



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Zurück nach Hause.

Die filmische Darstellung des Fremdseins in der Heimat anhand
ausgewählter Filme.“

Verfasserin

Melis S. Öneren

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Prof. Dr. Ulrich Meurer

Danksagung

An der ersten Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern Nurdan & Enis Öneren bedanken, die mir das Studium unter schwierigen Bedingungen erst ermöglicht und mich immer unterstützt haben. Weiters danke ich auch ganz herzlichst Robert Pichler, Evin Beierle und allen, die geduldig waren und mich mit zahlreichen Ermutigungen immer unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Fragenstellung und Zielsetzung der Arbeit	5
1.1. Aufbau der Arbeit	6
2. Theoretische Einleitung	8
2.1. Fremdheit	8
2.2. Heimat	11
3. Paradigmen	14
3.1. ICH WAR NEUNZEHN	14
3.1.1. Zwischen zwei Nationen	16
<i>Wer ist Vaterlandsverräter? - Verkehrspolizistin und Flüchtlingsmädchen</i>	
<i>Identität/Herkunft/Ideologie – „Ich bin Deutsche“ –</i>	
<i>Autobiografische Narration - Dokumentarische Form als Bildästhetik –</i>	
<i>Das Konzentrationslager Sachsenhausen in dokumentarischem</i>	
<i>Filmmaterial – Warum wählte Konrad Wolf diesen Dokumentarfilm aus?</i>	
3.2. DER BLICK DES ODYSSEUS	35
3.2.1. Verlorene Heimat	36
<i>Im Blick auf das Verhältnis zwischen Mythos und Geschichte –</i>	
<i>„I Shoot the Way I Breathe“</i>	
3.3. PERSEPOLIS	56
<i>Persepolis als Animationsfilm: Eine Einführung – Persepolis:</i>	
<i>Comics/-Verfilmung</i>	

3.3.1. Exil in der Heimat	60
<i>Zeit und Raum - Marjanes Perspektive in der Erzählung –</i>	
<i>Zusammenspiel von Licht und Ton – Komik – Die Religionsmotive</i>	
4. Zusammenfassung	82
5. Literaturverzeichnis	84
Filmografie	89
Abbildungsverzeichnis	90
Lebenslauf	92

1. Fragestellung und Zielsetzung der Arbeit

In der vorliegenden Diplomarbeit wird der Begriff: Heimat mit der Begrifflichkeit: Fremdheit beleuchtet und unter dem Thema „die filmische Darstellung des Fremdseins in der Heimat“ untersucht. Hierzu werden in der Arbeit vorrangig zwei Spielfilme und ein Animationsfilm zur Analyse herangezogen.

Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen:

Was reflektieren die eigene Einstellung, die Fremde und die Heimat bezüglich der Filmbeispiele? Wie wird man fremd in seiner Heimat? Welchen Einfluss hat die Migration auf die Identität der Protagonisten anhand der ausgewählten Filmbeispiele? Wie wird die Fremdheit der Protagonisten in ihrer Heimat in der Narration aufgebaut und filmästhetisch dargestellt?

Bei der Untersuchung werden die zwei Spielfilme und der Animationsfilm - in Bezug auf die Darstellung der Hauptfiguren - dargestellt.

Die Wahl der drei Filme ist darin zu begründen, dass sich die gewählten Werke mit dem Thema der fremdgewordenen Heimat auseinandersetzen, beziehungsweise vor den historischen und politischen Hintergründen entstehen und dieser auf sie Einfluss nimmt. Bei allen Protagonisten geht es um die Entfremdung aufgrund der politischen und historischen Ereignisse in der Heimat, die sie zur Identitätskrise führen. Wie dies dargestellt wird, dies wird in dieser Arbeit analysiert. Bei allen gewählten Werken handelt es sich um eine Darstellung aus der Perspektive der Hauptfigur. Es wird daher die subjektive Sicht als entscheidende Erzählform benutzt. In dieser Arbeit wird angenommen, dass es sich bei den behandelten Filmen um die Sicht des Regisseurs auf das Subjekt des eigenen Selbst handelt.

In allen Filmbeispielen geht es um die Frage der Heimat und der Identität. Es ist wichtig, die Verbindung zwischen der Identität und der Heimat klarzustellen. Denn jeder Mensch, der irgendwie in seinem Leben emigriert musste, hat die Frage: „Wozu/Wem gehöre ich?“ Das Gefühl einem anderen Land zu gehören, leitet ihn zu einer anderen Frage: „Wo ist meine Heimat?“ So beginnt die Abrechnung beziehungsweise Auseinandersetzung mit der eigenen

Identität und dem emigrierten Land. In dieser Diplomarbeit wird die Problematik des Fremdseins in der eigenen Heimat filmisch vorgelegt und ihre Reflexionen auf die Charaktere bezüglich der ausgewählten Filmbeispiele werden bearbeitet.

Ausgangspunkt für die Analyse wird die fremdgewordene Heimat, die durch ausgewählte Filmbeispiele aus verschiedenen Zeitabschnitten dargestellt wird, sein. Nun zu den Filmbeispielen:

Was man unter Heimat versteht oder, ob man nur eine Heimat hat, wird in den Filmen *Ich War Neunzehn* (Konrad Wolf, DDR 1969) und *Der Blick des Odysseus* (Theo Angelopoulos, GR 1994) deutlich dargestellt. Die Hauptcharaktere der beiden Filme kehren in ihre Heimat zurück, von der sie wegen der politischen Gründe auswandern mussten. Nach dem Exil entdecken sie ihre Heimat, deren Entdeckung ihnen aber zur Identitätskrise führen.

Der politische Konflikt der Heimat strukturiert nicht nur die erwähnten Filme, sondern auch *Persepolis* (Marjane Satrapi, FR 2007). Hier handelt es sich um die Entfremdung der eigenen Heimat durch die stark konservativen Islamisten, indem die schweren Lebensbedingungen der Hauptfigur so dargestellt werden, dass sie nicht mehr versteht, wie es weitergeht. Durch die Religionsmotive ist die Heimat entfremdet, dies wird anders als in anderen Spielfilmen - durch die Technik des Animationsfilms - analysiert.

1.1. Aufbau der Arbeit

Im ersten Teil wird zunächst eine Einführung der Begriffe: Fremdheit und Heimat, die die wesentlichen Bestandteile der Analyse der Arbeit bilden, gegeben. Dabei wird versucht, die Begriffserklärung von beiden Begriffen zu schaffen, indem sie von verschiedenen Autoren diskutiert werden.

Im darauf folgenden Teil wird die erzählerische und filmische Analyse des Fremdseins in der Heimat anhand ausgewählter Filmbeispiele nach chronologischem Aufführungsjahr analysiert. Es werden dabei die Figurenkonstellation, die narrative Struktur und die

Bildästhetik der Filme berücksichtigt. In der ersten Filmanalyse wird Konrad Wolfs *Ich war neunzehn* mit dem thematischen Schwerpunkt „Zwischen zwei Nationen“ und als wesentlicher Punkt der Bildästhetik die dokumentarischen Formen untersucht. Es wird bearbeitet, wie die dokumentarischen Formen mit dem fiktionalen Film in Beziehung treten und wie sie gemeinsam die filmische Sprache von *Ich war neunzehn* bilden. In der zweiten Filmanalyse wird die verlorene Heimat des Protagonisten in: *Der Blick des Odysseus* durch die mythische Odyssee untersucht. Dabei wird die Relation zwischen dem Mythos und der Geschichte durch die Reise der Hauptfigur behandelt und im letzten Teil wird dies unter den filmtechnischen Elementen zusammengefasst. Als dritte Filmanalyse wird *Persepolis* unter dem Schwerpunkt „Exil in der Heimat“ untersucht. Da es hier um einen Animationsfilm handelt, wird die filmische Sprache durch seine Technik erläutert und danach analysiert. Im Fazit wird das Thema „Fremdsein in der Heimat“ durch die behandelten Filme noch einmal zusammenfassend veranschaulicht.

2. Theoretische Einleitung

2.1. Fremdheit

Um das Thema Fremdsein in der Heimat zu untersuchen, soll erstens die Relation der Begriffe Fremdheit und Heimat erläutert werden. Beide Begriffe werden von verschiedenen Wissenschaftlern, Soziologen und Autoren behandelt, um eine gemeinsame Definition zu schaffen. Bernhard Waldenfels definiert das Wort „fremd“ in seinem Buch *„Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden“* in drei verschiedene Bedeutungskontraste: „1- Fremd bezeichnet einen Ort - das, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt und dem Inneren entgegensteht. 2- Fremd ist, was einem anderen gehört und somit nicht in meinem Besitz ist. 3- Fremd erscheint, was von fremder Art ist, d.h. fremdartig, unheimlich und seltsam.“¹ Waldenfels konzentriert sich auf die erste Definition und erläutert in seinem Band die wesentliche Beziehung zwischen dem Eigenem und dem Fremden. Fremd ist nämlich ein relativer Begriff, ändert sich und situiert nach bestimmten Bedingungen, so erläutert der Sprachwissenschaftler Rolf-Peter Janz in *„Faszination und Schrecken des Fremden“*:

„Fremd ist nämlich eingebettet in politische, wirtschaftliche, soziale und sozialpsychologische Prozesse, in denen es um Macht und Herrschaft, um das Ausagieren und die Eindämmung von Gewalt, das Herstellen von Identität über die Ausgrenzung oder Integration eines Anderen und nicht zuletzt um jene Leidensprozesse geht, die solcherart kulturell kodierte Setzungen erzeugen.“²

Eigenes und Fremdes stehen als Gegenbegriffe, indem sich aber beide auf denselben Kontext beziehen. Dass Eigenes und Fremdes eigentlich nicht zu trennen sind, erläutert erstmals Georg Simmel in seiner Schrift *„Exkurs über den Fremden“*. Die erste Theorie über den Fremden erschien im Jahr 1908 von Georg Simmel in seinem Werk *„Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“*, in dem er die Soziologie des Fremden bestimmt hat. Simmel gibt in seiner Schrift *„Exkurs über den Fremden“* einen Überblick über die Bedeutung von Fremden sowie Fremdheit als eine soziale Beziehung. Das

¹ Bernhard Waldenfels: Grundmotive der Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M. 2006, S. 111.

² Werner Nell: Aufklärung im Spiegel? Der, die, das Fremde im Medium der Künste. (18.10.2003) In: IASLonline. URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2290 (11.06.2011)

Fremde hat eine Bedeutung und weist darauf hin, wo sich das Eigene befindet. Simmel betrachtet den Fremden nicht als Objekt und Substanz, sondern als Relation. Es geht ihm um die Figur des Fremden, die Wahrnehmung einer Struktur, in der sich in der jeweils wahrgenommenen Form und Relation des Fremden das eigene Bezugssystem fassen und zeigen lässt. Es ist also die Form des jeweils Fremden, in der ein jeweils Eigenes erscheinen kann. Seine Substanz ist die Relation.³ Der Fremde ist nämlich ein Wanderer, der heute kommt und morgen bleibt und somit ist im Raum fixiert, was auch seine Verbindung zu den anderen Menschen bildet.⁴ Dabei spielt aber die Distanz keine Rolle, weil „in der Konstellation des Fremden der Nähe fern ist, das Fremdsein aber, das in der Ferne nah ist.“⁵ Unter diesem Aspekt unterscheidet Simmel nicht zwischen: Eigenes und Fremdes - als Nah und Fern, sondern betont ihre relative Beziehung. Das heißt: Wenn ich jemanden oder etwas nicht kenne, kann es mir auch nicht fremd sein, weil es für mich nicht existiert. Waldenfels stimmt dem Aspekt Simmels zu, Eigenes und Fremdes seien nicht zu trennen, indem er erläutert, dass sich Fremdes bekanntlich nicht nur außerhalb unseres Körpers, unseres Selbst finden, sondern auch innerhalb. Somit werden wir uns selbst fremd, wenn jemand oder etwas uns fremd vorkommt. Waldenfels erläutert den Grund dafür folgendermaßen:

„Fremdwerden ist ein Prozess, der verschiedene Formen annimmt. Weil das Eigene und das Fremde ineinander verflochten, verwickelt und verschränkt sind, können sie sich folglich gerade deswegen voneinander absetzen.“⁶

„Der Fremde ist in uns selbst versteckt und die Identität oder der Eigene erweist sich als fremd darüber hinaus unversehens sogar ein Teil der eigenen Person das Unterbewusste und überdies das andere Geschlecht.“⁷ So beginnt der Fremde im Eigenen.

Julia Kristeva diskutiert in ihrem Buch „*Fremde sind wir und selbst*“ die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Fremden und erläutert durch eine lange Passage, wie der Fremde in uns selbst ist:

³ Vgl. Nell: Aufklärung im Spiegel, S. 1.

⁴ Vgl. Georg Simmel: Exkurs über den Fremden. In: Georg Simmel: Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen. Mit einem Nachwort von Otthein Rammstedt. Suhrkamp 2008, S. 267-275, S. 267.

⁵ Ebd., S. 267.

⁶ Waldenfels: Phänomenologie des Fremden, S. 180.

⁷ Rolf-Peter Janz (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt a.M. 2001, S. 11.

„Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, unsere Bleibe zunichte nicht macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, dass wir ihn selbst verabscheuen. Als Symptom, das gerade das „wir“ problematisch, vielleicht sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewusstsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindungen und Gemeinschaften.“⁸

Fremde gibt es, wo sich auch Eigenes befindet. Wenn man mit den Fremden kämpft, kämpft man gegen sein eigenes Selbst. In diesem Zusammenhang erläutert Kristeva die Relation der Begriffe: Fremd und Unheimlich bezüglich Freuds Werks „*Unheimliche*“. Sie legt erstens nach Freud dar, wie das Wort heimlich mit seinem Antonym in Beziehung steht, indem die negative Bedeutung von heimlich das „vertraut“, aber auch „geheim, verborgen“ enthält. Somit fallen beide Bedeutungen in beunruhigender Fremdheit, in der es Unheimliches gibt, zusammen. Dieses Anhaften des Fremden im Vertrauen weist auf das Unheimliche, welches auf das Vertraute zurückgeht und im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.⁹ Somit wird das Unheimliche aus dem Äußeren, in das es die Angst fixiert, herausgenommen, um es ins Innere nicht eines Vertrauten als eigenem, sondern eines potenziell mit Fremden behafteten und in eine nicht-eigene Vergangenheit zurückverwiesenen Vertrauten zu verlagern.¹⁰

Freuds Gegenüberstellung der beiden Wörter heimlich und vertraut stimmen somit mit den Aussagen Simmels und Waldenfels überein, die behaupten, dass Eigenes und Fremdes nicht zu trennen sind. Darüber hinaus versteht sich von sich selbst, dass die Selbstentfremdung erst beginnt, wo man etwas oder jemanden als fremd wahrnimmt. Kennt man also den Fremden nicht, kann das Unbekannte mir auch nicht fremd vorkommen, weil es für mich nicht existieren kann.

⁸ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst* [Originaltitel: *Etrangers a nous-memes*]. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990, S. 11.

⁹ Vgl. ebd., S. 199.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 199.

2.2. Heimat

Von der Romantik bis zum Zweiten Weltkrieg hat der Begriff „Heimat“ mit verschiedenen Assoziationen zu leben. In der Romantik sprachen die Dichter über die verlorene Heimat als Bedürfnis einer Niederlassung, im Zweiten Weltkrieg wird die Heimat als Vaterland wahrgenommen und diente zur Ideologie des Nationalsozialismus. Die negative Kognition bezüglich des Nationalsozialismus wurde mit den Themen Exil und Migration in den 50er und 60er Jahren verändert und als wesentlicher Hauptbezugspunkt der Migration diskutiert.

