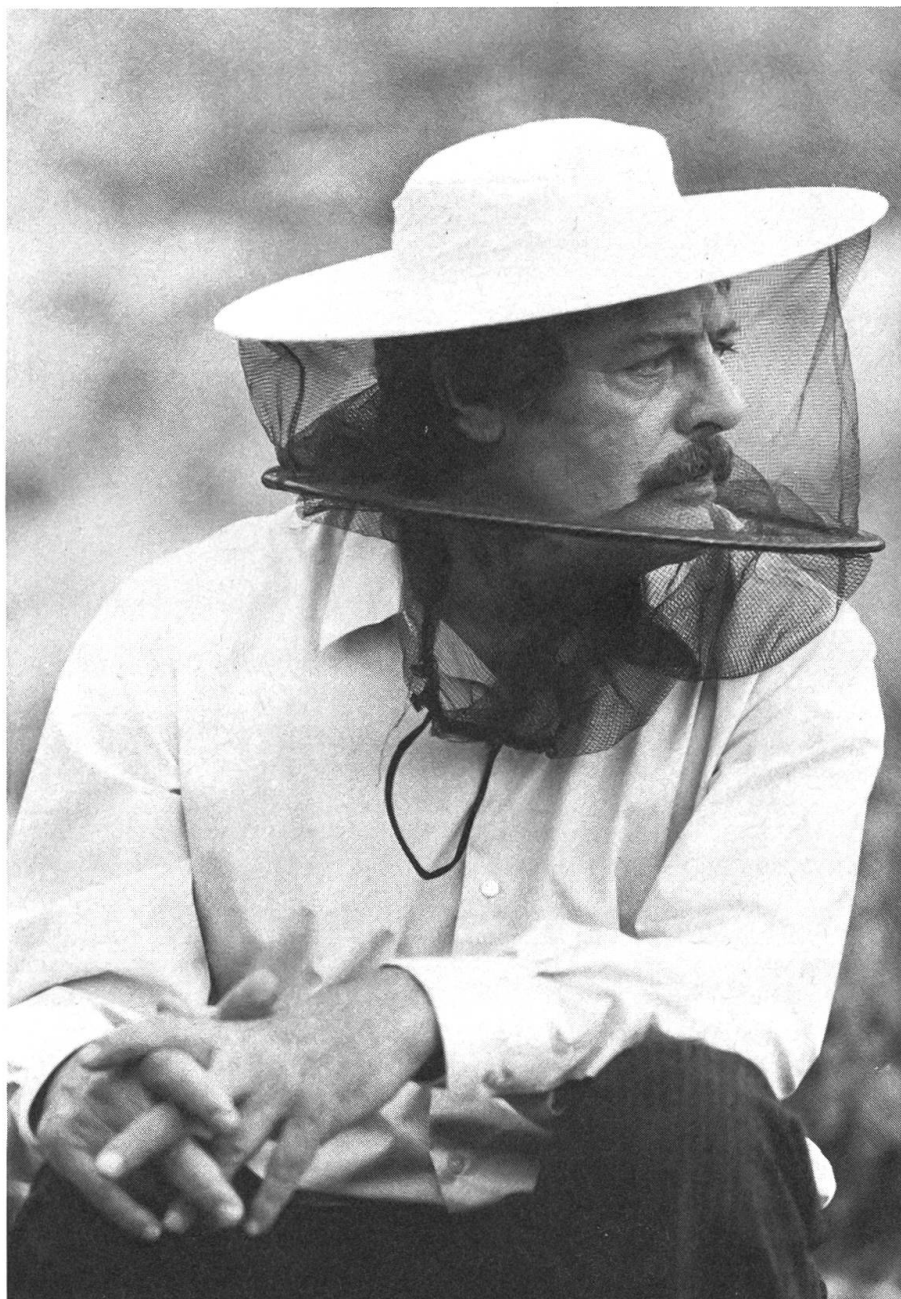
Ich kenne Carlos Saura und seine Filme nicht, kann also seinen Fall nicht beurteilen. Was mich betrifft, so glaube ich, dass jeder Film seinen eigenen Stil erfordert. Schon in seiner Idee findet sich seine Handschrift (*écriture*). Das sage ich nicht, um mich zu mystifizieren – ganz im Gegenteil. Sie sagen, dass ich ein Bildermacher (*créateur des images*) bin. Genau das ist es: Ich gehe von Bildern aus. In meinen Filmen bin ich immer vom letzten Bild ausgegangen, bin also rückwärts eingestiegen, um den Film zu konstruieren.

