

**Thilo Rissing**

# **Jenseits von Mythos und Melancholie**

**Philosophisch-theologische Überlegungen im  
Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos**

**SCHÜREN**

# Inhalt

Einleitung	13
1 Das Kino von Theo Angelopoulos – Hinführung	19
1.1 <i>Biographie und Hinwendung zum Kino</i>	19
1.2 <i>Das Kino-Konzept von Theo Angelopoulos und die Entstehung seiner Filme</i>	29
1.3 <i>Die spezifische Gestalt der Filme von Theo Angelopoulos</i>	35
1.4 <i>Die Nähe von Theo Angelopoulos zu anderen Regisseuren und Künstlern</i>	42
1.5 <i>Das Kino von Theo Angelopoulos als Ort der Erfahrung und Anschauung</i>	56
1.6 <i>Das Oeuvre von Theo Angelopoulos als „work in progress“</i>	60
2 Zur Interdependenz von Mythos und Melancholie	67
2.1 <i>Eigenschaften und Funktionen des Mythos</i>	69
2.2 <i>Die Rezeption als konstituierender Bestandteil des Mythos         im Wechselspiel von Wiederholung und Varianz</i>	71
2.3 <i>Bedeutsamkeit als Wirkmacht des Mythos</i>	74
2.4 <i>Adaption und Prüfung –         Zur kritischen Reflexion des Mythos bei Theo Angelopoulos</i>	77
2.5 <i>Eigenschaften und Funktionen der Melancholie</i>	81
2.6 <i>Die Erfahrung einer absurden Welt als Auslöser der Melancholie</i>	86
2.7 <i>Die Melancholie als Erfahrung der Grenze</i>	92
2.8 <i>Sehnsucht und Abschied als Ausdrucksformen der Melancholie</i>	96
2.9 <i>Mythos und Melancholie in den Filmen von Theo Angelopoulos</i>	104

3	Mythos und Melancholie als Ausdrucksformen des menschlichen Verhältnisses zum Raum und zur Zeit	107
	<i>3.1 Die existentialontologische Adaption des Mythos- und Melancholie-Begriffs bei Martin Heidegger</i>	108
	<i>3.2 Die Stimmung als Schlüssel zur existentialontologischen Wahrnehmung von Raum und Zeit</i>	117
	3.2.1 Die Stimmung der Angst	121
	3.2.2 Die Stimmung der Langeweile	125
	<i>3.3 Begegnung und Beziehung als Wege aus der Melancholie</i>	131
4	Bewegungen und Begegnungen als Spiegel der Auseinandersetzung mit Mythos und Melancholie in den Filmen von Theo Angelopoulos	143
	<i>4.1 Der geografische Raum</i>	144
	<i>4.2 Der Handlungsraum</i>	146
	<i>4.3 Der geschichtliche Raum und die Erinnerungslandschaft</i>	150
	<i>4.4 Der fiktionale Raum des Kinos</i>	158
	<i>4.5 Haus – Körper – Tanz: Durchbrechung der mythischen und melancholischen Einstellungen zur Welt</i>	160
	4.5.1 Das Haus als Symbol der Heimat	162
	4.5.2 Die Bewegung des Körpers als Ausdruck der Freiheit	169
	4.5.3 Tanz – Vorschein menschlicher Freiheit	179
	<i>4.6 Nicht-Orte und Heterotopien</i>	188
	4.6.1 Nicht-Orte	190
	4.6.2 Heterotopien	193
	4.6.3 Das Kino als Heterotopie	199