2.2.1. „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“

Heimat kann geografisch, politisch, individuell oder sozial verstanden werden. Sie enthält viele Bedeutungen in sich, die immer von Wissenschaftlern und Soziologen diskutiert werden. Die Heimat ist im Unterschied zum Land, in das man emigriert ist, ein Ort, der mit Erinnerungen an die Vergangenheit verbunden ist. Sie ist auf das Eigene bezogen und wird daher subjektiv wahrgenommen. Als ein Ort des Vertrauten hat die Heimat Bezug auf das Eigene, das sie nicht als geografischer Raum bezeichnet, sondern als individueller Raum, der Assoziationen an die Vergangenheit bildet:

„Heimat, das ist vertraute Umgebung, das sind Eltern, Geschwister, Spielkameraden und Nachbarn. Heimat, das sind Erlebnisse und Erfahrungen, das ist Muttersprache und Zugehörigkeit. Zu Heimat gehört schließlich auch die Möglichkeit der Bewahrung der eigenen Kultur.“¹¹

Die erläuterten Merkmale der Heimat stimmen Vilém Flussers Heimatbegriff zu. Flusser erläutert in seiner Schrift *„Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“* das Manifest gegen die Sesshaftigkeit, indem er die Heimat bezüglich der Migranten diskutiert. Die Relation zwischen der Heimat und den Mitmenschen entsteht durch die geheimen Fasern, die den Beheimateten an die Menschen und Dinge der Heimat fesseln. Dadurch wird die Heimat des

¹¹ Gilbert H. Gornig / Dietrich Murswieck (Hg.): Das Recht auf die Heimat. Berlin 2006, Grußwort.

Migranten die Mitmenschen, für die er Verantwortung trägt.¹² Somit wird die Heimat nicht als ein Ort mit bestimmten Grenzen gemeint, sondern sie wird durch die Erinnerungen und die Mitmenschen des Migranten bestimmt. Ohne die Mitmenschen wird sie nur eine Wohnung, die man besessen hat. Den Unterschied zwischen Wohnung und Heimat erläutert Flusser folgendermaßen:

„Man hält die Heimat für den relativ permanenten, die Wohnung für den auswechselbaren, übersiedelbaren Standort. Das Gegenteil ist richtig: Man kann die Heimat auswechseln, oder keine haben, aber man muß immer, gleichgültig wo, wohnen(...) Denn ohne Wohnung kommt man buchstäblich um.“¹³

Wenn man keine Wohnung hat, kann man sich auch nicht schützen, schlafen, man kann nicht weiterleben. Wohnung steht somit als Bedürfnis, um weiter zu leben und die Heimat als eine Funktion einer spezifischen Technik von geheimen Fasern an die Vergangenheit und die Menschen. Aber wer sie verliert, der leidet.¹⁴ Wenn man sie verliert, beginnt die Heimat zu existieren. Unter diesem Aspekt beschreibt der Kulturwissenschaftler Ian Chambers die Heimat als einen Ort, zu dem der Migrant nicht mehr zurückkehren kann, wobei auf der Durchreise das Versprechen einer Heimkehr zur Unmöglichkeit wird.¹⁵ Somit wird der Migrant von seiner Heimat verbannt, weil er sie wieder nicht sehen kann. Sein Heimatverlust durch die unmögliche Heimkehr bringt eine Daseinsform mit sich, der die Dauerhaftigkeit fehlt, wie Edward Said ausführt, eine Art von Streit mit dem Ort, von dem man herkommt.¹⁶ Der Streit mit dem Herkunftsort verstärkt die Existenz der Heimat und man leidet noch mehr am Heimverlust.

Schließlich kann man nur frei sein, wenn man keine Verwurzelungen und keine Fesseln an Dinge und Personen besitzt - also keine Heimat hat. Somit kann der Mensch seine Heimat nicht personalisieren, und daher auch nicht am Heimverlust leiden. Der Begriff Heimat als

¹² Vgl. Vilém Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: Vilém Flusser: Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie. Mit einem Nachwort von Milton Vargas. Bensheim (u.A.) 1992, S. 247-265, S. 260.

¹³ Ebd., S. 260.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 249.

¹⁵ Vgl. Iain Chambers: Migration, Kultur, Identität [Originaltitel: Migrancy, culture, identity]. Übersetzt von Gudrun Schmidt / Jürgen Freudl. Tübingen 1996 (Stauffenburg Discussion 3), S. 6.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 2.

individueller Ort bezieht sich auf Migranten, die anderen Menschen in deren Heimat als fremd wahrgenommen werden. Daher bilden die Fremde und die Heimat eine wesentliche Relation, die grundsätzlich miteinander verknüpft sind. Wo es Fremde gibt, gibt es eine Heimat. Der Fremde zeigt den Beheimateten, dass die Welt ohne Heimat auch existiert. So bricht er die Tabus der Beheimateten, die ohne ihre Heimat kein Leben vorstellen können. In diesem Sinne geht es dann um das Fremdsein in der Heimat, wenn man beginnt, sich selbst fremd zu werden. Die Selbstentfremdung findet dort dann in der Heimat statt, in der man die personalisierten Dingen und Menschen verloren hat.

3. Paradigmen

Um einen Film analysieren zu können, ist der zugrunde liegende historische Kontext von ihm untrennbar, weil der Film nicht nur eine Geschichte darstellt, sondern er auch selbst ein Teil der Geschichte ist.¹⁷ Wird eine Figur im Film untersucht, sollten all diese Elemente berücksichtigt werden. Somit werden die drei Filmbeispiele in ihrem historischen Hintergrund beleuchtet.

3.1. ICH WAR NEUNZEHN

Was zu jener Zeit einen Wendepunkt des ostdeutschen Films darstellte, war das 11. Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei, das als „Kahlschlag“¹⁸ der ostdeutschen Kulturgeschichte gilt. Ursprünglich als wirtschaftspolitischer Gipfel geplant, wurde er zu einem Angriff auf die bisherige vergleichsweise liberale Jugend- und Kulturpolitik. Dadurch veränderte sich im Jahre 1965 die künstlerische Landschaft der DDR, ein Dutzend DEFA-Filme wurden in seiner Folge verboten oder in der Phase der Fertigstellung abgebrochen. Hauptargument des Zentralkomitees der SED war, dass diese Filme die Moral der Jugend zerstörten. Angesichts des Verbots der „Kaninchenfilme“¹⁹, die sich kritisch mit dem Sozialismus auseinandersetzten, mussten sich die Filmemacher nun auf weniger kontroverse Gegenstände konzentrierten und behandelten stattdessen z.B. historische Themen.

In diesem historischen Hintergrund griff Konrad Wolf eine Idee auf, anlässlich des 50. Jahrestages der sozialistischen Oktoberrevolution einen Film über die deutsch-sowjetische

¹⁷ Vgl. Frank Stern: Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung. In: Frank Stern / Julia B. Köhne / Karin Moser (Hg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss. Wien 2007, S. 10-37, S. 18.

¹⁸ Vgl. Xavier Carpentier-Tanguy: Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965. In: Klaus Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001, S. 121-149, S. 122.

¹⁹ Vgl. Rüdiger Steinmetz: DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen. In: Klaus Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001, S. 69-81, S. 72.

Freundschaft zu drehen. Er schrieb das Drehbuch von *Ich war neunzehn*, dessen Basis sein eigenes Tagebuch war, bestehend aus den festgehaltenen Erlebnissen der Emigration und Wiederheimkehr. Der Film sollte von dem neunzehnjährigen deutschen Emigranten Gregor Hecker handeln, der in den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges als Propagandaoffizier mit der Roten Armee in seine ehemalige Heimat zurückkehrte.

Die künstlerische Arbeitsgruppe „Babelsberg“ gab am 14. Oktober 1966 ihre Zustimmung. *Ich war neunzehn* kam am 1. Februar 1968 in die DDR-Kinos, einen Tag zuvor hatte er seine Uraufführung im Berliner Kino International und wurde in der Folge einer der wichtigsten Filme der DEFA.

In der Zeitspanne der Filmhandlung, von 16. April 1945 bis 3. Mai 1945, ist Deutschland im Begriff, den Zweiten Weltkrieg zu verlieren. In diesem Zeitraum ist vor allem die Reichshauptstadt Berlin Schauplatz der entscheidenden Schlacht. Am 16. April 1945 beginnt der Kampf zwischen der Sowjet Union und Deutschland um Berlin und die Rote Armee am 2. Mai 1945 die Kapitulation Berlins erzwingt. Mit dem Krieg, an dessen Ende der Selbstmord Adolf Hitlers im Führerbunker stand, war die Diktatur des Nationalsozialismus nach der bereits erfolgten Befreiung der besetzten Gebiete Europas auch im Ausgangsland dieses Krieges militärisch besiegt. Am 8. Mai 1945 trat die endgültige Kapitulation des Deutschen Reiches in Kraft. Damit wurde der knapp sechsjährige Krieg auf europäischem Boden beendet.

Der Protagonist in *Ich war neunzehn* ist ein junger deutsch-jüdischer Emigrantensohn, der in den Reihen der Roten Armee sein Leben für die Befreiung Deutschlands vom Faschismus einsetzt. Es sind die letzten Kriegstage, in denen das Denken und Handeln der Kommunisten bereits auf den bevorstehenden Frieden gerichtet sind, auf die angestrebte antifaschistische Wiedergeburt dieses Landes und seiner Menschen. Fremd ist dem Emigrantensohn sein Vaterland, fremd sind ihm die Menschen auf der anderen Seite der Front: das deutsche Volk. In diesen Tagen kehrt er heim und beginnt seine Heimat zu entdecken.

Bei dieser Heimkehr spielt die jüdische Identität des Protagonisten keine Rolle, weil der Hauptbezugspunkt von *Ich War Neunzehn* nicht die Religion und mit ihr besonders der Bezug zum Holocaust ist, sondern die Suche Gregors nach seiner fremd gewordenen Heimat. Die

jüdische Identität stellt lediglich einen möglichen Ausgangspunkt der Filmhandlung dar, weil alles mit der Entscheidung Wolfs Eltern zur Emigration möglich war. Da das Drehbuch auf dem Tagebuch von Konrad Wolf basiert, ist der Protagonist mit der gleichen Vergangenheit von Wolf zu denken. Die jüdische Identität Gregors steht wohl, der als Kind deutscher Kommunisten, hinten an - im Film - wie in der Realität. So ist das Judentum in diesem Zusammenhang nur in zweiter Linie eine Religion und viel eher eine Rassen- oder Abstammungsfrage, die als ein historischer Beweis für die Emigration der jüdischen Deutschen verstanden wird.

3.1.1. Zwischen zwei Nationen

Gregor Hecker war acht Jahre alt, als seine Eltern mit ihm nach Moskau emigrierten. Im Jahr 1945 kehrt er als Leutnant der Roten Armee neunzehnjährig in seine Heimat zurück. Unverhofft zum Kommandanten von Bernau ernannt, versucht er die öffentliche Ordnung nach den Wirren des Kriegsgeschehens wiederherzustellen. In dieser Funktion arbeitet er als Dolmetscher zwischen zwei Sprachen, Nationen, Weltanschauungen. Dieses Zu-keinem-dazugehören verschafft ihm die Möglichkeit, die beiden Völker - besonders aber die Deutschen - kennenzulernen, weil das Land, in das er jetzt zurückkommt, ihm fremd geworden ist. Seine Beziehungen und Erlebnisse mit dem deutschen Volk und seine Identitätskrise während seiner Reise werden bezüglich bestimmter Szenen im Weiteren untersucht.

Wer ist Vaterlandsverräter?

Der Kern der Geschichte des Films ist Gregors Entdeckung der deutschen Heimat. Aber diese Entdeckung ist unlösbar mit der Frage: Wer begeht Verrat am eigenen Vaterland? verbunden. Wie werden diese Frage und ihre Antwort im Film bezüglich des Protagonisten dargestellt? Ich möchte diese Fragestellungen mit der Anfangsszene des Films unter der narrativen Struktur untersuchen.

Wenn die Begriffe Identität und Heimat bezüglich der Szenen in *Ich war neunzehn* untersucht werden, taucht eine wichtige Fragestellung auf, die Bezug auf Identität und Heimat hat: „Wer ist Vaterlandsverräter?“ Das Wort Vaterland in dieser Frage bedeutet für Gregor Deutschland, von dem er emigriert ist und deswegen seine Verbindung mit ihm abgebrochen hat. Durch den Verbindungsabbruch und die mit dem Vaterland entstandene Problematik wird bezüglich der Darstellung des Protagonisten erläutert.



Abb. 1



Abb. 2

Nach dem Filmvorspann mit dem Hintergrund einer schweigenden Natur wird der Fluss Oder im Morgennebel gezeigt (Abb. 1). Die Einstellung der Oder wird durch das Geräusch der sowjetischen Soldaten unterbrochen, indem sie Musik spielen. Als die sowjetischen Soldaten den Fluss erreichen, ist dort ein lebloser Körper am Fluss vorzufinden. Dieser hängt an einem Galgen und trägt ein Schild am Hals. Auf dem Schild steht: „*Deserteur. Ich bin ein Russenknecht*“. Der Gehängte schwebt langsam am Fluss, während Gregor mit einem Megafon den deutschen Soldaten auf Deutsch zuruft. Seine Stimme durch das Megafon echoeiert in der schweigenden Natur, indem er aufruft, dass der Krieg vorbei und die Lage der deutschen Soldaten hoffnungslos ist. Letztlich wird die Sicht des Gehängten aus dem Auge verloren und nur Gregor im ganzen Bild mit dem Filmtitel gezeigt.

Als Gregor den deutschen Soldaten von der anderen Seite der Oder zuruft, hat er einen besorgten Gesichtsausdruck (Abb. 2). Das kann wegen dem Schild „*Deserteur. Ich bin ein Russenknecht*“ sein. Es ist hier auffällig, dass die Bilder von Gregor und dem gehängten Körper immer kurz nacheinander gezeigt werden. Wenn man also das Schild sieht und gleich danach wird Gregors Gesicht in der Totale gezeigt. Mit diesen Szenen wird die Frage „Wer ist Vaterlandsverräter?“ dem Zuschauer präsentiert, indem das Deserteur-Schild die Drohung der

Deutschen an Deutsche darstellt. Wie die Einstellungen mit dem Gehängten und Gregors Gesicht eine Kollision bilden, erläutert Marc Silberman in seinem Text „*The Authenticity of Autobiography: Konrad Wolf's I Was Nineteen*“ aber folgendermaßen:

“The collision between Gregor's appeal to surrender and the visual confirmation of the potential consequences for those who respond to his appeal demonstrates the limits of his undertaking but also names at very outset one way he will be perceived by the Germans he counters: as a deserter who betrayed the fatherland.”²⁰

Nach Silberman ist der Deserteur für die Deutschen im ganzen Bild zu sehen, wenn Gregors Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird. Diese Symbolisierung des gehängten Körpers zeigt die potenzielle Identität beider Überläufer. Darüber hinaus kann man sagen, dass sich Gregor als Soldat in der Roten Armee denken kann, vielleicht auch als ein Russenknecht zu gelten, obwohl er wegen des Nationalsozialismus in die Sowjetunion geflüchtet ist. Der Zuschauer bekommt trotz der deutschen Sprache Gregors und des Textes gegen die deutschen Soldaten keine fixe Information über die Identität Gregors, solange die Eröffnungssequenz weiterspielt. Aus diesem Grund täuscht Gregors deutsche Ansage an den deutschen Soldaten durch das Megafon auf Deutsch über Gregors Lage im Krieg.