Der Grund, warum «Der Bienenzüchter» linear ist, war ganz und gar nicht die Koproduktion oder sowas. Alle meine Filme waren Koproduktionen. Und das Problem der Koproduktion ist nicht so schwierig wie das der Produzenten. Produzenten sind anspruchsvoller als Koproduzenten.

Bei einer Koproduktion in zwei Sprachen wie beim «Bienenzüchter», also mit Frankreich und Melina Mercouri, herrscht völlige Freiheit. Es gab eine einzige Klausel im Vertrag: nicht länger als zwei Stunden. Dies galt es zu respektieren.

Deshalb läuft also der Film in der Schweiz in einer 20 Minuten kürzeren Fassung als letztes Jahr am Festival von Venedig?

Um den Vertrag einzuhalten, musste ich schneiden. Das



Ein Schauspieler, der den Film trägt: Marcello Mastroianni in «O melissokómos» (Der Bienenzüchter).

hätte ich sonst nicht getan. Aber es scheint, dass die längere Fassung weniger kommerziell ist. Aber sie ist schöner. In ihr wird das Schweigen unerträglich, tragisch. Viele ziehen die Venedig-Fassung vor. Sie wird zum Beispiel in Japan gezeigt, und auch die belgische Cinéma-thèque hat die lange Version verlangt, ebenso das griechische Filmarchiv. Ja, es gibt sol-

che Kompromisse wegen der Distribution. Aber es ist der einzige Kompromiss, den ich gemacht habe, und wohl auch der letzte.

Von dieser Klausel abgesehen, war ich vollkommen frei zu machen, was ich wollte: linear, kompliziert, nicht kompliziert – wie auch immer. Andernfalls hätte ich abgelehnt, den Film zu machen.

Die Anwesenheit von Marcello Mastroianni hatte überhaupt keinen Einfluss auf den Film. Marcello funktionierte wie irgendein Schauspieler, und punkto Folgsamkeit, Liebens-

würdigkeit und Nichteinmischung etc. war er wie ein Schauspieler der achten Kategorie, der sich nicht getraut, den Mund aufzumachen.

Warum haben Sie Mastroianni für die Rolle des Bienenzüchters gewählt?

Weil ich einen starken Schauspieler wollte, der den Film trägt. Nicht wie bei den vorangehenden Filmen, welche die Schauspieler tragen. Das war meine Wahl, mein Vorgehen von Anfang an. Für «O Megalexandros» habe ich Omero Antonutti gewählt, weil er ein anonymes Gesicht hat. Kein griechischer Schauspieler hatte ein solch anonymes Gesicht. Alle erinnerten mich an etwas. Nur Omero hat ein wirklich anonymes Gesicht. Er ist irgendwer. Er hat nicht das Gesicht eines Schauspielers. Und zudem spricht er nicht, im Film. Er war die ideale Wahl. Und Julio Brogi, den ich für die Rolle des Alexander in «Reise nach Kythera» wählte, hatte mir sehr gut gefallen in den Filmen Bertoluccis und der Tavianis. Und da es damals keinen solchen griechischen Schauspieler gab – warum nicht ihn nehmen? Er hat eine ausgesprochen intellektuelle Seite. Er ist ein Mann, der über sich selber nachdenkt. Er hat ein Auge, das einzudringen, zu verstehen sucht. Das ist etwas Spezielles bei ihm. Und er ist schwierig. Ganz anders als Mastroianni. Der ist der handlichste Schauspieler der Welt. Brogi dagegen war wirklich schwierig. Aber warum auch nicht??

Der Realisierung aller meiner Filme ist die Arbeit an der Bildsprache, am Stil vorausgegangen, beispielsweise an den «plan-séquences». In «O melissokómos» gibt es keine ausser solchen, wie zu Beginn, die den Personen folgen. Sie arbeiten

jedoch nicht mit dem Raum und den «temps forts» und den «temps faibles». Hier sind die Folgen der Kameraeinstellungen sehr einfach. Ich wollte eine bestimmte Art von Einfachheit erreichen. Ich bin mit dem Resultat nicht ganz zufrieden.

Mir hat der Rhythmus sehr gefallen, die Ruhe und Gelassenheit...

Sie haben das gut bemerkt. Ich hätte durchaus einen dramatischen Film machen können, voller Ereignisse, mit einem Auto, das da reinfährt, mit Liebe und solchen Sachen. Aber ich versuchte, sogenannte «Höhepunkte» zu vermeiden. Jules Dassin sagte mir: «Du hast den Film aus Schweigen und Peitschenhieben konstruiert». Das stimmt genau. Da ist Ruhe, Schweigen, plötzlich ein Paukenschlag, und darauf wieder Ruhe, Stille und sofort. Es gibt einige sehr brutale Schnitte. Diese abrupten Übergänge gibt es auch beim Ton zwischen laut und still.