4.7	<i>Bewegungen und Begegnungen in der Zeit als Spiegel der Auseinandersetzung mit Mythos und Melancholie</i>	203
4.7.1	Begegnungen zwischen den Generationen	203
4.7.2	Vergehende Zeit, Erinnerung und Identität	208
4.7.3	Heterochronien. Zeit und Zeitlichkeit im Werk von Theo Angelopoulos	218
4.7.4	Verschränkung der Zeitebenen	223
4.8	<i>Die Korrespondenz von Form und Inhalt in den Filmen von Theo Angelopoulos</i>	232
4.9	<i>Reise und Grenze als Sinnbilder des Lebens</i>	239
4.9.1	Reise als Erkundung der eigenen Identität	242
4.9.2	Neue Grenzen: Gedanken über Europa	248
4.9.3	Suche nach einem Grund zu leben	252
4.9.4	Gespensterwelten: Grenzräume und Schwellenbereiche	263
5	<b>Filmtheoretische Überlegungen im Anschluss an Theo Angelopoulos</b>	<b>279</b>
5.1	<i>Die Theorie des Kinos von Gilles Deleuze</i>	281
5.2	<i>Das Bewegungsbild</i>	293
5.3	<i>Die Krise des Bewegungsbildes und die Suche nach neuen Bildern</i>	304
5.4	<i>Die Störung des sensomotorischen Schemas</i>	309
5.4.1	Aufwertung des Einzelbildes	313
5.4.2	Der Zwischenraum der Bilder	316
5.4.3	Verfremdungen. Die Nähe zum epischen Theater	320
5.5	<i>Das Kristallbild: Das Denken des Außen</i>	331
5.5.1	Das automatische und das attentive Wiedererkennen	331
5.5.2	Das Kristallbild	334
5.5.3	Die Ohnmacht des Denkens: Die Figur des Tagwandlers	339

5.6	<i>Das Zeitbild: Gegenwartsspitzen und Vergangenheitsschichten</i>	343
5.6.1	Der Film als „kulturelles Gedächtnis“	349
5.6.2	Der Regisseur als „Sammler verlorener Blicke“	357
5.6.3	Der Film als Zeugenschaft	365
5.6.4	Der Film zwischen Wiederholung und Differenz: Modulationen	373
5.7	<i>Der poetische Film: Die Macht des Schöpferischen</i>	379
5.8	<i>Die Katholizität des Kinos: Der Glaube an Welt</i>	387
6	Jenseits von Mythos und Melancholie: Das Kino von Theo Angelopoulos in philosophisch-theologischer Perspektive	405
7	Literaturverzeichnis	421
7.1	<i>Die Filme von Theo Angelopoulos</i>	421
	Kurzfilme:	421
	Erste Werkphase:	421
	Kurzfilme:	421
	Zweite Werkphase:	421
7.2	<i>Literatur zu Theo Angelopoulos</i>	422
7.2.1	Interviews mit Theo Angelopoulos:	422
7.2.2	Sekundärliteratur zu Theo Angelopoulos:	423
7.3	<i>Allgemeine Literatur</i>	424

## Vorwort

Konfrontiert mit dem filmischen Werk von Theo Angelopoulos (geb. 1935) gerät der Betrachter in einen Sog, der ihn von seiner alltäglichen Wahrnehmung entfremdet und die Aufmerksamkeit für irritierende Beobachtungen und neuartige Blicke öffnet. In ihrer unaufdringlichen Präsenz entfalten die Bilder eine Intensität, die von Schönheit und Schrecken gleichermaßen geprägt ist und den Zuschauer nicht mehr loslässt. Diesem Geheimnis von Angelopoulos' Filmen auf die Spur zu kommen, ist das Anliegen vorliegender Arbeit.

Entgegen dem Trend der schnellen Schnitte sind die Kinofilme von Angelopoulos durch langgedehnte Einstellungen geprägt. Überhaupt sind ihre Themen und Inhalte derart formal ausgestaltet, dass sie eine so betörende wie bedrängende Stimmung erzeugen, die sich jenseits von Mythos und Melancholie bewegt. Darüber hinaus eröffnet Angelopoulos' filmisches Werk eine kritische Perspektive auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Entwicklungen der Moderne, die den Zuschauer nicht unberührt lässt, sondern zur persönlichen Auseinandersetzung motiviert.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem denkerischen Nachvollzug jenes filmischen Oeuvres, dessen Autor zu den wenigen Regisseuren gehört, die ihr gesamtes Leben damit verbringen, sich ihrem Publikum mittels der allmählichen Entfaltung ihres Werkes mitzuteilen, ohne sich dabei durch äußere Widrigkeiten vom einmal gefassten Vorhaben abbringen zu lassen. In Form und Gehalt weisen die Filme von Angelopoulos infolge jener intensiven Auseinandersetzung über sich selbst hinaus, während sie als einzelne zumeist Fragment bleiben. Daher kann auch diese Studie nicht mehr als eine philosophisch und theologisch inspirierte Momentaufnahme im Dialog mit einem kinematographischen Werk sein, das sich noch immer weiterentwickelt.