Wolf signalisiert mit dem Hinweis des Deserteur-Schildes auf Gregors Lage zwischen dem Deutschland und der Sowjet Union die Suche nach der Identität des Protagonisten, er stellt erstmals die Zwiespalt Gregors dar, indem Gregor mit unterschiedlichen Gesichtern Deutschlands in Kontakt tritt.²¹ Nach dem ersten Signal des Zwiespaltes von Gregor zeigt Wolf ihn für eine Weile im ganzen Bild, als ob der Zuschauer zu verstehen versucht, ob Gregor wirklich ein Vaterlandsverräter wäre. Dann taucht der Filmtitel oben in der Einstellung des Gregors auf, dadurch bekommt der Zuschauer noch die wichtige Information, dass der Film auf den Erlebnissen von Gregor basiert. Dieser narrative Hinweis bedeutet durch die Beschreibung der Subjektivität mit den Wörtern „Ich“ und „war“ die Vergangenheit Gregors, was die autobiografische Narration bildet.

²⁰ Silberman: *I Was Nineteen*, S. 151.

²¹ Vgl. Coluson: *Paths of Discovery*, S. 176.

Verkehrspolizistin und Flüchtlingsmädchen

Gregors Situation zwischen beiden Völkern zeigt Wolf am besten in der Szene, in der das deutsche Flüchtlingsmädchen und die sowjetische Verkehrspolizistin in der sowjetischen Kommandantur in Bernau aufeinandertreffen.

Gregor als Leutnant der Roten Armee kommt nach Bernau und übernachtet mit seiner Truppe in einem verlassenen Haus, das als Kommandantur benutzt wird. Am Abend kommt ein deutsches Flüchtlingsmädchen zu Gregor und fragt ihn, ob sie dort übernachten darf. Gregor ist empört und beantwortet gleich, dass Kommandantur keine Wohnung ist. Darauf reagiert das Mädchen ganz ruhig mit dem Satz: „*Lieber mit einem als mit jedem!*“ Schockiert wiederholt Gregor, dass es Kommandantur ist. Während er mit dem deutschen Mädchen spricht, mischt sich die sowjetische Verkehrspolizistin ins Gespräch. Sie fragt ihn, was das deutsche Mädchen will. Er übersetzt alles für beide Nationen. Ab diesem Moment ist begreifbar, in welcher Weise Gregor zwischen den zwei Völkern steht. Er antwortet auf die Frage der Verkehrspolizistin „*Hat sie keine Angst vor dir?*“ mit „*vor uns, Russen!*“ Mit diesem Satz nimmt er sich hier als Russe an und die sowjetische Polizistin beginnt ihre Erlebnisse, nach dem Eingriff der Deutschen in die Sowjetunion, zu erzählen. Die Szene endet mit der heftigen Reaktion der sowjetischen Verkehrspolizistin auf das deutsche Flüchtlingsmädchen, welches wirklich Angst hat, dass es dort nicht übernachten kann. Aber schließlich lässt es die Verkehrspolizistin zu. Sie will durch die Angst des deutschen Mädchens zeigen, wie sie sich damals davor fürchtete, als die Deutschen in der Sowjet Union waren.

In dieser Szene sorgt Gregor als Dolmetscher für die Verständigung über die schrecklichen Dinge, die während des Krieges auf beiden Seiten erlebt wurden. Er ist geduckt und hat die Gestik einer Person, die sich für alles, was die Deutschen und die Russen gemacht haben, schämt. Wolf gelingt es hier, die historischen Fakten von beiden Seiten zu benennen und zu zeigen, wie der Zweite Weltkrieg die beiden Nationen schlecht beeinflusst hat. Gregor bleibt in der Diskussion zwischen beiden Seiten leise und macht keine Kommentare. Deswegen kann man sagen, dass durch den Protagonisten dem Zuschauer die Interpretation überlassen wird – wer Täter und wer Opfer ist.

Gregor besitzt eine humanistische und idealistische Perspektive betreffend der Ereignisse in Bernau. Was er vor seiner Emigration in Deutschland sieht, sieht er jetzt nicht mehr. Statt einem Volk - erfüllt von faschistischem Denken im starken und reichen Deutschland - begegnet er nach seiner Heimkehr einer eingeschüchterten, orientierungslosen Bevölkerung. Im Gespräch mit dem deutschen Flüchtlingsmädchen in Bernau, welche ihre Angst vor der Vergewaltigung durch die sowjetischen Soldaten ausdrückt²², wird deutlich, dass viele nicht wissen, wie es weitergehen soll. Alles ist infrage gestellt, es herrschen Furcht und Hoffnungslosigkeit.

Identität/Herkunft/Ideologie

Die Filmhandlung hat autobiografische Bezüge des Regisseurs, der seine Erfahrungen in der Roten Armee während des Zweiten Weltkrieges durch die Figur Gregor Hecker reflektiert. Diese Autobiografie des Regisseurs hat Bezug auf die Fragen nach der Identität sowie der Angehörigkeit des Protagonisten. Das heißt, um diesen Prozess zu entgegen, muss zuerst der Protagonist sowohl seine Identität als auch seine Heimat herausfinden. Identität und Heimat bilden dann eine Verbindung, dessen Grund Marc Silberman in seinem Text *„The Authenticity of Autobiography: Konrad Wolf's I Was Nineteen“* beschreibt. Er unterscheidet Identität und Heimat von Landschaft und behauptet, Heimat sei politisch, was mit *Ich war neunzehn* untermauert wird:

²² „Lieber mit einem als mit jedem“: Der Co-Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase spricht in einem Interview mit Ralf Schenk über diese Szene mit dem Flüchtlingsmädchen und Gregor und erzählt, wie diese Szene über die Vergewaltigungen der deutschen Soldaten in der Sowjet Union andeutet: „Das war ein Thema, das lange im öffentlichen Gespräch tabuisiert war. Davon zu reden, in diesem Film, war weniger eine Frage des Mutes als der Redlichkeit. Wir wollten keine Sensationslust bedienen, wir wollten aber den schwierigen Erinnerungen einen Gedanken hinzufügen. Der Krieg hatte einen Hinweg und einen Rückweg. Er hatte die Sowjetunion verwüstet, ehe er mit großer Härte hier ankam. Als das deutsche Mädchen verzweifelt in die Kommandantur flüchtet, begegnet sie einer russischen Soldatin, deren Dorf von den Deutschen verbrannt worden war. Die Frauen sind im gleichen Alter. Jede hat ihre Wahrheit. Aber so viel gilt immer: Der Krieg erschlägt die kleinen Leute.“ Zitiert nach: Ralf Schenk: Als der Krieg zurückkam. (31.01.2007)
In: SUPERillu. URL: http://www.superillu.de/kino-tv/Wolfgang_Kohlhaase_214201.html (11.06.2011)

“Autobiography implies the question „where do I belong” as much as “who am I?” In this case the protagonist’s search for identity becomes the process of identifying with the home from which he is estranged, that is of determining what *Vaterland* means. (...) For Wolf, however, home has less to do with geography than with politics and ideology.”²³

Silbermans Aussage, Heimat sei politisch, stellt dar, warum sich Gregor in Deutschland fremd fühlt: Was Gregor als Heimat sucht, ist keine Landschaft, sondern eher die Mentalität, die jene abgelehnte faschistische Idee ausschließt. Da Gregor gegen die nazistische Ideologie ist, nimmt er das Deutschsein mit Nazis gleich wahr. Bei dieser Wahrnehmung spielt die Sprache eine große Rolle für die schwierige Verständigung der Angehörigen dieser beiden Länder. Die deutsche Sprache symbolisiert für Gregor die nationalsozialistische Ideologie, die nur die Nazis sprechen. Spricht Gregor Deutsch, merken die anderen Deutschen sofort, dass er Deutscher ist. Dann nimmt er sich als Nazi wahr, und wird aggressiv, wenn er über seine Herkunft gefragt wird. Diese falsche Wahrnehmung Gregors, dass Deutsche und Nazis die faschistische Ideologie haben, wird in den folgenden Szenen noch auffälliger, in den Vadim, ein Kamerad von Gregor in der Roten Armee, versucht, diese Wahrnehmung gegen die Deutschen zu ändern. Gregors Ideen werden über seine Heimat durch die Erfahrungen mit Deutschen langsam verändert, welche aber die Identitätskrise bei Gregor verursachen, weil Gregor die antifaschistische und nazistische Ideologie in Deutschland noch nicht unterscheiden kann. Da Gregor dabei hilft, zwischen nazistischen und antifaschistischen Ideologien zu unterscheiden, spielt sein Kamerad Vadim eine große Rolle. Vadim ist ein sowjetischer Deutschlehrer und befindet sich mit Gregor zusammen in der Roten Armee. Er erinnert Gregor immer an seine Herkunft, an diesen Identifikationsprozess, was Gregor aber nicht mag.

Gregors Konflikt zwischen beiden Identitäten wird in der Szene dargestellt, in der Vadim den Protagonisten einigen Zeilen aus Heinrich Heines Gedicht „*Ich hatte einst ein schönes Vaterland*“ liest: Gregor, Vadim und seine Kameraden kommen in ein deutsches Lager, aber es ist schon zuvor verlassen worden. In der Nähe vom Lager befindet sich ein Haus, in dem ein deutscher Landschaftsarchitekt lebt. Die Szene beginnt mit Vadims Frage an den Landschaftsarchitekten „*Wie konnten Sie hier leben?*“ Dabei bleibt Gregor leise und hört zu,

²³ Marc Silberman: Remembering of History. The Filmmaker Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 49, New York 1990, S. 163-185, S. 153.

was die anderen sprechen. Während des Gesprächs sagt Vadim, dass Gregor auch ein Deutscher und sein Vater Emigrant ist. Er will Vadim nicht zustimmen, deshalb ändert er das Thema gleich und fragt den in einem Buch lesenden Vadim, ob er das Deutschland sucht, das nur in Büchern zu finden ist. Vadim antwortet ihm mit dem Satz: „*Ich suche das Deutschland, in dem du leben wirst.*“ Am nächsten Tag sieht man Gregor während des Sonnenaufgangs alleine im Garten des Hauses, dann kommt Vadim in die Szene, indem er das Gedicht Heinrich Heines „*Ich hatte einst ein schönes Vaterland*“ auf Deutsch liest. Gregor liest mit ihm auch, aber am Ende wird er wiederum aggressiv und schreit mit Vadim, dass er es aufhören soll.

Wolf macht hier deutlich, dass Gregor in jenen Szenen, wo er nach seiner Herkunft gefragt oder daran erinnert wird, die Frage nie beantwortet und immer gleich das Thema wechselt. Diese „*subjektive Rebellion*“²⁴ gegen sein Vaterland nimmt Bezug auf seine eigene Vergangenheit, die in der Gegenwart reflektiert. Das Trauma der Vergangenheit mündet in die gegenwärtige Identitätskrise auf der Suche nach der eigenen Heimat. Den Grund dieser subjektiven Rebellion Gregors erläutert Anthony S. Coulson in seinem Text „*Paths of Discovery: The Films of Konrad Wolf*“ folgendermaßen:

“In the film, he is torn between the land he is fighting for, the only home he is conscious of, and the unknown land of his origins. This sense of a divided self is even reflected in his attitude to language itself: his mother tongue, now seemingly a voice of barbarism is also the only language in which decency and humanity can be restored.”²⁵

Angeichts der Aussage Coulsons trifft es zu, dass seine geteilte Identität auf seine Sprache reflektiert und Deutsch, als Muttersprache Gregors als Symbol der nationalsozialistischen Ideologie und als Grund seiner Emigration in die Sowjet Union steht. Aber auf der anderen Seite stellt die deutsche Sprache die Herkunft des Protagonisten dar, der kurz vor dem Zweiten Weltkrieg nicht mit der kommunistischen Ideologie seines Vaters übereinstimmte. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden die Fragen nach der Herkunft und der Heimat für Gregor immer wirrer und in Deutschland zu leben, wird für Gregor unmöglich. Aus diesem

²⁴ Gertrude Koch: On the Disappearance of the Dead Among the Living. The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 60, New York 1993, S. 57-77, S. 62.

²⁵ Anthony S. Coulson: Paths of Discovery. The films of Konrad Wolf. In: Sean Allan / John Sandford (Hg.): DEFA. East German Cinema, 1946 - 1992. New York/Oxford 1999, S. 164-182, S. 174.

Grund hatte er Schwierigkeiten im Identifikationsprozess in der Heimat, weil er nicht glaubte, dass nicht alle Deutschen Nazis waren. Seine Idee änderte sich, als er mit Deutschen in Kontakt trat und sah, dass das antifaschistische Denken in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu herrschen begann.

Die Problematik des Fremdseins in der Heimat wird nach Silbermans These nicht mit der Desorientierung der Identität verbunden, sondern mit dem antifaschistischen Denken des deutschen Volkes. Bis Gregor diese Aufgabe in der Roten Armee inne hat, ist die deutsche Sprache mit dem nationalsozialistischen Denken verschmolzen, da er ja mit seiner Familie wegen der kommunistischen Ideologie zuvor geflüchtet ist. Es kommt Gregor jetzt nämlich seltsam vor, Deutschland seine Heimat zu nennen, nur weil er in Köln geboren ist, obwohl er unter vielen Soldaten der Roten Armee ist und Russisch spricht. Andererseits kennt er als junger Mann aus der Sowjet Union deutsche Volkslieder, die er im Haus des Landschaftsarchitekten hört. Somit entsteht ein Widerspruch zu seiner russischen Identität, oder - wie anders gesagt - zu sich selbst. Am Ende aber führt ihn diese Heimatsuche zur Entdeckung seiner deutschen Identität, indem die politische Frage „Wozu gehöre ich?“ zur persönlichen Frage „Wer bin ich?“ umformuliert wird.²⁶

„Ich bin Deutsche“

Die Identität, als eine Frage nach der Ideologie und der Abstammung wird durch die Problematik der beiden Sprachen dargestellt. Die Sprachen bilden dabei die Instanz Gregors deutscher und sowjetischer Identität. Als Beispiel ist die Szene, in der ein deutscher Soldat, der im Gefecht sein Augenlicht verlor, Gregor für einen Kameraden hält: Gregors Truppe macht auf dem Weg nach Berlin eine Pause. Gregor läuft alleine und betrachtet die Umgebung, ob es etwas Gefährliches gibt. Eine Stimme erschreckt Gregor: „Kamerad!“

²⁶ Vgl. Marc Silberman: The Authenticity of Autobiography. Konrad Wolf's *I Was Nineteen*. In: Marc Silberman: German Cinema. Text in context. Detroit/Michigan 1995, S. 145-161, S. 160.