Was möchten Sie denn da noch vereinfachen?

Manche haben mich gefragt: «Was willst du denn mit deiner Idee der Einfachheit? Du wirst noch bei Bresson landen.» Aber nein! Der nächste Film muss nicht notwendigerweise einfach sein. Und er wird nicht einfach sein, ganz und gar nicht. Mein nächster Film wird wieder extrem konstruiert sein. Wie «O thiassos», wie «Reise nach Kythera». Er wird ganz schön kompliziert werden.

Man kann lesen, dass Brecht mit seiner dialektischen und pädagogischen Methode für Sie eine recht grosse Rolle gespielt hat. Stimmt das?

Hören Sie, Brecht hat für jedenmann eine Rolle gespielt, ob man will oder nicht. Meine Generation, und sogar die vorherige, wuchs unter dem Zeichen Brechts auf. Vergessen Sie nicht, dass auch Filmemacher, die älter sind als ich, von Brecht beeinflusst waren, Ingmar Bergman zum Beispiel. Brechts Lektion zieht sich durch alle Filme Godards. Meine ganze Generation ist von ihm beeinflusst. Dazu kommt, dass ich in der Zeit von 1968 zu filmen begann.

Waren Sie damals in Paris?

Nein, in Athen. Bis 1968 arbeitete ich als Journalist, als Kritiker. Das war eine sehr politische Epoche, ein historisches Moment, wo sich alles in Politik verwandelte. Es erscheint vielleicht etwas übertrieben, aber wir lebten damals buchstäblich im Kino, wurden von all den Filmen beeinflusst, sahen all die Möglichkeiten und Vorschläge. Brecht war nur eine dieser Möglichkeiten, gegen die aristotelische Dramaturgie. C'est tout. Es war eine neue Position, die zu erforschen interessant war.

Es ist wohl nicht falsch zu sagen, dass Ihre Filme eine sehr enge Beziehung haben zur Gesellschaft und zu den Menschen von heute. In «Reise nach Kythera» kommt ein alter linker Kämpfer in sein Land zurück und muss feststellen, dass man ihn nicht mehr braucht, dass die Zeit ihn überholt hat. Die Stimmung des Films ist bitter, traurig, voller Resignation. Im «Bienenzüchter» nun erscheint mir das Klima noch trister, voller Abschied und Schweigen. Alles um Spyros, den ehemaligen Lehrer, löst sich auf – die Familie, die Ehe, die Freunde. Spiegelt sich darin Ihr Verhältnis zum heutigen Griechenland und seinen Menschen?

Zuerst mal: Spyros in «Reise nach Kythera» war jemand, der die Epoche des grossen kollektiven Traums erlebt hat, ebenso der Spyros im «Bienenzüchter». Es war der Traum von der Möglichkeit, die Welt zu ändern. Das ist vorbei, auch für Spyros im «Bienenzüchter». Die Familie ist am Ende, die Kinder sind weg. Die kollektive Idee ist tot, tot wie ein Vogel. Es bleibt ihm nichts mehr, die Brücken hinter ihm sind abgebrochen.

Er ist ein Mann, der eine Vergangenheit, aber keine Zukunft mehr hat.

Genau, das ist es.

Und das Mädchen – warum hat es keinen Namen?

Ah, das ist *irgendein* Mädchen. Wenn es einen Namen erhält, Sophie, Marie oder sonst einen, gibt man ihm auch eine eigene Persönlichkeit. Aber ich wollte nicht, dass es eine eigene Persönlichkeit hat. Es ist ein Mädchen, das – wie der Wind – kommt und geht, das in der Gegenwart lebt und die Möglichkeiten der Zukunft vor sich hat. Aber es ist ebenso allein wie Spyros. Es hat keine Pläne, keine Projekte.

Im Gegensatz zu Spyros hat das Mädchen keine Vergangenheit, aber eine Zukunft. Doch was für eine: Ich habe Kernkraftwerke gesehen, viel Militär...

Sie haben richtig gesehen. Das Militär ist ein Aspekt der Gegenwart, fast in allen Ländern, wenn man genau hinschaut, auch Atombasen existieren überall, ebenso die Kernkraftwerke. Und dann die Veränderung der Landschaft: Sie ist nicht mehr freundlich. Die Landschaften in meinen anderen Filmen waren freundlich. Diese hier ist feindselig, kalt.