Dass diese Arbeit erscheinen kann, verdankt sich der geduldigen Hilfe und dem ermutigenden Zuspruch einer Vielzahl von Menschen:

Mein herzlicher Dank gilt vor allem meiner Doktormutter Prof. Dr. Saskia Wendel, die mich bei der Konzeption und Realisierung der Arbeit in allen Belangen unterstützt hat. Ihrer konstruktiven Kritik und ihren Vorschlägen verdankt die Arbeit viel. Zudem möchte ich mich bei Prof. Dr. Josef Früchtl bedanken, der nicht nur freundlicherweise das Zweitgutachten erstellt, sondern die Arbeit auch im Vorfeld umsichtig betreut hat.

Ebenso gebührt mein Dank Dr. Tiemo Rainer Peters OP (Münster), der meinen Denkweg über viele Jahre begleitet und immer wieder neu angeregt hat.

Für die großzügige finanzielle wie ideelle Förderung meines Dissertationsprojekts bin ich dem Cusanuswerk zu großem Dank verpflichtet. Es hat mir neben der regulären Förderung insbesondere durch das Kolloquien-Angebot einen regen Austausch über die Grenzen meines eigenen Fachs hinaus eröffnet.

Ebenfalls danken möchte ich dem Bistum Münster für seinen großzügigen Druckkostenzuschuss, der mir die Publikation wesentlich erleichtert hat.

Dem Schüren-Verlag unter Leitung von Frau Dr. Annette Schüren und den Herausgebern der Reihe Prof. Dr. Reinhold Zwick, Prof. Dr. Joachim Valentin und Prof. Dr. Gerhard Larcher danke ich sehr herzlich, dass meine Arbeit nun das Licht der Öffentlichkeit erblicken darf. Ebenso sei an dieser Stelle Patrick Schoden herzlichst gedankt, der dafür Sorge getragen hat, dass das Manuskript in eine druckfertige Form überführt wurde.

Zum guten Schluss sei vor allem meinen Eltern Hans und Mechthild sowie meinen Geschwistern Christina und Lutz gedankt, bei denen ich stets Rückhalt und jede erdenkliche Hilfe erhalten habe. Gewidmet ist die Arbeit meiner Frau Michaela, deren Gedanken sich immer wieder konstruktiv mit den meinigen treffen und auf diese Weise dazu beigetragen haben, dass diese Arbeit verwirklicht werden konnte.

Münster, im Januar 2008

Thilo Rissing

Nur ein Weniges noch

Nur ein Weniges noch  
Und wir werden die Mandeln blühen sehen  
Den Marmor in der Sonne leuchten  
Und das Meer sich wiegen.

Nur ein Weniges noch  
Um ein Weniges lasst uns höher hinauf.

Giorgos Seferis





## Einleitung

„Alles, was ich realisiere, versuche ich klar und eindeutig und immer offen auf die Zukunft hin zu machen. Meine Filme sind von einer Melancholie geprägt, die hoffen lässt.“<sup>1</sup> – Mit diesen Worten charakterisiert der griechische Regisseur Theo Angelopoulos (geb. 1935 in Athen) treffend sein bisheriges filmisches Oeuvre. Seine Kinofilme, die sich der Tradition des modernen Autorenfilms verpflichtet wissen, kreisen stets um ein klar umrissenes politisches, soziales oder existentielles Problem, ohne jedoch zugleich eine Antwort auf die im Zuge dessen aufgeworfenen Fragen zu geben. Vielmehr kleidet Angelopoulos gesellschaftspolitische Probleme wie Krieg, Vertreibung, Heimatverlust und Generationenkonflikt, oder existentielle Anfragen wie beispielsweise scheiternde Beziehungen, Einsamkeit, Krankheit und Vergänglichkeit in eine mit *mythischen* und *melancholischen* Elementen vielschichtig ausgestattete Erzählung, die er in der gegenwärtigen griechischen Gesellschaft situiert und filmästhetisch gekonnt ausgestaltet. Dabei begibt er sich immer wieder auf die Suche nach besonders eindrucksvollen poetischen Filmbildern, die er mit Vorliebe in langen Plansequenzen darbietet.<sup>2</sup> Er findet diese vor allem dadurch, dass er einen ungewohnten Blick auf seine Heimat Griechenland und die umliegende Balkanregion richtet:

„But the question does originate from a very different concept of what ‚serious‘ cinema offers an audience. Within such a framework, Angelopoulos has served, if not as a spiritual leader, at least as an outspoken artist who has looked deeply into Greek culture and created films that follow Plato’s dictum quoted in the beginning of Angelopoulos’ latest film *ULYSSES’ GAZE*: ‘To know a soul, a soul must look into a soul.’ What that looking has brought forth for Angelopoulos and those who appreciate him is a vision of ‘the other Greece’, the one that has been neglected, repressed, rejected, covered up. It is a Greece of rural spaces, long silences, mythic echoes, missed connections, winter landscapes, wanderers, refugees, actors without a stage or audience, lonely expressways at night, depopulated villages, cheap cafés, and

1 Theo Angelopoulos, zitiert nach Franz Ulrich: Melancholie, die hoffen lässt, in: Zoom, Jg. 12, 1998, 26-28, hier: 26.

2 David Bordwell: “In today’s thin-textured European cinema, where formulaic decoupage and big close-ups rule nearly as much as in Hollywood, at least one stubbornly highfalutin artist tries to keep alive the rich, evocative image.”, in: Angelopoulos, or melancholy, in: Ders.: Figures traced in light. On Cinematic Staging, Berkeley u.a. 2005, 140-185, hier: 141.

crumbling hotel rooms. This is not the Greece on travel posters, of the Parthenon, or of a small country trying to hold its own in an emerging European community. The Greece in Angelopoulos' films is clearly 'somewhere else', somewhere other than Athens and the centres of tourism."<sup>3</sup>

Trotz des überaus kritischen und oft melancholischen Duktus enthalten die Filme von Angelopoulos allerdings immer auch Hoffnungsmomente. In zum Teil märchenhaft gestalteten Erinnerungs- und Traumsequenzen, in der glückenden Begegnung zwischen Menschen oder durch die besondere Bedeutung, die der Kunst und Kultur – sei es der Tanz, die Musik, das Theater oder selbstreflexiv das Kino – zukommt, weist die Filmhandlung über das Gegebene hinaus. Zudem wird das Publikum durch die so poetische wie offene Struktur der Filme einbezogen und zum Nachdenken angeregt.<sup>4</sup> Dabei setzt Angelopoulos insbesondere auf das schöpferische Potential der Melancholie, da sie keineswegs nur Resignation nach sich zieht, sondern auch Kreativität freisetzen kann: „Ich sehe meine Filme nicht als pessimistische Filme. Für mich sind sie wehmütige Filme, melancholische Filme. Aristoteles sieht die Melancholie als Quelle der Kreativität, der Poesie.“<sup>5</sup>

Begonnen hat Angelopoulos jenes Programm in den frühen siebziger Jahren. Die Filme der ersten Schaffensperiode aus der Zeit von 1970 bis 1980 sind deutlich politisch ausgerichtet, während die späteren Filme neben politischen vorrangig existentielle Fragen aufgreifen. Daher soll insbesondere die zweite Werkphase von Angelopoulos im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, welche sich nochmals in mehrere Filmtrilogien unterteilen lässt. Diese sind jeweils durch ein thematisches Motiv miteinander verknüpft, weshalb die

3 Andrew Horton: *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton 1997, 13.

4 Vgl. Theo Angelopoulos: „Die Ellipse ist eine Möglichkeit, die es dem Zuschauer erlaubt, den Film zu vervollständigen, mit dem Regisseur zusammenarbeiten.“, in: Josef Nagel: *Kommentierte Filmografie*, in: Theo Angelopoulos. *Reihe Film 45*, hrsg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München / Wien 1992, 83-226, hier: 101. Vgl. dazu Theo Angelopoulos: „Man sieht heute so selten Filme, die dich zum Denken anregen. Bei den meisten gilt es nur, einer Geschichte zu folgen. Das ist der Großteil der Filme. Früher gab es das natürlich auch, vor allem im Kino aus Hollywood. Aber da war bei aller Naivität doch die Freude am Kino spürbar, da vermittelte sich ein Spaß am Drehen, man sah das. Wenn man an die Periode der Musicals denkt, so entspringen diese Filme einer echten Freude am Drehen, Tanzen, Singen. Heute ist das kaum noch spürbar. Die Filme werden in einer primär technischen Weise abgedreht. Die Technik ist wichtiger geworden als der ganze Rest. Früher hatte man noch Respekt vor den Zuschauern, man betrachtete sie nicht als Dummköpfe. Aber heute hat man das Gefühl, sie werden genau als das eingestuft: als Dummköpfe.“, in: Walter Ruggle: *Theo Angelopoulos. Filmische Landschaft*, Baden 1990, 308.