Abb. 3

Ein blinder deutscher Soldat sitzt im Auto und wartet auf seine Kameraden, die schon weg sind, um Benzin zu holen. Beide beginnen sich zu unterhalten, indem sie über den Krieg und Deutschland reden, was in dieser Szene auch die tragische Lage Deutschlands im Jahr 1945 zeigt.²⁷ Die Augen des deutschen Soldaten werden mit

einem weißen Band verbunden. Er versucht zu erkunden, in welcher Tageszeit er sich befindet, indem er seinen

Kopf in die Sonne streckt. Die Sonne als Symbol eines neuen Anfangs für Deutschland, nämlich der Antifaschismus, bedeutet die Hoffnung für ein besseres Deutschland. Das hilft Gregor, sich eine gemeinsame humane Zukunft für Deutschland vorstellen zu können. Mit diesem Gespräch versteht er auch, wie schwer die Situation für Deutschland eigentlich ist. Dadurch bemerkt er auch, dass es Unterschiede zwischen Nazis und Deutschen geben könnte. Zum ersten Mal wird Gregor nicht aggressiv, wenn er aufgrund seiner deutschen Sprache als Deutscher wahrgenommen wird. Deshalb kann man sagen, dass Gregors Meinung gegen die Deutschen, mit dieser Szene sich zu ändern beginnt, da er zum ersten Mal seine deutsche Identität nicht ablehnt, was beispielsweise in den Szenen des Landschaftsarchitekten und der sowjetischen Verkehrspolizistin noch nicht der Fall war.

Im Zusammenhang mit der oben erwähnten Szene bildet die Schlusszene den Schlüsselpunkt für die Akzeptanz der eigenen Identität.

Nachdem Hitler gestorben ist, kommt Gregors Truppe in ein Haus einer deutschen Familie und hält sich dort auf. Die deutschen Soldaten beginnen auf der anderen Seite des Flusses wegzugehen. Gregor ruft die deutschen Soldaten mithilfe eines Megafons laut auf, dass Hitler gestorben ist und deshalb sie auf die Seite der Sowjet Union kommen sollen, um den Krieg nicht mehr zu verlängern. Dann wartet er mit seinem Kameraden Sasha ab, ob irgendjemand von der deutschen Seite kommen wird. Nach einer Weile sieht er den ersten deutschen Soldaten, der sich auf den Weg zu ihnen macht. Der verletzte Soldat, Willie, sieht keinen Grund mehr, zu kämpfen und gibt zu, dass der jahrelang andauernde Krieg sich für nichts gelohnt hat. Aus diesem Grund hilft er Gregor auch, die anderen deutschen Soldaten auf ihre Seite zu ziehen. Sogar ein deutscher Offizier kommt auf das Haus mit weißer Fahne zu, indem

²⁷ Vgl. Coulson: Paths of Discovery, S. 175.

sich Gregors Truppe mit hundert deutschen Soldaten befindet. Nachdem Gregor gedacht hat, dass es nun vorbei ist, werden sie von Nazis attackiert. Gregor und Willie schießen zusammen auf die Nazis. Endlich hören die Nazis auf zu schießen und fahren weg. Sasha, Gregors bester sowjetischer Kamerad, ist aber in diesem Angriff gestorben, weswegen Gregor sehr traurig und böse auf die Nazis ist und nunmehr schreit.

Das Gefühl des Zusammenseins wird durch diese Schlusszene auf die Zuschauer reflektiert, wo Willie auf die Deutschen zusammen mit Gregor schießt. Obwohl der Gedanke der Hoffnung eines anderen antifaschistischen Deutschlands aufgrund der Wörter des deutschen Offiziers „*Deutsche schießen auf Deutsche!*“ „in der Banalität“²⁸ zerstört wird, wird letztendlich das antifaschistische Deutschland ganz deutlich vor dem Zuschauer dargestellt, und auch vor der Welt.

Sogar Saschas Tod provoziert bei einem plötzlichen Ausbruch. Gregor nimmt wieder das Megafon, das er immer für die Ankündigungen der deutschen Soldaten benutzt und rebelliert gegen die Nazis. Während Gregor das tut, bewegt sich die Kamera in der Totale, erweitert den Raum, der auf der anderen Seite zu sehen ist. Die Stimme Gregors klingt dabei als eine Bedrohung, indem er zum ersten Mal im Film seine Gedanken über die Nazis laut ausspricht. In dieser Szene wird klarer, was *Ich war neunzehn* durch die Suche nach der Heimat und die Darstellung des Fremdseins im Vaterland bezweckt. Während Gregor schreit, erscheint sein Identifikationsprozess mit den Wörtern „ich“ und „wir“ zu enden, indem er den gemeinsamen Feind als Nazis ausspricht und somit zeigt, dass er mit antifaschistischen Deutschen auf der gleichen Seite steht:

“The emotional outbreak summarizes the dichotomous we/you split of the antifascist who sees the ongoing struggle even after the enemy has been defeated on the battlefield. But the shift in pronouns from „we“ to “I” also marks Gregor’s new-found understanding that his struggle will be in Germany together with German antifascist.”²⁹

²⁸ Wolfgang Jacobsen / Rolf Aurich: Der Sonnensucher Konrad Wolf. Berlin 2005, S. 326.

²⁹ Silberman: I was Nineteen, S. 157.

Endlich wird Gregors Identitätskrise mit dieser Szene aufgelöst, indem er seine deutsche Identität mit dem Satz „*Ich bin Deutscher.*“ erläutert. Mit dem LKW fährt er aus dem Gebiet in die Zukunft weg, in der er endlich als Deutscher in seiner Heimat weiterleben kann.

Wolf diskutiert in *Ich war neunzehn* die Frage der Identität und der Heimat, indem er die Problematik der beiden Sprachen berücksichtigt. Er legt die Identität als ein Konstrukt dar, um das Fremdsein des Protagonisten in den Vordergrund zu bringen. In den erläuterten Szenen wird daher die Identität Gregors nicht als eine Abstammung dargestellt, sondern sie bildet die Ideologie durch die gesprochene Sprache. Dadurch wird sein Fremdsein in der Heimat geschildert, dessen Grund bei ihm liegt. Durch sein Eigenes entsteht seine Fremdheit, weil der Fremde in ihm selbst versteckt ist und sich die Identität oder der Eigene als fremd, darüber hinaus unversehens, sogar ein Teil der eigenen Person erweist.³⁰ Er pendelt zwischen beiden Nationen, weil er selber nicht weißt, wer er ist. Somit wird Gregor in seiner Heimat fremd, weil er zuerst fremd zu sich selbst ist.

Autobiografische Narration

Die Untertitel, der Off-Ton und die narrative Landschaft bilden autobiografische Elemente in *Ich war neunzehn*, die zur autobiografischen Narration, die auf den Erlebnissen des Regisseurs basieren, dienen.

Die Untertitel erfassen die Periode zwischen dem 16. April und 2. Mai. Sie tragen zur Authentizität von Zeit und Ort bei, in dem sie jede Episode mit Datum einführen. Beispielsweise bekommt der Zuschauer die erste Information, in welcher Zeit der Film spielt, mit dem ersten Untertitel 16. April 1945 im Hintergrund der Oder. Dann kann der Zuschauer nach der Eröffnungssequenz bemerken, wann und in welcher Lage sich der Protagonist befindet. Abgesehen von der Informierung des Zuschauers schaffen aber die Untertitel mit dieser Titulierung, die Narration in Form eines Tagebuches zu strukturieren, was das Tagebuch von Wolf betrifft sowie die autobiografische Narration verstärkt.

³⁰ Vgl. Janz: Faszination, S. 11.

Die Landschaft hat in der Filmhandlung eine erzählerische Rolle, indem sie von Anfang an eine Verbindung zwischen der Natur und den Menschen bildet: Man sieht in der Anfangsszene den Standpunkt der Deutschen nicht, sondern die Kamera bleibt auf Gregors Seite des Flusses Oder. Die Oder bildet hier eine natürliche Grenze zwischen der Wehrmacht und der Roten Armee und zwischen Gregors Heimat, seiner sowjetischen Identität auf der einen sowie dem Nationalsozialismus auf der anderen Seite. Somit ist der Fluss als narratives Element - passend zur autobiografischen Narration. Silberman erklärt weiter in seiner Analyse zu *Ich war neunzehn*, wie der Fluss in der Eröffnungsszene der autobiografischen Narration dient und wie er eine Verbindung durch die folgenden Szenen bildet:

“The metaphor of the following river expresses that unity of origin and destiny that traditionally motivates the search for self based on a reading of past experience. The narrative’s laconic structure, the lack of an obvious narrative will formulating the causality of events, heightens the sense of sincerity behind the search and counteracts the pull toward synthesis and totality inherent in autobiography.”³¹

Nachdem die Titulierung 16. April 1945 erscheint, unterbrechen die realen Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg die ruhige Einstellung der Oder und der Landschaft. Folglich sieht man einen LKW, von dessen Ladefläche Gregor auf die rückwärts vorbeiziehende Landschaft der unbekannten Heimat blickt. Während die Bäume der Alleenstraße vorbeiziehen, erzählt Gregor von seiner Mutter, die immer noch in Moskau lebt. Im Vergleich zu Marc Silbermans These „*home has less to do with geography than with politics and ideology*“, zeigt Wolf dem Zuschauer mithilfe der deutschen Landschaft Gregors Assoziationen der Vergangenheit und der Gegenwart, die Landschaft erweckt seine Erinnerungen an die alte Heimat. Doch die Landschaft, die er nun sieht, ist nicht dieselbe wie in seiner Erinnerung. So wird Gregor die Heimat noch fremder.

Diese Verfremdung zu der Heimat wird mit dem Off-Ton durch unterschiedliche Rollen verstärkt. Off-Ton erfüllt die gleiche Funktion wie die Untertitel und die narrative Landschaft, was zur autobiografischen Narration beiträgt. Gregors Stimme herrscht über den ganzen Film und stellt seine deutsche Identität dar. In der Anfangssequenz hören wir zuerst Gregors Stimme vom Lautsprecher - durch das Megafon. In den folgenden Szenen hören wir ihn im

³¹ Silberman: *I Was Nineteen*, S. 151.

Off-Ton, indem nur deutsche Landschaftsbilder - aus den Augen Gregors - gezeigt werden. Durch die Funktion des Off-Tons als Stimme ohne Körper werden Gregors Eindrücke über seine Heimat, die Deutschen und die Vergangenheit vermittelt. Beispielsweise versucht Gregor in der Szene, wo er auf die rückwärts vorbeiziehende deutsche Landschaft blickt, daran zu glauben, dass Deutschland seine Heimat ist, indem er im Off-Ton sagt: „Das ist meine Heimat, sagt man.“ Also; wo Bild und Ton nicht zusammenpassen, fällt Gregors Stimme im Off „als Bekenntnis einer Nicht-Einheit oder Nicht-Identität“³² aus. Wo das Gleiche auch der Fall ist, ist die Szene vor der Einstellung der dokumentarischen Bilder aus Sachsenhausen. Im Bild sehen wir das Bild vom Konzentrationslager Sachsenhausen, während Gregors Stimme wiederum im Off zu hören ist. Er sagt, dass sie spät ins Konzentrationslager gekommen sind und aber unbedingt die Schuldigen befragen, was sie gemacht haben. Gregors Stimme im Off hat eine narrative Bedeutung in der Erzählung, in der sie nicht direkt seine Meinung thematisiert, sondern spielt die Rolle als Index der Authentizität.³³ Als ein Teil des Authentizitätseffektes liegt sie somit in der Kontrastwirkung zwischen Gregors öffentlicher und seiner privaten Stimme.³⁴

Der Off-Ton grenzt die narrative Struktur eines Tagebuches ein, indem Gregor seine Erfahrungen über seine fremde Heimat nervös aber offen mit dem Zuschauer teilt. Hier unterstützen auch die Untertitel die Erzählung. Am Ende wird Gregors private Stimme im Off dem Zuschauer „veröffentlicht“, in der Gregor in der Schlusszene seine Meinungen über Nazis laut schreit. Nachdem er seine Heimat entdeckt hat, fährt er wieder mit einem LKW zurück in die Sowjet Union, wo Gregor aber diesmal sitzend gezeigt wird, als die Off-Stimme klingt: „Ich bin Deutscher. Ich war neunzehn Jahre alt.“

³² Larson Powell: Gattung, Geschichte, Nation. Konrad Wolfs Ich war neunzehn. In: Michael Wedel / Elke Schieber (Hg.): Konrad Wolf-Werk und Wirkung. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft BFF, Nr. 63, Berlin 2009, S. 125-145, S. 136.

³³ Ebd., S. 136.

³⁴ Ebd., S. 136.

Dokumentarische Form als Bildästhetik

Nun wird auf die durch ein filmisches Element visualisierte Geschichte eingegangen, woraus die Teile in *Ich war neunzehn* vorkommen: Richard Brandts Dokumentarfilm „Todeslager Sachsenhausen“ aus dem Jahr 1946.

Dokumentarische Bilder des Todeslagers Sachsenhausen repräsentieren den mit Krieg identifizierten Nationalsozialismus im Antifaschismusfilm. Der Einsatz von dokumentarischen Bildern im fiktionalen Film ist im Antifaschismusfilm im Zusammenhang mit dem „dokumentaren Realismus“ verbunden, der gegen Ende der sechziger Jahre aufkam und die Ästhetik des Dokumentarfilms auf den Spielfilm zu übersetzen suchte.³⁵ Das dokumentarische Material wird in den Spielfilm so gut eingesetzt, dass sich die Grenzen zwischen der Dokumentaren und Fiktion aufweichen lassen, und somit zu einer Filmsprache werden, mit der Konrad Wolf dem Zuschauer die historische Wirklichkeit vermittelt.

Das Konzentrationslager Sachsenhausen in dokumentarischem Filmmaterial

Den bedeuteten Teil der Bildästhetik in *Ich war neunzehn* bilden die Ausschnitte aus dem Dokumentarfilm „Todeslager Sachsenhausen“ (1946, Richard Brandt). Die dreiminütigen Ausschnitte werden in die Filmhandlung so montiert, dass sie die filmische Handlung zweimal durch das Verhör des deutschen Henkers im Dokumentarfilm unterbrechen. Die Ausschnitte bestehen aus den Aufnahmen des Konzentrationslagers Sachsenhausen aus Brandts „Todeslager Sachsenhausen“, in denen ein Henker in sachlich-teilnahmslosem Tonfall erzählt, wie sowjetische Soldaten in den Gaskammern während des Zweiten Weltkrieges getötet wurden.

³⁵ Vgl. Anne Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Marburg 2008, S. 198.



Abb. 4

Die Sequenz beginnt mit einer langen Einstellung des Konzentrationslagers (Abb.4), sie wird gleichzeitig von Gregors Stimme unterlegt. Gregor erzählt, wie das Lager aussieht: Es ist leer, SS hat die Häftlinge schon vertrieben. Kaltblütig sagt er mit Rachsucht, dass sie - die Rote Armee - die Schuldigen kriegen werden. Gregor stellt dann die Frage im Off-Ton „*Was werden sie dann sagen?*“ und lässt mit seiner Stimme, das dokumentarische Material und die eigene Geschichte in Beziehung treten. Die Frage „*Was werden sie dann sagen?*“ verweist hier auf die kommenden dokumentarischen Ausschnitte. Gregors Stimme hört man nicht mehr, wenn der Zwischentitel „*Ein Henker von Sachsenhausen sagt aus. Dokumentarfilm.*“ im Bild scheint.

Folglich werden die dokumentarischen Ausschnitte gezeigt, indem ein Henker von sowjetischen Soldaten durch die Funktion der Gaskammer verhört wird. Der Henker beschreibt ganz genau, wie die Menschen in den Gaskammern in zehn Sekunden umgebracht werden. Dabei zeigt er auch, wie die Häftlinge gehustet haben, während sie vergiftet werden. Zwischendurch werden die Ausschnitte zweimal durch die Einstellungen Gregor unter der Dusche unterbrochen, was nach der zweiten Unterbrechung der Sequenz des Konzentrationslagers endet.