Und es gibt fast keine Sonne (die doch zum Griechenland-Klischee gehört), und fast immer ist Nacht.

Nicht nur das! Nicht nur, dass es keine Sonne hat, sondern es ist eine kalte, indifferente, einen auf keinen Fall freundliche Welt.

Warum ist Spyros Bienenzüchter?

Ich wollte ihm einen Beruf geben. Er ist ein ehemaliger Lehrer, der gleichzeitig Bienenzüchter war. Ich habe einen Bienenzüchter zum Freund, der in meinen Filmen kleine Rollen gespielt hat. Seit ich ihn kenne, gehe ich mit ihm manchmal Honig sammeln. Dabei beobachtete ich seine Beziehungen zu den Bienen und sah, dass er ein aussergewöhnliches Verhältnis zu ihnen hat. Es übertrifft das übliche Verhältnis eines Hirten

zu seinen Schafen oder eines Handwerkers zu seiner Arbeit. Das war eine, ich möchte fast sagen, Elitearbeit, ganz aussergewöhnlich. Reisen um Blumen zu suchen, das ist wirklich schon eine Metapher. Ich glaube, dass die Arbeit, die wir machen, von einer bestimmten Seite her gesehen auch eine elitäre Arbeit ist: Blumen pflücken, Honig sammeln, versuchen, aus etwas die Essenz herauszuziehen. Eine etwas absurde Tätigkeit, aber gleichzeitig eine sehr nützliche. Diese doppelte Emotion hat mich angezogen. Und dann zerstört Spyros die Bienenstöcke am Ende wie ein Bildhauer, der sein Werk vernichtet.

Als Spyros mit einem Freund einen alten Kameraden (Serge Reggiani) im Krankenhaus besucht, macht dieser mit der Hand Klopfzeichen. Was bedeuten sie?

Das ist der Code der Gefangenen. Das sind Morsezeichen, die sich die Gefangenen durch die Mauern übermitteln, um miteinander zu sprechen. Die drei Freunde waren als «Politische» zusammen im Gefängnis. In der Schlusszene klopft Spyros die gleichen Zeichen mit der Hand, aber nun nicht gegen eine Steinmauer, sondern gegen eine imaginäre Mauer. Noch einmal versucht er zu kommunizieren, aber mit wem? Der Film endet offen, man weiss nicht, ob Spyros tot ist oder nicht. Dieses Ende ist keineswegs pessimistisch, denn er versucht, hoffnungslos zwar, noch zu kommunizieren.

In der Pressemappe steht, «O melissokómos» sei ein Film über die Abwesenheit der Geschichte, der Liebe und von Gott.

Es sollte heissen: über das Schweigen...

Theo(doros) Angelopoulos

Geboren am 27. April 1935 in Athen. 1953–59 Jurastudium in Athen. Nach einem kurzen Aufenthalt 1961 an der Sorbonne 1962 Besuch der Kurse an der Filmhochschule IDHEC in Paris. 1964–67 Filmkritiker an der Tageszeitung «Allagi».

Filme:

- 1965 *Formix Story* (unvollendet)
- 1968 *Ekpombi* (Kurzfilm)
- 1970 *Anaparastassi (Die Rekonstruktion)*, ZOOM 19/86 (S. 11)
- 1972 *Meres tou '36 (Die Tage von '36)*, ZOOM 19/86 (S. 12)
- 1975 *O thiassos (Die Wunderschauspieler)*, ZOOM 19/86 (S. 12)
- 1977 *I kynighi (Die Jäger)*, ZOOM 19/86 (S. 13)
- 1980 *O Megalexandros (Der grosse Alexander)*, ZOOM 19/86 (S. 13)
- 1982 *Athenes* (Dokumentarfilm)
- 1984 *Taxidi sta Kithera (Reise nach Kythera)*, ZOOM 19/86 (S. 14)
- 1987 *O melissokómos (Der Bienenzüchter)*, ZOOM 17/87

Das Schweigen der Geschichte und der Liebe wird im Film deutlich. Aber wo zeigt sich das Schweigen Gottes?

Das ist nicht metaphysisch oder religiös gemeint. Ich bin nicht gläubig. Aber ich bin in der christlichen, orthodoxen Religion erzogen worden wie alle Griechen. Das ist ein Teil meines Lebens, meiner Familie. Das ist nicht etwas, das man einfach zum Fenster hinauswirft. Das ist auch eine Weise zu denken. Wenn ich Gott sage, bezieht sich das auf etwas, das uns übersteigt. Ich kann es nicht besser definieren.