5 Theo Angelopoulos, in: *Zeit zum Sehen und Erinnern. Theo Angelopoulos beim Filmforum der Katholischen Akademie in Bayern*, in: Larcher u.a. (Hrsg.): *Zeit, Geschichte und Gedächtnis*, 173-180, hier: 177.

erste als „Trilogie des Schweigens“, die zweite als „Trilogie der Grenze“ bezeichnet wird. Zu ihnen erklärt Angelopoulos:

„As a matter of fact, I would divide the six films I have made since in two separate trilogies. For me, *VOYAGE TO CYTHERA* represents the Silence of History. *THE BEEKEEPER* is the Silence of Love and, *LANDSCAPE IN THE MIST* is the Silence of God. In *LANDSCAPE IN THE MIST* the little boy asks his sister at one point: ‘What is the meaning of borders?’ In the next three films, I tried to find an answer to his question. *THE SUSPENDED STEP OF THE STORK* deals with geographical borders separating countries and people. *Ulysses’ Gaze* talks about the borders, or one could say the limits, of human vision. *ETERNITY AND A DAY* discusses the borders between life and death.“<sup>6</sup>

Der jüngste Film von Angelopoulos *DIE ERDE WEINT* eröffnet erneut eine Trilogie, die nun jedoch weniger durch ein thematisches Motiv verbunden ist, sondern dadurch, dass diese drei Filme der griechischen Geschichte im 20. Jahrhundert gewidmet sind, erzählt am Beispiel der beiden Protagonisten Eleni und Alexis.

Die nachfolgenden Erarbeitungen widmen sich jenem jüngsten Film sowie den zwei vorherigen Trilogien, während die frühen Filme von Theo Angelopoulos nur ergänzend Erwähnung finden. Allerdings erfolgt jene Analyse nicht chronologisch, sondern aspektgeleitet: Die Filme und das diesen insgesamt zugrundeliegende Kinokonzept sollen unter ausgewählten Gesichtspunkten genauer untersucht werden, wobei dieser Fokus dadurch begünstigt wird, dass sich die Filme von Angelopoulos als ein „work in progress“ entfalten, in dem Inhalte, Motive und formale Verfahrensweisen in je neuer Variation aufgegriffen und weitergeführt werden. Der größere Zusammenhang ergibt sich daher weniger von Film zu Film, als vielmehr in der Zusammenschau der Filme unter einem jeweils spezifischen Aspekt, der die Kontinuitäten, Unterschiede und Fortentwicklungen sichtbar macht. Entsprechend ist die vorliegende Arbeit folgendermaßen aufgebaut:

Zunächst erfolgt eine Hinführung zur Person und zum filmischen Oeuvre von Theo Angelopoulos, wobei auch auf seine Nähe zu anderen Regisseuren und Künstlern eingegangen und sein Selbstverständnis als Autorenfilmer näher dargelegt wird. Sodann wird der für die Analyse gewählte thematisch-theoretische Rahmen genauer vorgestellt, indem die für das Werk von Angelopoulos wie für die Tradition des Kinos insgesamt bedeutsamen Kategorien Mythos und Melancholie in ihrer Eigenart und Interdependenz erschlossen werden. Diese werden anschließend im Hinblick auf das menschliche Verhältnis zum Raum und zur Zeit vertieft: Im Anschluss an Überlegungen Martin

6 Theo Angelopoulos, in: Dan Fainaru (Hrsg.): *Theo Angelopoulos. Interviews*, Mississippi / Jackson 2001, 117.

Heideggers werden die Stimmungen der Angst und der Langeweile vorgestellt, die ein existentielles Verhältnis zum Raum bzw. zur Zeit markieren. Da jene Stimmungen jedoch vom einzelnen Individuum ausgehen, während die Dimension der zwischenmenschlichen Begegnung und Beziehung weitgehend ausgeblendet bleibt, werden die Gedanken Heideggers anhand der diesbezüglichen Kritik von Emmanuel Lévinas fortgesetzt.

Während die bis hierher erfolgten Ausführungen lediglich anhand ausgewählter Beispiele aus den Filmen von Angelopoulos kurz erhellert werden, erfolgt nun im ersten Hauptteil der vorliegenden Arbeit die gezielte Applikation des bislang Erarbeiteten auf das filmische Material: Entlang der Bewegungen, Begegnungen und Beziehungen im Raum und in der Zeit wird die in den Filmen geführte Auseinandersetzung mit Mythos und Melancholie näher beleuchtet. Dabei geht es zum einen darum, wie Angelopoulos mythische und melancholische Motive aufgreift und filmisch inszeniert, um die menschliche Existenz in ihrer individuellen, sozialen, politischen und geschichtlichen Verfasstheit auszuloten. Zum anderen stehen jene Strategien im Zentrum, mit denen Angelopoulos sowohl mythenkritische Akzente setzt als auch die Melancholie relativiert, indem er nach Möglichkeiten gelingenden Lebens jenseits von Mythos und Melancholie sucht.