In der oben beschriebenen Sequenz ist erstens das Lager in der Totale zu sehen, wo aber die Kamera nicht auf das Lager fokussiert, sondern eher auf die tiefen und langen Risse auf dem Boden davor. Die Risse charakterisieren hier die Verlassenheit der Menschen vor den Nazis im Todeslager, aber auch den Holocaust an den Juden. Wie ein Haus durch Erdbeben sozusagen umfällt oder zu knacken beginnt, wird auch die NS-Macht, die sich auf den jüdischen Holocaust bezieht, mit dem Einmarsch der sowjetischen Soldaten abgebrochen. Das Lager Sachsenhausen steht hier nämlich mit seiner historischen Realität als Beweis des

jüdischen Holocaust in *Ich war neunzehn*, obwohl der jüdische Holocaust nicht einmal sprachlich erwähnt wird.

Jedoch verweist Wolf auf den jüdischen Holocaust auf andere Art und Weise. Zusätzlich zu Brandts Dokumentarfilm wird die systematische Vernichtung der Juden in verschiedenen Sequenzen dargestellt: Gregor steht unter der Dusche unter fließendem Wasser. Hier werden die dokumentarischen Ausschnitte von zwei fiktionalen Einstellungen aus dem Spielfilm unterbrochen:

Während der Henker die Funktionsweise der Gaskammer beschreibt, wie die Menschen dort gestorben sind, ist das Gesicht Gregors unter der Dusche zwischendurch zweimal zu sehen. Wie die fiktionale Stimme Gregors und das dokumentarische Bild gleichzeitig am Anfang der Sequenz scheint, wird dieses Ineinandergreifen von Dokument und Fiktion im Rahmen der Spielfilmhandlung in der DEFA-Forschung, als emotionale Reaktion Gregors auf Sachsenhausen gedeutet.³⁶ Die Großaufnahmen Gregors unter der Dusche bringt nämlich die Erinnerung des Zuschauers hervor, auf welche Weise die Juden in den Todeslagern ermordet wurden. Sie unterstützen dabei, dass die Erinnerung an jüdischen Holocaust durch die dokumentarischen Ausschnitte ausgelöst wird. Somit versucht Wolf auf diese Weise, einen Zugang zu dem Geschehenen zu schaffen.

Die Montage der dokumentarischen und fiktionalen Teile ist so gut inszeniert, dass der Zuschauer nicht mehr identifizieren konnte, dass der dokumentarische Teil nicht fiktional ist, als der Film erstmals in den Kinos erschienen war. In dieser Hinsicht erläutert Thomas Elsaesser in seinem Text *„Einblick von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte“*³⁷, wie die Sequenz mit dem Landschaftsarchitekten und den dokumentarischen Teilen den Zuschauer irritiert hat. Elsaesser behauptet, dass der Zuschauer durch die Montage des dokumentarischen Materials in dem Spielfilm nicht mehr identifizieren konnte, was dokumentarisch und fiktional ist. Aus diesem Grund unterscheidet der Zuschauer in der Sequenz den dokumentarischen Teil vom Spielfilm nicht mehr, somit entsteht eine Aufweichung der Grenzen zwischen dem dokumentarischen und fiktionalen Teil, was nach Elsaesser *„Authentizität als Simulation“* betrifft. Eigentlich benutzt Wolf den Dokumentarfilm als simulierte Authentizität, um nicht die Realität, die sich auf den NS-

³⁶ Vgl. ebd., S. 203.

³⁷ Der Aufsatz erschien erstmals in englischer Sprache unter dem Titel *„Defining DEFA's Historical Imaginary. The Films of Konrad Wolf“* In: *New German Critique*, Nr. 82, New York 2001, S. 3-24.

Verbrechen bezieht, zu imitieren, sondern den Authentizitätseffekt des jüdischen Holocausts zu signalisieren.³⁸

Durch die Montage der entstandenen Verwirrung der Zuschauer berichtet Anne Barnert in ihrem Buch „*Die Antifaschismus-Thematik*“ die Gefahr der Aufweichung der Grenzen zwischen der Fiktion und der Dokumentation mit folgendem Beispiel:

„Im Rahmen einer Erhebung zum jugendlichen Rezeptionsverhalten des Leipziger Instituts für Jugendforschung wurden Gruppendiskussionen mit einer 11. Klasse und einer Studentengruppe durchgeführt, in denen sich herausstellte, dass keine dieser beiden Publikumsgruppen erkannt hatte, dass in *Ich war neunzehn* auch Ausschnitte eines Dokumentarfilms gezeigt hatte.“³⁹

Wie Barnert weiter erläutert, besteht hier die Gefahr, dass sich das dokumentarische Material gegen die Fiktion nicht mehr behaupten kann und in dieser aufgeht.⁴⁰ Verfolgt man diesen Gedanken Barnerts weiter, erkennt man, dass der Zuschauer die historischen Ereignisse nicht zuordnen kann, weil er das dokumentarische Material als Fiktion wahrnimmt.

Die Wahrnehmung einer simulierten Fiktion entsteht nämlich aus dem Verschwinden der Grenzen zwischen dem dokumentarischen Material und der Fiktion, was durch Montage gelungen ist sowie eine bedeutende Rolle in der Bildästhetik in *Ich war neunzehn* hat. Eigentlich dienen das Dokumentarfilmmaterial und Interviewszene des Landschaftsarchitekten zur Legimitation des Erzählstranges, wobei der Zuschauer oft darauf aufmerksam gemacht wird, indem die Vernichtung der sowjetischen Soldaten durch die Nazis im Todeslager Sachsenhausen gezeichnet wird. Somit stellt Wolf den NS-Verbrechen durch die Sequenz mit dem Dokumentarfilm und dem Landschaftsarchitekten als Teil der

³⁸ „Elsaesser leitet den Begriff „Authentizität als Simulation“, von Marc Silbermans „Authenticity of Autobiography“ ab. Thomas Elsaesser und Michael Wedel gehen über die biographische Dimension hinaus, wenn sie schreiben, dass Wolf Authentizitätseffekt erzielt, indem er die filmischen Traditionen der Zeit, in der der Film spielt, simuliert. Wolf gelinge es, das Kino als eine Zeitmaschine der historischen Simulation zu verwenden, in der Authentizität durch eine Rückbeziehung auf (Propaganda-)Medien und die Kinogeschichte als ein Ort des kollektiven Gedächtnisses, seine Formen von Repräsentationen und Substitutionen, entsteht.“ IN: Thomas Elsaesser / Michael Wedel: Defining DEFA's Historical Imaginary. The Films of Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 82, New York 2001, S. 3-25, S. 20.

³⁹ Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik*, S. 206.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 206.

historischen Realität aus Gregors Augen dar, wodurch Wolf als jüdisch-deutscher Regisseur den Anlass des Antifaschismus durch die dokumentarischen Ausschnitte erläutert.

Warum wählte Konrad Wolf diesen Dokumentarfilm aus?

Die Antwort liegt in der Beziehung zwischen dem Ort und der Figur des Landschaftsarchitekten, dessen Haus in der Nähe von Sachsenhausen von der Roten Armee als Quartier requiriert wurde. Nachdem die Art und Weise von den Gaskammern in Sachsenhausen im dokumentarischen Material durch den Henker gezeigt werden, steht der Landschaftsarchitekt im Bild und philosophiert über Eigensinn und Nationalsozialismus sowie die vermeintlichen Gründe des deutschen Angriffs auf die Sowjetunion. Besonders ist es hier auffällig, wie der Landschaftsarchitekt in der Schlussfolgerung der filmischen Montage mit dem Henker im dokumentarischen Teil in Beziehung gebracht wird, indem der Landschaftsarchitekt als Intellektueller den jüdischen Holocaust rechtfertigt. Durch diese Figur sieht man nämlich den wahren Täter von Sachsenhausen, der die NS-Mentalität bewahrt, die den jüdischen Holocaust damit rechtfertigt. Die Rechtfertigung des nationalsozialistischen Handelns charakterisiert also die Seite der Nazis im Zweiten Weltkrieg und steht nun als Antwort, warum Deutschland vom Nationalsozialismus befreit werden soll. Somit wird das Konzentrationslager Sachsenhausen im dokumentarischen Filmmaterial durch das Verhör des Henkers in direkte und eindeutige Beziehung zu dem Haus des Landschaftsarchitekten im fiktionalen Filmmaterial gesetzt, denn die Rückendeckung erhält der vermeintliche Täter in Person des Henkers von Angehörigen des Bürgertums, wie diesem Landschaftsarchitekten sowie entlarvt die geistigen Brandstifter und wahren Verantwortlichen des grausamen Lagergeschehens.⁴¹

In Sachsenhausen befand sich kein Vernichtungslager im eigentlichen Sinne, doch wurden durch die Nazis eine große Zahl sowjetischer Kriegsgefangener durch systematische Ausbeutung ihrer Arbeitskraft und unmenschliche Behandlung ermordet. Zwei historische Ereignisstränge werden hier vom Regisseur zusammengestellt und als Wirklichkeit auf die Leinwand projiziert, damit der Zuschauer auch den NS-Verbrechen zu identifizieren imstande

⁴¹ Vgl. Barnert: Die Antifaschismus-Thematik, S. 204.

ist, indem nämlich der Holocaust an den Juden durch die Ermordung sowjetischer Kriegsgefangener signalisiert wird.

3.2. DER BLICK DES ODYSSEUS

Der Blick des Odysseus gehört zur letzten Filmperiode⁴² des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos, in der die Frage von Grenzen und Exil im Bezug auf die Geschichte des Balkans im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Angelopoulos stellt in diesen Filmen Griechenland als ein Land des Balkans dar, in denen nicht nur die Geschichte Griechenlands erzählt wird, sondern ebenso die der gesamten Halbinsel im vergangenen 20. Jahrhundert.

Der Blick des Odysseus basiert auf der Reise des Protagonisten A.⁴³ (dargestellt von Harvey Keitel) über den gesamten Balkan während des Krieges, dessen Bezugspunkt die Stadt Sarajevo ist. Nach 35jährigem Exil heimkehrend, sucht A. nach den verlorenen Aufnahmen der Brüder Manakis, des wahrscheinlich ersten Films, der auf dem Balkan gedreht wurde. Wie Odysseus reist A. über den Balkan und versucht neben den Filmrollen auch seine verlorene Heimat zu finden, wobei die Reise den Protagonisten auch in sein eigenes Inneres führt.

Durch die Suche nach den verschollenen Rollen erhält der Zuschauer auch Einblick in die Filmgeschichte und das Leben der Brüder Manakis. Die Handlung nimmt Bezug auf den Mythos des Odysseus, jedoch nicht auf den ganzen Text Homers, dem Mythos nach kommt Odysseus nach Ithaka, bleibt jedoch nicht, sondern reist weiter, ebenso in *Der Blick des Odysseus*.

Angelopoulos schafft ein filmisches Tableau - über seine Heimat - darzustellen. Charakteristisch ist hier, wie in den anderen Angelopoulos` Filmen, dass jede Szene in einer einzelnen Einstellung für zwei, drei oder fünfzehn Minuten lang läuft. Fast in allen Szenen herrschen symbolhafte Bilder und Motive der Geschichte und des Mythos, die mit der Musik von Eleni Karaindrou unterstützt werden. Der Zuschauer entdeckt am Ende alle Arten und Weisen des subtilen Dramas der Geschichte des Balkans im 20. Jahrhundert durch den menschlichen Blick. Als eine Synopse der Geschichte des 20. Jahrhunderts auf dem Balkan dauert *Der Blick des Odysseus* ungefähr drei Stunden und besteht nur aus 60 Einstellungen.

⁴²Zu der letzten Filmperiode von Angelopoulos gehören nämlich „Der schwebende Schritt des Storchs (1991)“, *Der Blick des Odysseus*(1994) und „Die Ewigkeit und ein Tag (1998)“. Siehe Dan Fainaru: Introduction. In: Dan Fainaru (Hg.): Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. vii - xix, S. xi.

⁴³ Im Film wird der Name des Protagonisten nicht erwähnt, im Drehbuch wird er aber als A. genannt. Andrew Horton: The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation. Princeton / New Jersey 1997, S. 185.

Im Jahr 1995 wurde Angelopoulos mit *Der Blick des Odysseus* im Festival Cannes nicht mit der Goldenen Palme, sondern mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet, was für ihn eine Enttäuschung war.

3.2.1. Verlorene Heimat

A. kehrt aus seinem Exil nach 35 Jahren in seine griechische Heimat Florina für die Aufführung seines Filmes zurück. Da sein Film zu Protesten führt, haben seine Assistenten den Film an einem Platz projiziert. Während der Platz gezeigt wird, hört man die Sätze von Angelopoulos' vorigem Film *Der schwebende Schritt des Storches* auf Englisch: „*We've crossed the border, but here we still are. How many borders do we have to cross before we reach home?*“ Dass diese Worte am Anfang des Films gehört werden, nachdem A. in seine Heimat zurückgekehrt ist, signalisiert dem Zuschauer, dass A. seine Heimat noch nicht erreicht hat und dafür weitere Grenzen überschreiten muss. Die integrierten Aussagen des vorangegangenen Films Angelopoulos' werden durch den Dialog A. mit seinem Kollegen des Athener Filmarchivs unterstützt, indem A. ihm offen sagt, alles beginne neu und dies sei eine persönliche Reise, deren Anlass die Suche nach den drei verlorenen Rollen von Manakis ist. A. muss nun über den ganzen Balkan reisen und dabei muss er die Grenzen der Länder der Region überschreiten, um seine verlorene Heimat zu finden.

In *Der Blick des Odysseus* ist die Heimat nicht als ein geografischer Begriff im Sinne einer Landschaft dargestellt, sondern eher als ein Raum, der keine Grenzen hat. Theo Angelopoulos beantwortet die Frage „Was ist Heimat für Sie?“ in seinem Interview wie folgt:

“It is the place where you feel at one with yourself and at one with cosmos. (...) And this goes as a concept for Greece as well, for I do not believe that Greece is only a geographical location. (...) It extends much further than the actual borders, for it is the Greece for which we search, like home.”⁴⁴

⁴⁴ Fainaru: Interviews, S. 90.