Wie war die Zusammenarbeit mit Tonino Guerra, dem renommierten italienischen Szenaristen (von Filmen Antonionis, Rosis, Petris, der Tavianis und anderer), der schon bei «Reise nach Kythera» mit Ihnen gearbeitet hat?

Tonino spielte die Rolle des Advocatus Diaboli. Ich sagte ihm dies und das, und er sagte: Ja, aber... Alle meine Filme schreibe ich selber. Ich spreche zwar immer von Ko-Autoren, doch sie schreiben nicht. Aber ich rede – mit einer, zwei, drei Personen. Die dienen mir als Advocati Diaboli, als Gegenspieler. Das ist wie ein Pingpongspiel.

Ist es schwierig, in Griechenland Filme zu machen? Das Filmschaffen Ihres Landes ist bei uns fast unbekannt. Gibt es da ähnliche Probleme wie in der Schweiz?

Ich kenne einige Schweizer Filme, jene von Daniel Schmid, Alain Tanner, Michel Soutter und einiger anderer. Aber ich kenne nicht den ganzen Schweizer Film. In Griechenland ist die Situation auch nicht besonders gut, obwohl der Staat

seit einigen Jahren zu helfen sucht. Durch das griechische Filmzentrum werden Filme mitfinanziert. Natürlich ist das nicht enorm viel Geld, es deckt nur einen kleinen Teil des Budgets. Diese finanzielle Unterstützung erhalten nur etwa 10 bis 15 Filme pro Jahr. Die meisten müssen mit geringen Mitteln auskommen, was die Produktionen in jeder Beziehung belastet. Bei mir ist die Situation dank meiner internationalen Koproduktionen anders.

Wir leben nicht mehr in einer Epoche der Unschuld. Meine ersten Filme habe ich mit einer Equipe von Freunden gemacht. Ohne Bezahlung. Wir wollten nicht bezahlt werden, das interessierte uns nicht. Wir dachten damals, an der Neuerschaffung der Welt teilzunehmen. Was interessierten uns da Geldprobleme? Und so ging man ins Abenteuer.

Jetzt ist alles normalisiert, professionalisiert, es gibt Gewerkschaften, Normen und Tarife. Keiner der Jungen in Griechenland kann wie wir unschuldig beginnen und sich ins Abenteuer stürzen. Das sind die Probleme der heutigen Jungen. Andererseits versucht man gerade jetzt, ein Gesetz durchzubringen, das eine Billettsteuer vorsieht. Diese Steuer auf allen griechischen und ausländischen Filmen, vor allem amerikanischen, erhält das Filmzentrum, das mit diesem Geld Filme finanziert. Ich hoffe, dass das Gesetz durchkommt – gerade diesen Nachmittag (5. August 1987) wird darüber entschieden.

Herr Angelopoulos, wir danken Ihnen für das Gespräch. ■

Filmförderung der «Suissimage»

gs. Der Schweizer Kinofilm soll eine bessere Startbasis erhalten. Die Urheberrechtsgesellschaft «Suissimage» wird sich während zweier Jahre aktiv in der Filmförderung engagieren und hat dafür laut einer Pressemitteilung vom Mittwoch 500 000 Franken pro Jahr budgetiert. Sie hat einen Projektwettbewerb für eine Drehbuchförderung für den Kinofilm ausgeschrieben, der sich an in der Schweiz lebende Autoren sowie an Produzenten richtet, deren Firmensitz in der Schweiz ist.

«Suissimage» ist die Urheberrechtsgesellschaft der Filmemacher, Filmproduzenten und Filmverleiher der Schweiz. Ziel ihrer Projektförderung ist es, die kreative und professionelle Herstellung von Drehbüchern für Kinofilme zu ermöglichen. In zweiter Linie wird auch die Förderung von Produktion und Promotion der bereits mit einem Drehbuchbeitrag geförderten Werke angestrebt. Die «Suissimage» versteht ihre Projektförderung als notwendige Ergänzung zu den andern Filmförderungsmodellen.

Die Kulturkommission der «Suissimage» arbeitet ohne fixe Auswahlkriterien und soll jene Projekte unterstützen können, denen sie Chancen für eine Kinoauswertung gibt. Das gilt sowohl für Spiel- wie auch für Dokumentarfilme. Der Wettbewerb wird halbjährlich ausgeschrieben. Eingabetermine sind jeweils der 31. März und der 30. September. Anmeldeformulare können bei Suissimage, Kulturkommission, Neuen-gasse 23, Postfach 2190, 3001 Bern, bezogen werden.