Diese Ausführungen werden sodann in einem zweiten Hauptteil im Hinblick auf eine Theorie des Kinos zugespitzt. Ausgehend von der These Gilles Deleuze', dass das moderne Autorenkino einen autonomen, irreduziblen und überaus fruchtbaren Beitrag zur Geschichte der Kunst und des Denkens geleistet habe und noch immer leistet,<sup>7</sup> sollen die Filme von Angelopoulos unter besonderem Rückgriff auf die filmtheoretischen Überlegungen von Deleuze näher erschlossen werden.<sup>8</sup> Angesichts der Tatsache, dass das Kino nicht nur eine besondere Form der Zeitkunst ist, sondern das moderne Autorenkino zugleich thematisch wie formal auf das Phänomen der Zeit reflektiert und dementsprechend Zeit und Vergänglichkeit, Geschichte, Erinnerung und Traum ins Bild zu setzen sucht, entstehen neuartige Bildformen, die ein bislang ungewohntes oder nicht reflektiertes Verhältnis zur Welt und zur Zeit vor Augen führen. Vor allem die Filme von Angelopoulos eröffnen in diesem Zusammenhang neue Wahrnehmungsweisen, die in philosophisch-theologischer Perspektive zu einem vertieften Verständnis menschlicher Existenz und zu einem neuen „Glauben an Welt“ führen. In einem

7 Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I, Frankfurt/M. 1989, 11f.

8 Vgl. Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino II, Frankfurt/M. 1991.

Interview anlässlich der Verleihung des Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken an Theo Angelopoulos hat Karl Kardinal Lehmann daher treffend angemerkt:

„Im Dialog mit der Kunst wandelt sich auch die Kirche, indem sie sich auf eine Sprache einlässt, die ihre eigene Dignität hat. Moderne Kunst, wie sie im Werk von Angelopoulos repräsentiert ist, schafft neue Formen der Wahrnehmung ja nicht mit dem Ziel, den ästhetischen Genuss zu erhöhen, sondern über die in der Kunstrezeption eingeübten neuen Formen der Wahrnehmung den Blick auf die Wirklichkeit neu zu justieren. [...] Wir haben die Filme von Angelopoulos nicht deshalb ausgezeichnet, weil wir in ihnen die kirchliche Position gespiegelt sehen, sondern weil wir den Dialog mit diesem Künstler, der sich selbst nicht als gläubig bezeichnet, suchen und für wichtig halten.“<sup>9</sup>

Insbesondere aufgrund ihres welterschließenden Charakters lohnt sich die theologisch-philosophische Auseinandersetzung mit den Filmen von Theo Angelopoulos: Indem jene gegenwartsrelevante Fragen aufwerfen, ohne sie einer vorschnellen Antwort zuzuführen, eröffnen sie eine filmische Welt des Zweifelns, Suchens und Hoffens, welche sich nicht mit dem Bestehenden zufrieden gibt, sondern an den Zuschauer appelliert, auf seiner Suche nach Sinn die Grenzen des Gegebenen zu überschreiten:

„Stille Zweifel und Nostalgie scheinen mir nicht die richtigen Begriffe zu sein, um das Werk von Angelopoulos zu erfassen. Er selbst spricht in bezug auf *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* von einem Zug der Melancholie, die aber nicht zum Pessimismus neigt, sondern der Hoffnung zugetan ist. Seine Filme suggerieren dem Zuschauer, dass die Suche nach Sinn zwar beschwerlich und ein oft mit Zweifeln belasteter Weg ist, aber sie setzen immer auch Signale der Hoffnung, dass der Sinnhunger gestillt wird.“<sup>10</sup>

---

9 Karl Kardinal Lehmann: Interview mit Epaminondas Tsoukas anlässlich der Verleihung des Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken an den Filmregisseur Theo Angelopoulos, in: neafon, 01, 2001, 47.

10 Lehmann: Interview mit Tsoukas, in: neafon, 01, 2001, 47.