Angelopoulos stellt diesen Standpunkt mit jener Szene dar, in der der Protagonist mit einem Taxi über die griechisch-albanische Grenze fährt und sich während der Fahrt mit dem Taxifahrer anfreundet. Während der Fahrt durch Albanien werden viele Flüchtlinge in der winterlichen Landschaft passiert, die lediglich mit dem was sie tragen können ausgestattet sind und zu Fuß und wohl illegal die Grenze überschreiten versuchen. Der Taxifahrer merkt an, dass dieses kleine Gepäck den Flüchtlingen ihre Heimat wird. In dieser langen Szene wird die Schwierigkeit der flüchtenden Menschen dargestellt, nach Krieg und Vertreibung eine neue Heimat zu finden. In diesem Zusammenhang erläutert Vilém Flusser in seinem Text „*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*“, die Heimat sei kein Ort, sondern die Dinge und die Mitmenschen, an die man gefesselt ist.⁴⁵ An der Grenze sieht man einen Bus voll mit illegalen Flüchtlingen, die ihre verlorene Heimat hinter sich lassen und zusammen die Grenze überschreiten wollen, um eine neue Heimat für sich zu finden. Für Flusser ist auch hier die Heimat nicht der Ort, an dem sie gelebt und nun verlassen haben, sondern die Mitmenschen, mit denen sie die Grenze überschreiten, nach einer neuen Zukunft suchen und für sie Verantwortung tragen. Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl der Menschen wird in einer weiteren Szene mit dem Taxifahrer auch deutlich dargestellt: an der nun erreichten albanisch-mazedonischen Grenze. Da es viel Schnee an der Grenze zwischen Albanien und Mazedonien gibt, hält der Taxifahrer an und unterhält sich mit A. über Griechenland. Er gibt A. etwas zum Trinken und sagt ihm, dass er somit mit ihm befreundet sein möchte. Während des Gesprächs wird es auffällig, dass beide etwas suchen, was es vielleicht nicht gibt. So versteht der Taxifahrer als erster Mitmensch der Reise des Protagonisten, was Angelopoulos unter Gemeinschaft versteht: *“It is a number of people who are on the same wavelength in a number of ways that they can recognize immediately in each other.”*⁴⁶ Diese Szene ist wichtig, weil sie die wahre Freundschaft und das Vertrauen schildert, welche die Basis für das gemeinsame Gefühl bildet und Ende des 20. Jahrhunderts auf dem Balkan zerstört wurde.

Angelopoulos weist in *Der Blick des Odysseus* oft drauf hin, dass diese Gemeinsamkeit der Menschen durch den Krieg zerstört wird und es keine Grenzen zwischen den Menschen und Ländern geben soll, um sich eins mit sich selbst und der Welt fühlen zu können. Während der Reise des Protagonisten wird seine Heimat deshalb nicht als ein bestimmter Ort dargestellt,

⁴⁵ Vgl. Flusser: *Heimatlosigkeit*, S. 260.

⁴⁶ Andrew Horton: “What do our souls seek?” An interview with Theo Angelopoulos. In: Andrew Horton (Hg.): *The last modernist. The Films of Theo Angelopoulos*. Wiltshire 1997, S. 96-111, S. 109.

sondern „*a place where you feel in harmony*.“⁴⁷ Wie A. sich aber in der Harmonie fühlt, ist mit dem Prozess seiner Reise verbunden, in dem die Identitätskrisen auftauchen.

Angelopoulos betont diese, indem A. in jeder Grenzszenen ein anderes Erlebnis im Zusammenhang mit den Manakisbrüdern hat. Durch den Protagonisten blickt man in ihre Lebensgeschichte, A. schlüpft gewissermaßen in die Rolle Giannakis Manakis', wie das Beispiel der Szene an der Grenze Bulgariens zeigt: Bei der Passkontrolle wird A. festgenommen, in einem Tagtraum erlebt er die Festnahme Giannakis Manakis, der 1915 von der bulgarischen Regierung wegen des Hochverrats zum Tode verurteilt worden war. Das Urteil wird im letzten Moment vor der Exekution in lebenslängliche Verbannung nach Plovdiv, einem Zentrum der bulgarischen Wiedergeburt, umgewandelt, während seine Filme beschlagnahmt werden. Die Verschmelzung mit Giannakis Welt endet abrupt mit dem nochmaligen Grenzübertritt A.s, diesmal darf er die Grenze passieren. Die Krise des Protagonisten ist in dieser Szene besonders auffällig, da seine eigene Identität zu Giannakis' wird. Als ein anderes Beispiel soll die Szene dienen, in der A. in die Giannakis Erfahrungen durchlebt, bei einer Witwe zu bleiben, deren Dorf vom Krieg gezeichnet ist. Die Frau, welche ihren Mann wohl im Krieg verlor, schützt und versteckt ihn vor den bulgarischen Polizisten, als ob es ihr eigener Gatte wäre – offensichtlich in einer Art Wahn kleidet sie ihn in die Uniform des Verstorbenen. Die Szene löst sich mit dem Aufbruch A.s nach Belgrad auf.

Der Übertritt zur Identität Manakis' symbolisiert A.s Fremdsein, weil auch er keinem Ort, keiner Zeit und keiner Liebe zugehörig ist. Sein Ursprung ist verloren, sein Raum ist ein fahrender Zug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst.⁴⁸ Jeder Übergang von einem Ort zum anderen, von einer Zeit zur nächsten wird durch einen Fluss, einen Zug oder ein Schiff dargestellt. A. wird durch die Identitätskrise nach Julia Kristeva ein heimatloser Fremder, eine Figur getrieben von verborgenen Verletzungen, mit dem Ziel der Heimat vor Augen, der dann bei der Rückkehr zu einem heimatlosen Fremden wird.⁴⁹ A. leidet nämlich unter der Ungewissheit des Ziels seiner Reise, doch gleichzeitig ist er getrieben, die verlorenen Filmrollen und damit seinen eigenen „ersten Blick“ wiederzufinden.

⁴⁷ Geoff Andrew: Homer's Where the Heart Is. Ulysses' Gaze. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 89-93, S. 90.

⁴⁸ Vgl. Kristeva: Fremde sind wir und selbst, S. 17.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 14.

Bei dem Wiederfinden des ersten Blicks übernimmt die erste Szene des Films eine wichtige Rolle und bildet den Ausgangspunkt der inneren Reise des Protagonisten, die sich im Laufe der Handlung entwickelt und am Ende aufgelöst wird. Im Vorspann wird durch ein Zitat Platons darauf hingewiesen: „*To know a soul, a soul must look into a soul.*“ Andrew Horton erläutert das folgendermaßen:

“Angelopoulos means not only the look that one person can give another, but also that to know in a philosophical sense is to gaze into another soul, and furthermore that cinema itself is a process of gazing. Cinema, Platonically conceived, therefore, can become a means of knowing other souls.”⁵⁰

Nach Horton kann der Blick auf die anderen Seelen in drei verschiedene Zusammenhänge erklärt werden. Erstens erhält man mithilfe der Suche nach den verlorenen Aufnahmen Manakis' Einblick in die Filmgeschichte des Balkans. Worum es in diesem ersten Film über den Balkan geht, erfährt man während A.s Reise.

Zweitens blickt man auf die unterschiedlichen Kriege, scheinbar die Geschichte eines jeden Landes der Halbinsel beeinflussend.

Drittens werden die Lebensgeschichte, die persönliche Reise, die Liebe sowie A.s Verlust des „ersten Blicks“ dargestellt. Am Ende werden drei verschiedene Geschichten gemeinsam aufgelöst. Der Blick des Protagonisten fällt nämlich auf die Geschichte des Balkans, während das Leben Manakis' durch die Suche nach den drei verlorenen Filmrollen geschildert wird. So durchlebt A. durch den Blick dieser drei unterschiedlichen Geschichten seine innere Reise. Manakis Erlebnisse und ihr nochmaliges Durchleben in A.s Person dienen als Bühne der eigenen Identitätskrise des Protagonisten. Die verschiedenen Geschichten erscheinen stets vor dem Hintergrund eines der verschiedenen Kriege, ob nun in Bulgarien (Erster Weltkrieg), Bukarest und Konstanza (Zweiter Weltkrieg) sowie in der Gegenwart in Belgrad und Sarajevo (Bosnienkriege).

Der „erste Blick“ als Ausgangspunkt und Anlass der Reise wird in der Szene erläutert, in der A. mit einer Frau, die im Filmarchiv der mazedonischen Hauptstadt Skopje arbeitet, im Zug dorthin und weiter nach Bukarest fährt. A. ist allein im Bild zu sehen, erzählt der Frau von

⁵⁰ Horton: Angelopoulos, S. 184.

„First Innocence Gaze“ auf dem Balkan und den Aufnahmen der Manakisbrüder, die ebenso verloren seien wie sein eigener „erster Blick“. Dabei offenbart er, sich mit diesen verlorenen Filmaufnahmen zu identifizieren, als ob sie von ihm selbst wären und mit ihnen hofft, auch seinen eigenen „ersten Blick“ wiederzufinden.

Durch diese Szene wird der eigentliche Grund der Reise vollkommen klar: auf der Suche nach Manakis' Filmaufnahmen, nach seinem eigenen „ersten Blick“ in der Hoffnung, mit ihnen auch die eigene Heimat wiederzufinden. Die obsessive Suche nach den Rollen ist der Ausdruck des Gefesselt-Seins und nur durch Wiederfinden derselben wird es ihm möglich, von ihnen frei und ungebunden zu sein.⁵¹

Die Reise führt den Protagonisten letztlich über Belgrad nach Sarajevo, wo ein Filmarchivar namens Ivo Levy⁵² die drei Rollen haben könnte. Sie treffen sich das erste Mal in einem vom noch andauernden Krieg zerstörten Kino und entdecken ihre gemeinsame Leidenschaft für diesen „ersten Blick“. Levy war kurz davor, die notwendige chemische Formel für die Entwicklung des Manakis' Films zu finden, wurde jedoch durch den Ausbruch des Krieges daran gehindert. A., von der langen Reise und seiner zunehmenden Erschöpfung gekennzeichnet, bringt trotz seiner Verbundenheit zu Levy zum Ausdruck, dass dieser kein Recht hatte, sich der Filmrollen anzunehmen und sie für sich zu behalten. Hier tritt die ganze Verzweiflung A.s und die Abhängigkeit seines eigenen Schicksals mit dem der Filmrollen zutage. Nach Angelopoulos' Erklärung wird Sarajevo zum Ort, mit dem A. sich in Harmonie fühlt, er findet sie letztlich während eines Spazierganges mit Levy durch die nebelverhangene Stadt zu einem Konzert eines Kinderchors in den Straßen, der vom Krieg gezeichneten Stadt.

⁵¹ Vgl. Flusser: Heimatlosigkeit, S. 249.

⁵² Warum Angelopoulos besonders den Archivar in Sarajevo als jüdischer Bewohner darstellt, erläutert in seinem Interview mit Horton: „ (...) *I wanted to capture something of this feeling (the wars in the former Yugoslavia) by making the archivist Jewish, but I also wanted to escape the problem of making him either Muslim, Serb or Croat, for that would somehow make his suffering too directly related to events(...) as a 'fourth' race, Jewish, he is and is not a part of the war.*“ Vgl. Horton: What do our souls seek, S. 101.



Abb. 5

Das nach wie vor bestehende Zusammengehörigkeitsgefühl der Menschen des Balkans wird durch die lange Konzertszene versinnbildlicht. Der eigentlich alles verschleiernde Nebel – hier tut der das mit dem Blick der Scharfschützen auf die Stadt – sorgt für Klarheit und macht ein annähernd normales Leben in der Unbekümmertheit für wenigstens ein paar Stunden wieder möglich. Angelopoulos greift hier den Begriff Flussers auf, der die Heimat als keinen bestimmten Ort sieht, sondern als eine Gemeinschaft von Mitmenschen: *“That is not defined by nationality or boundaries and can be a kind of communication that coexists in different parts of the world, as various people find each other voluntarily or by accident.”*⁵³ Das gemeinsame Konzert als Symbol der gemeinsamen Zukunft in der grenzenlosen Heimat Balkan.

Das Merkmal von Hoffnung und Harmonie wird abrupt aufgelöst als der Archivar und seine Familie von in einem Auto heranfahrenden Soldaten regelrecht hingerichtet werden. Man hört nur, was geschieht, während A. lauschend im Nebel wartet. Als alles vorüber ist, bleibt A. nur noch übrig, sich weinend über die leblosen Körper zu beugen. Er geht zurück ins Archiv und sieht sich den mittlerweile entwickelten Film von Manakis an, spricht einige Zeilen aus Odyssee und beendet seinen Satz mit *„...die Geschichte, die nie zu Ende geht“*. Plötzlich wird klar, dass es keine wirkliche Heimkehr gibt, sondern das Ende dieser Reise zum Ausgangspunkt einer neuen wird, die Suche nach der Heimat geht weiter. In diesem Zusammenhang steht A. als Fremder in seiner verlorenen Heimat nicht als *„ein Wanderer, der heute und morgen bleibt“*⁵⁴, wie Georg Simmel erläutert, da A.s Reise nie enden wird. Somit steht die Reise des Protagonisten als Manifest gegen die Sesshaftigkeit, indem das Ende seiner Reise zum Beginn einer neuen wird.⁵⁵ Da sie kein Ende hat, kann man sie gemäß

⁵³ Ebd., S. 109.

⁵⁴ Simmel: Exkurs über den Fremden, S. 267.

⁵⁵ Vgl. Gerhard Larcher: Identität und Erinnerung. Zeit und Menschenbild in den letzten Filmen von Angelopoulos. In: Gerhard Larcher/ Christian Wessely/ Franz Grabner (Hg.): Zeit, Geschichte und Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie. Film und Theologie, Band 5, Marburg 2003, S. 21-37, S. 29.

Kulturwissenschaftler Iain Chambers als Migration bezeichnen. Chambers erläutert in seinem Buch „*Migration, Kultur, Identität*“ den Unterschied zwischen Reise und Migration:

„Reisen impliziert eine Bewegung zwischen festen Punkten, einen Abreiseort und einen Ankunftsort und die Kenntnis einer Route. Migration ist eine Bewegung, in der weder die Orte der Abreise noch die Ankunft unveränderlich oder sicher sind. Immer auf der Durchreise wird das Versprechen einer Heimkehr (...) zur Unmöglichkeit.“⁵⁶

Reisen deutet eine Heimkehr an, aber die Heimkehr des Protagonisten impliziert eine kontinuierliche Bewegung, die kein Ende hat. A. ist von den USA in seine griechische Heimatstadt Florina *gereist*, da seine Heimatsuche noch einer Reise durch den ganzen Balkan bedarf, reist er weiter. Unter diesem Aspekt können die USA oder Florina unter dem Ort der Abreise des Protagonisten verstanden werden. Der Ankunftsort bleibt während des gesamten Films jedoch ungenannt. A.s Suche führt ihn stets in ein weiteres Land, in dem er hofft, die verlorenen Rollen zu finden. Dort, wo er die drei Rollen findet, hofft er sich heimisch zu fühlen. Als er die Filmrollen in Sarajevo aufspürt, verfällt diese Gemeinsamkeit zwischen Filmaufnahmen und Heimatgefühl. Ihm wird klar, weiter nach einer Heimat suchen zu müssen. Somit steht A.s Heimat für einen Ort, zu dem A. nicht zurückkehrt, sondern ihn durchreist, was eine Heimkehr im eigentlichen Sinne unmöglich macht. Deshalb wird seine äußere Reise zur inneren Migration, in der nicht die Ankunft wichtig ist, sondern nur die Reise selbst.

Im Blick auf das Verhältnis zwischen Mythos und Geschichte

Odyssee als Heimkehrmodell taucht in vielen Filmen von Angelopoulos auf. Er bezieht sich auf die mythische Reise und strukturiert nach ihrem Vorbild die Narration in *Der Blick des Odysseus*. Angelopoulos stellt die Suche der verlorenen Heimat des Protagonisten - durch die

⁵⁶ Chambers: *Migration*, S. 6.

mythische Odyssee dar und verbindet A.s Fremdsein mit dem Mythos durch die drei Geschichten in der Filmhandlung.

Angelopoulos Filme weisen meistens im Titel auf eine Reise hin, hier jedoch nimmt er erstmals Bezug auf die mythische Figur des Odysseus. Die Idee des Filmtitels ist während eines Gesprächs mit Tonino Guerra, der zweite Drehbuchautor des Films, entstanden, als beide über die Odyssee sprachen und Angelopoulos in diesem Moment vom italienischen Bildhauer Giacomo Manzus Tochter eine Skulptur des Odysseus samt Brief bekam. Manzus letzter Wunsch war es, eine Skulptur vom „Blick des Odysseus“ zu finden, weil er glaubte, *the gaze contained the whole human experience*.⁵⁷ Da der „Blick des Odysseus“ eine Geschichte der Reise der Menschheit enthält, nahm Angelopoulos das als Ausgangspunkt für seinen Film mit selben Titel. Er baut den Mythos auf, indem er ihn vermenschlicht. In einem Interview mit Filmkritiker Walter Ruggle erläutert der griechische Regisseur, der Mythos habe eine menschliche Natur: *„Für mich ist die Frage, wie ich(...)sie näher auf die Ebene der Menschen bringe, sie aus der Vorgeschichte in die Geschichte einbringe. Damit wird der Mythos etwas, was uns betrifft.“*⁵⁸

In *Der Blick des Odysseus* geht es um eine dreifache Odyssee. Erstens ist es eine Filmgeschichte des Balkans, dargestellt durch die verlorenen Filmrollen der Brüder Manakis. Zweitens die Geschichte des Balkans in Bezug auf den Krieg im Allgemeinen und den Bosnienkrieg im Besonderen. Und letztens handelt er von der persönlichen Reise des Protagonisten A., seiner Lebensgeschichte von Verlust, Liebe und Vergangenheitsbewältigung. Durch diese dreifache Odyssee gehen der Mythos und die Geschichte ein enges Verhältnis ein, beginnend mit dem homerischen Zitat zu Beginn des Films.

Der Blick des Odysseus zitiert viele mythische Motive der *Odyssee*. Wie der Mythos in der Erzählung integriert ist, kann man zuerst mit der Anfangssequenz erklären, wo das Verhältnis zwischen dem Mythos und der Geschichte erstmals auftaucht. Der Film beginnt mit den Weberinnen aus Avdela aus dem Jahr 1905 aus Manakis` Film und führt zur Hafenszene in

⁵⁷ Dan Fainaru: The Human Experience in One Gaze. Ulysses` Gaze. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 93-100, S. 93.

⁵⁸ Walter Ruggle: Theo Angelopoulos. Filmische Landschaft. Baden 1990, S. 297.

Thessaloniki. Das Jahr 1954 wird durch Giannakis Manakis mit seiner Kamera gezeigt, wobei sein Assistent im Jahr 1994 ist und im gleichen Bild über den Tod Manakis` erzählt. Nun sieht man Assistent und Protagonisten gemeinsam von der Mole aufs offene Meer blicken. Es wird ein in See stechendes Segelschiff gezeigt, im Off-Ton spricht A. „*die drei Rollen, die drei Rollen, die Reise*“. Der Auftritt des greisen Manakis`, der seines Assistenten und jener A.s mit der Abfahrt des Schiffs zusammenfallen.

Das Schiff bildet hier das Verbindungsglied zwischen Handlung und homerischen Mythos. Auf der Handlungsebene stellt es die letzte Aufnahmeeinstellung Giannakis Manakis dar. Mit Erscheinen des Schiffes entscheidet sich A. für das Filmprojekt über die Brüder Manakis. Das Schiff befindet sich dabei über eine Zeitspanne von einhundert Jahren immer im Bild und verbindet somit die drei Zeiträume. Schließlich verweist es mit seinen Segeln auf die homerische Odyssee, wie bereits die Fahrt nach Ithaka zur webenden Penelope mittels Weberinnen in der Anfangsszene zitiert wurde. Diese avdela'schen Weberinnen sowie das Segelschiff stellen das gemeinsame Motiv von homerischem Mythos, historischer Vergangenheit der Brüder Manakis und der Gegenwart des Protagonisten A. dar.⁵⁹ Durch diese Form integriert Angelopoulos den Mythos in die Wirklichkeit, um von der Gegenwart zu erzählen.⁶⁰

Von Beginn an ist der Mythos zwar anwesend, jedoch stets im Hintergrund der drei Geschichten. In der Anfangssequenz deutet Angelopoulos den Mythos an, indem A. vor dem Bild des hinwegsegelnden Schiffes im Off-Ton „*the journey*“ sagen lässt. Durch dieses Ineinanderfließen werden alle drei Handlungsstränge zu einer einzigen Erzählung. So richtet sich der Mythos nicht auf die Geschichte, sondern der Mythos wird durch die Geschichte erzählt. Schließlich steht die Geschichte des Films auf dem Balkan nicht im Zentrum der Handlung, sondern die mythische Reise.

Ein anderes mythisches Motiv - analog zur Odyssee - ist die weibliche Figur, der A. in jeder Stadt in vier unterschiedlichen Darstellungen begegnet, allesamt durch Schauspielerin Maria Morgenstern dargestellt. Zu Beginn des Films: als Odysseus` Frau Penelope, in Person der mazedonischen Archivarin namens Kali in der Rolle der Kalypso, als Witwe Kirke, als

⁵⁹ Vgl. Martin Vöhler: Die Melancholie am Ende des Jahrhunderts. Zum Blick des Odysseus von Theo Angelopoulos. In: Martin Koranjak / Karlheinz Töchterle (Hg.): Potes II. Antike im Film. Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne, Band 5, Innsbruck u.a. 2002, S. 72-84, S. 75.

⁶⁰ Vgl. Ruggle: Filmische Landschaft, S. 297.

Tochter des Archivars Ivo Levy in Sarajevo und letztendlich als junge Prinzessin Nausikaa, die Odysseus begegnet. Durch diese vier weiblichen Figuren wird A.s Identitätskrise im Bezug auf mythische Motive versinnbildlicht. Der Abschied von Kali vor A.s Abreise nach Belgrad wird mit A.s Zitat „*I cannot love you.*“, wie im Original Homers, erwähnt, wie Odysseus der Göttin in der mythischen Odyssee sagt. Der mythische Odysseus blieb sieben Jahre lang auf der Insel der Kalypso, doch dachte er stets an seine daheim wartende Gattin Penelope und daran, eines Tages den Weg nach Hause zu finden und saß häufig am Meer und weinte. Durch die zitierten weiblichen Figuren der *Odyssee* wird deren Mythos immer wieder für einige Momente in den Vordergrund gebracht, aber auch A.s Vergangenheit und seine Erinnerungen daran werden so herausgearbeitet: In der Szene mit der Witwe, die genau wie einst Manakis als ihren gefallenen Mann annimmt und in der Szene, die A. tanzend mit der Tochter des Archivars im schützenden Nebel Sarajevo darstellt. Das plötzliche Auftauchen der weiblichen Figuren wird durch den Identitätswechsel und das Irren des Protagonisten zwischen den Zeitebenen versinnbildlicht.



Abb. 6

Während der Reise werden Grenzen und die durch sie getrennten Nationalkosmen passiert, in denen der Teil des Mythos als Teil der Geschichte reflektiert wird. Das Ineinandergreifen der Erfahrungen A.s, der Geschichte der Brüder Manakis und der Balkangeschichte des 20. Jahrhunderts bestimmen die mythische Reise in die verlorene Zeit, „die ganz Dispositiv für die politische Zeitgeschichte ist.“⁶¹ Um dies zu betonen, setzt Angelopoulos neben persönlichen Abschiedsszenen des Protagonisten, auch auf Geschichtskulissen ins Bild: beispielhaft die Szene, in der eine Statue Lenins im Donauhafen verladen wird, um nach

⁶¹ Larcher: Identität und Erinnerung, S. 21-37.

Deutschland transportiert zu werden. Kali und A. verabschieden sich unter Tränen voneinander, A. steigt allein aufs Schiff. Eine lange Kameraeinstellung der zerlegten Leninstatue, bei der Verschiffung und während der Fahrt: hier wiederholt sich die Bild- und Tonsprache der vorangegangenen Szene an der albanischen Grenze ohne jeglichen Dialog, lediglich mit Musik unterlegt. Die Menschen am Ufer des Flusses versammeln sich, knien nieder und bekreuzigen sich, während das Schiff mit der Statue stromaufwärts schwebt, dem Abschied der Lebenden vom Verstorbenen auf einer auf einer Bestattung gleich.⁶² In der folgenden Nacht liest A. über die Faszination der Brüder Manakis` für „die Maschine der bewegten Bilder“. An der Grenze – die Zöllner, welche nur über ihre durch Lautsprecher wahrzunehmen sind, wiederholen ihre Fragen in unterschiedlichen Sprachen des Balkans – wird die Besatzung nach dem Ziel der Reise und etwaigen Passagieren verhört. „Es gibt niemand auf dem Schiff.“ ist die Antwort auf Bulgarisch. Es folgt eine weitere lange Kamerafahrt ohne Unterbrechung, die die Statue am darauf folgenden Tag in ihren Einzelteilen auf dem Schiff liegend zeigt.

Das Abbild Lenins hat hier folgende erzählerische Funktionen: Das Ende einer Epoche zu zeigen, nämlich die des Sozialismus auf dem Balkan und seine Symbole, die genauso wie er selbst, auseinander gebaut und Stück für Stück beseitigt werden. Mit der langen Einstellung der Statue aus verschiedensten Perspektiven scheint sie sich vom Zuschauer zu verabschieden. In dieser „*Mediatative and Melancholy Mood*“⁶³, erinnert sich der zeitgenössische Zuschauer – sofern er denn selbst aus dieser Epoche stammt und sie miterlebt hat – wohl an all das, was diese Zeit ausgemacht hat. Angelopoulos zitiert hier bildlich Platos, der am Anfang des Films erscheint: Der Versuch in die Seele von Lenin zu blicken, mündet in die Erkenntnis, dass diese nicht aus der Menschenhaut, sondern aus Bruchstücken gemacht ist.⁶⁴ Darüber hinaus betont die Statue in ihrer Fahrt den Mythos der *Odyssee*, indem der Regisseur in der Grenzkontroll-Szene auf den neunten Gesang der homerischen *Odyssee* verweist: Der Zyklop Polyphem (griech.: der Vielgerühmte), Sohn des Poseidons, fragt in betrunkenem Zustand Odysseus nach seinen Namen. Dieser gibt *Outis* zur Antwort (deutsch:

⁶² Vgl. Fainaru: *The Human Experience*, S. 98. Die Szene von Lenin basiert auf seiner eigenen Geschichte, die er damals in Kostanza am Schwarzen Meer erlebt hat: „A crane was moving a huge head of Lenin from a ship to a barge, when a fishing boat just happened by. The couple on it, a man and a woman, stoop up, shocked, as if Lenin had just come back to life. The woman covered the man's eyes and instinctively made the sign of the cross.“ Siehe: Dan Fainaru: ...And about All the Rest. In: Dan Fainaru: *Theo Angelopoulos. Interviews*. Jackson 2001, S.123-151, S.138.

⁶³ Horton: *Angelopoulos*, S. 191.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 191.



Abb. 7

„Niemand“). Als Polyphem in seinem Rausch einschläft, wird er von Odysseus in sein Auge geblendet. Als dieser die anderen Zyklopen herbeiruft und ihnen klagt, dass „*Niemand*“ ihm das angetan hat, nehmen sie ihn nicht weiter ernst.⁶⁵ Bei Angelopoulos entspricht das Licht der Grenzkontrolle wohl der Blendung, wobei jedoch der Dialog präzise auf den Mythos verweist, indem die Schiffsmannschaft den Fragenden antwortet, „*Niemand*“ sei auf dem Schiff. Somit wird A. zum „*Niemand*“- wie der Held des homerischen Mythos und Lenin zu einem Polyphem der Geschichte, der auf dem Fluss (in der griechischen Mythologie der *Hades*) ins Jenseits reist. Dabei dient der Mythos als wichtiger Ausgangspunkt, indem sich die Geschichte durch die Zeugung sowie den Blick des Protagonisten im Mythos entwickelt.⁶⁶

Angelopoulos macht sich gezielt auf die Suche nach den Bruchlinien historischer, sozialer oder geistiger Entwicklungen, um zu verdeutlichen, dass es sich bei den gezeigten Landschaften nicht um konstante, zeitlose Räume handelt, sondern um Orte, die in einen historischen Zeitraum eingebunden sind, in dessen Grenzen sie sich entwickeln und schließlich wieder vergehen.⁶⁷ Unter diesem Aspekt entwirft er ein resignatives Bild vom Verlauf der Geschichte auf dem Balkan, indem die Konflikte wechseln, aber das Leid bestehen bleibt.⁶⁸ Auf der letzten Station seiner Reise ist A. in Sarajevo, wo er den Archivar Ivo Levy findet, welcher die unentwickelten Filmrollen der Manakis-Brüder verwahrt und A. verspricht, diese nun zu entwickeln. Sarajevo als A.s Ziel, spielt eine wichtige Rolle in der Erzählung und könnte in seiner erzählerischen Funktion nicht durch andere Orte ersetzt

⁶⁵ Vgl. Homer: *Odyssee*. Neunter Gesang. Die erste Erzählung des Odysseus. Abenteuer bei den Kikonen, Lotophagen und beim Kyklopen Polyphemos. In: Michael Schroeder (Hg.): *Homer. Odyssee*. In Prosa übertragen von Karl Ferdinand Lempp. Frankfurt a.M. 2010, S. 148-166.

⁶⁶ Vgl. Larcher: *Identität und Erinnerung*, S. 26.

⁶⁷ Vgl. Thilo Rissing: *Jenseits von Mythos und Melancholie*. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos. Marburg 2008, S. 145.

⁶⁸ Vgl. Vöhler: *Die Melancholie*, S. 81.

werden: die Allegorie dieser Stadt, Schauplatz des Beginns (mit der Ermordung des österreichisch-ungarischen Thronfolgers als Auslöser des Ersten Weltkrieges) und Endes (des Bosnienkrieges, in dem sich Brudervölker ermorden) des kriegerischen 20. Jahrhunderts. Somit erscheint Sarajevo nicht zufällig, sondern nach Angelopoulos als „*a symbolic, almost mythic place*“⁶⁹, in Trümmern in Nebel gehüllt und Menschen, die sich unter dem Geräusch von einschlagenden Bomben und Schüssen unentwegt laufend fortbewegen.⁷⁰

Die Szenen in Sarajevo bringen den Mythos wiederum in den Vordergrund: Als Ivo Levy die Filmspulen trocken lässt, machen er und A. einen Spaziergang durch die Stadt. Der Nebel macht es den Scharfschützen auf den umliegenden Bergen unmöglich zu zielen. Ivo Levy erzählt, dass jeder Nebeltag wie ein Festtag sei, nacheinander sieht man ein Konzert, eine Aufführung von Romeo und Julia, zwei Beerdigungen nach muslimischem und christlich-orthodoxem Ritus, sogar eine Disco hinter dem Friedhof ist sichtbar. Der Alltag der Menschen nimmt trotz der ständigen Bedrohung seinen Lauf. Der Archivar und seine Familie werden von heranfahrenden Soldaten nach einem kurzen Dialog erschossen – A. befindet sich im Schutz des Nebels jedoch in Hörweite. Angelopoulos stellt die Tragödie nur über die Geräusche dar, die der Protagonist wahrnehmen kann, der Nebel hüllt die Szene in scheinbare Gleichgültigkeit.

Hans Blumenberg erläutert in seinem Buch „*Arbeit am Mythos*“ das Mythen-narrativ als grenzbestimmender der Trennlinie zwischen Lebenswelt und Wirklichkeit.⁷¹ Diese Teilung zwischen Bekanntem und Unbekanntem stellt sich als Sehen und Nichtsehen im Nebel dar, die eine Funktion des Mythos sind.⁷² Der Nebel schützt die Menschen vor den Scharfschützen und ermöglicht den Menschen einen vermeintlich normalen Alltag. Angelopoulos zitiert hier den siebenten Gesang der *Odyssee*, in dem die Helden bei ihrem Gang durch die Stadt der *Phaiaken* ebenfalls durch den von *Athene* gestifteten Nebel vor gewaltsamen Übergriffen geschützt sind.⁷³ Ebenso wie in der Anfangssequenz ist der Mythos in der Geschichte versteckt. In diesem Zusammenhang symbolisiert der Nebel die Geschichte, welche es durch

⁶⁹ Geoff: *Ulysses' Gaze*, S. 91.

⁷⁰ Angelopoulos drehte eigentlich die Szenen nicht in Sarajevo, sondern in Mostar und Vukovar, weil die Bombardierung in Sarajevo wieder angefangen hat, als sie in Ancona waren. Deshalb konnte er die Genehmigung für den Dreh nicht bekommen. Siehe: Fainaru: *The Human Experience*, S. 100.

⁷¹ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979, S. 145.

⁷² Ebd., S. 24.

⁷³ Homer: *Odyssee*. Siebter Gesang. Zweites Zwischenspiel: Arete und Alkinoos. In: Michael Schroeder (Hg.): *Homer. Odyssee*. In Prosa übertragen von Karl Ferdinand Lempp. Frankfurt a.M. 2010, S. 117-129.

ihre Codierung in schlichte Jahreszahlen und häufige Darstellung lediglich größerer Zusammenhänge nicht ermöglicht, die unmittelbare Brutalität des Krieges und die damit verbundenen Tragödien für den Einzelnen darzustellen. Eine lange Szene zeigt aus der Perspektive des Protagonisten dichten Nebel ohne jegliche Aktion. Seine beobachtende Perspektive ist gehemmt, aber er ist nicht nur im Nebel verlassene Beobachter, sondern wird auch zu demjenigen, der dem Zuschauer die Handlung durch sein (Nicht-)Tun erzählt. Er blickt nicht mehr aus seiner Perspektive, sondern der Zuschauer blickt aus seinen Augen.⁷⁴ Der Nebel schützt vor dem Zugriff des brutalen Krieges, verhindert aber auch ein Hinsehen, Bezeugen und Aufarbeiten desselben.

A. kehrt ins zerfallene Kino und zu den mittlerweile entwickelten manakis'schen Filmrollen zurück. Angelopoulos zeigt A. in Großaufnahme, nachdem er „*First Innocent Gaze*“ angesehen hat. Dan Fainaru fragt, warum Manakis' Film – der Anlass der langen Reise des Protagonisten – am Ende nicht gezeigt wird, beantwortet Angelopoulos folgendermaßen:

“For me, the purpose of his search is discovery of himself, and that is what the films should show. (...) Basically, by developing the film, A. has reached his goal, that's the end of his search. It doesn't matter what is on the film; maybe it's just rushes that were never supposed to be shown. The journey leading to their discovery in Sarajevo today, this is the important thing.”⁷⁵

So steht der nicht gesehene Film als Mythos in der Filmhandlung, der wiederum durch die Zeilen der homerischen Odyssee verstärkt wird: Während A. weinend den verlorenen Blick anschaut, zitiert er als Odysseus aus Homers Text: „*Wenn ich zurückkomme, dann in den Kleidern eines anderen Mannes, mit anderem Namen. Mein Kommen wird unerwartet sein... Die Geschichte, die nie zu Ende geht.*“ In der homerischen Odyssee kehrt Odysseus als König, Vater und Mann glücklich in seine Heimat Ithaka zurück. Anders als Homers Text steht aber nun A. in *Der Blick des Odysseus* als unglücklicher Mann vor seinem Ithaka, den so lange sehnsüchtig gesuchten Filmrollen der Brüder Manakis.⁷⁶ So verweisen A.s Zeilen mithilfe des mythischen Odysseus auf die Zukunft: seine Reise geht weiter.

⁷⁴ Vgl. Dina Iordanova: *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London 2001, S. 106.

⁷⁵ Fainaru: *The Human Experience*, S. 98.

⁷⁶ Vgl. Horton: *What do our souls seek*, S. 99.

Angelopoulos stellt die Bilder Sarajevos mythisch dar, indem er sie zugleich verschiedenen Zeiten zuordnet und sie in Vor- und Rückblenden miteinander verbindet. Die Geschichte selbst erscheint somit als Wiederholung sinnloser Kriege und Morde. Angelopoulos will die Geschichte des Balkans nicht analysieren, sondern für sie sensibilisieren, wie es auch Brüder Manakis mit Filmen versuchten. Er behandelt die konkreten Ursachen und Hintergründe der Konflikte ebenso wenig wie sie, die ihrerseits vor allem den Alltag der Menschen des Balkans festhielten.⁷⁷ Anders als Homer liegt das Augenmerk nicht auf dem Ziel der Reise – Ithaka, Angelopoulos fokussiert vielmehr auf die Reise selbst: „*The journey embraces all the human emotions from love and sexuality to hate and war.*“⁷⁸ In diesem Zusammenhang ist der Mythos nur ein *reference point*⁷⁹ der Filmhandlung, und steht als „*a pattern that is often used more contrast than for imitation.*“⁸⁰ Die *Odyssee* hat als eine Adaption des heutigen Alltags die Funktion, um den Mythos zu historisieren, indem er als unschuldiger Blick des Protagonisten durch die Filmgeschichte der Brüder Manakis dargestellt wird.

„I Shoot the Way I Breathe“

In *Der Blick des Odysseus* stellt Angelopoulos verschiedene Zeitebenen in einer Einstellung dar: Die Erinnerungen und die Vergangenheit des Protagonisten sowie die Geschichte werden dabei aber nicht mit der Schuss-Gegenschuss-Technik, sondern mithilfe langer Einstellungen und des Off-Raums herausgearbeitet. Angelopoulos hat die Plansequenzen von Vorbildern wie Murnau, Mizoguchi und Renoir weiterentwickelt, indem er verschiedene Zeitebenen in einer Einstellung ohne Schnitt verbindet. Die wichtigen Merkmale solcher Sequenzen sind die komplexen Kamerabewegungen, mit der Angelopoulos in einer einzigen Einstellung einen Handlungsablauf modelliert. Walter Ruggle hebt in seinem Buch „*Theo Angelopoulos. Filmische Landschaft*“ hervor, die Plansequenzen würden durch eine innere Montage in sich selber strukturiert, in dem „*die Kamera durch Bewegungen verschiedene Elemente einer*

⁷⁷ Vgl. Vöhler: *Die Melancholie*, S. 83.

⁷⁸ Horton: *What do our souls seek*, S. 98.

⁷⁹ Ebd., S. 99.

⁸⁰ Horton: *Angelopoulos*, S. 198.

*Szenenfolge zu einem Ganzen verbindet.*⁸¹ Mit dieserameratechnik bezwecke Angelopoulos, „die Ereignisse zu verdichten und gleichzeitig eine dialektische Beziehung zwischen ihnen herstellen, in der Vergangenheit keine Vergangenheit, sondern Gegenwart ist.“⁸²

Dass die Vergangenheit und die Gegenwart in einer Einstellung koexistieren, bildet das wesentlichste aller Merkmale in *Der Blick des Odysseus*. Beispielsweise ist in der Anfangssequenz die lange Einstellung auf den Protagonisten wichtig, weil sie mittels Schiff auf die innere Reise und die Identitätsfindung in der verlorenen Heimat verweist.



Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Die fünfzehnminütige Anfangssequenz beginnt mit einem Ausschnitt des Films der Brüder Manakis mit Weberinnen eines griechischen Dorfes namens Avdela im Jahre 1905, der vom Protagonisten im Off-Ton mit den Sätzen unterstützt wird: „*The first film ever made in Greece and the Balkans. But is that the fact? Is it the first film? The first gaze?*“ Dieser Ausschnitt führt zur Hafenszene in Thessaloniki. Giannakis Manakis erscheint im Jahr 1954, der über seine Kamera gebeugt ein auslaufendes Schiff aufnehmen will. In Schwarzweiß dargestellt betont das die Perspektive auf die Vergangenheit, mit dem Erscheinen des Assistenten – als ein alter Mann selbst die Gegenwart repräsentierend – kehrt langsam die Farbe im Bild ein. Der Assistent berichtet über den Tod Manakis', während der Protagonist A. ins Bild kommt. Die Vergangenheit als Erinnerung des Assistenten ist entschwunden und nun vollständig, das Bild ist im Jahre 1994 angekommen. Schließlich folgt die Perspektive A. die Mole entlang, der dem auslaufenden Schiff hinterher blickt. Beide, Schiff und A. werden vom

⁸¹ Ruggle: Filmische Landschaft, S. 36.

⁸² Christa Maerker: Interview. In: Angelopoulos. Reihe Film, Band 45, München u.a. 1992, S. 43-83, S. 58.

Bild verloren, bis am Ende nur der Blick auf das offene Meer bleibt. So fallen drei Auftritte mit dem Auslaufen des Schiffes zusammen.

Von der Einstellung der Weberinnen aus Avdela zum Beginn der Hafenszene wird ein Zeitsprung von 40 Jahren vollzogen. Hier bleibt die Kamerafahrt anfangs stehen, zeigt den Tod des nun greisen Giannakis Manakis und das Bild vom Schiff auf dem Meer. Dabei steht dessen Assistent mit ihm – ebenfalls als alter Mann und somit als Charakter einer späteren Epoche – im selben Bild und berichtet als Zeuge der Vergangenheit in der Gegenwart vom Tod des Filmemachers und den verschollenen Aufnahmen. Die Kamera folgt nun dem Assistenten, der sich auf den ins Bild tretenden A. hinzu bewegt. Die Kamera folgt ihrerseits nun A. die Mole entlang, der Assistent entschwindet dem Bild. Letztlich bleibt A. stehen, die subjektive Perspektive der Kamera folgt seinem Blick in Richtung des auslaufenden Schiffes. Nach dem Ausschnitt Manakis` wird die Hafenszene ohne Schnitt mit langen Kameraschwenken dargestellt, in der zwei Zeitebenen in einer Einstellung koexistieren. Durch diese lange Sequenz beginnt die innere Reise des Protagonisten, deren Vorgeschichte mit dem Bericht des Assistenten über die verlorenen Filmrollen eingeleitet wird.

Mit solchen Plansequenzen schafft Angelopoulos Zeiträume. Eine einzige Einstellung verbindet nämlich nicht nur verschiedene Perspektiven und Menschen, sondern auch verschiedene Epochen. Durch diese Perspektive wird Zeit Raum und Raum wird Zeit. Ein weiteres Beispiel für die Zeiträume, die verschiedene Zeitebenen und Menschen ohne Schnitt vereinen, ist die Szene in Konstanza. Die 15-minütige Sequenz beginnt im Zug. Während der Zug am Bahnhof Bukarest Nord hält, verändert sich plötzlich der geschichtliche Rahmen der Handlung. Die Kamera schwenkt durch die geöffnete Tür. Man sieht eine Frau gekleidet in der Mode der 1940er Jahre, die A. Mutter nennt. Vor Hintergrund des Zweiten Weltkriegs kehren beide heim nach Konstanza, einer rumänischen Hafenstadt am Schwarzen Meer, zurück. Sobald sie in die Haustüre treten, beginnt eine lange Einstellung mit langen Kameraschwenken auf die Räume einer großbürgerlichen Wohnung, in der gerade der Silvesterabend des Jahres 1945 gefeiert wird. Die Kamera folgt A., der die Familienmitglieder, offensichtlich aus der Vergangenheit seiner Familie – aber eben auch der Gegenwart dieses Jahres 1945 mit ihren Namen begrüßt. Mit einem Schwenk vom

Esszimmer zum Eingangsbereich versammeln sich alle Familienmitglieder und beginnen miteinander zu tanzen.



Abb. 11

Die Kamera bleibt hier statisch, der Zeitraum von 1945 bis 1950 – die Epoche der Kindheit des Protagonisten – wird gerafft und unterbrochen von Walzertanzeinlagen der Familienmitglieder, dargestellt: Der Vater kehrt aus der Kriegsgefangenschaft zurück, 1948 verhaften hereintretende Geheimpolizisten den Onkel, 1950 erhält die Familie ein Visum für Griechenland. Die Szene endet mit der Aufnahme eines Fotos der ganzen Familie, die für das letzte Mal vor ihrer Auswanderung in eine neue Heimat vereint sind. Die objektive Kamera wird in dem Moment subjektiv, da A.s Stimme im Off ertönt wird und seine Erinnerung dieser Aufnahme widerspiegelt.

Die lange Sequenz ohne Schnitt erinnert an einer Theateraufführung. Sie dient somit nach Angelopoulos der Szenengenauigkeit, in der die Schauspieler ein Gefühl der realen Zeit erlangen:

„(...)Weil die Aufnahmen nicht unterbrochen werden, sondern kontinuierlich sind, haben die Schauspieler die Chance zur Kontinuität einer inneren Entwicklung von dem, was man Gefühl nennen würde. Oder es ist eine innere Entwicklung der Handlung.“⁸³

Wie im Theater kann der Raum des Geschehens nicht aufgebrochen werden, indem Figuren aus einer anderen Zeit auftauchen. Anders als auf der Bühne kann der Filmschaffende mittels eines Kameraschwenkes bzw. eines „Travellings“ die Zeit des Geschehens an realen Orten verändern – vorwärts oder zurück. Genau mit dieser Technik schafft es Angelopoulos, die Vergangenheit in der Gegenwart darzustellen: jede Walzersequenz unterteilt die einzelnen

⁸³ Maerker: Interview, S. 59.

Cäsuren der Familiengeschichte in diesem Zeitraum 1945-1950.⁸⁴ Wie in der Anfangssequenz erscheinen der Gegenstand der Erinnerung und die Person, die sich erinnert, in ein und demselben Bild. Als A. seiner Mutter begegnet und später daheim mit ihr tanzt, ist dieser älter als seine eigene Mutter. Die Gegenwart löst sich hier in der Vergangenheit in einer Plansequenz auf. Dadurch gelingt es Angelopoulos die filmische Zeit mit den Ereignissen der realen Zeit zu verbinden, indem sie in einem Raum der nicht-realen Zeit vergeht. Fünf Lebensjahre A.s werden in 15 Minuten dargestellt. Angelopoulos bezeichnet dies als „*dead time*“ und erklärt seinen filmischen Stil: „*My style is a way of trying to assimilate space and time, so that space becomes the passing of time.*“⁸⁵ Die Zeiträume werden deshalb nicht mittels einer Rückblende unterbrochen, Angelopoulos erklärt das folgendermaßen: „*Cutting real time into small time pieces, focusing only on the climax of each piece and eliminating the breath at the beginning and the end of each shot, this was a bit like raping your audience, forcing yourself on it.*“⁸⁶ Er versucht dem Raum Zeit und der Zeit Raum zu geben, genauso filmend, wie er atmet.⁸⁷ Dieser *Breathing shot* beginnt einige Minuten vor der Aktion, welche dargestellt wird und dauert noch einige Sekunden an, nachdem diese Aktion beendet ist. Es ermöglicht dem Regisseur mehr Ausdrucksfreiheit, die Ereignisse zu verdichten, ohne jedoch dabei den Zuschauer etwas aufzuzwingen.⁸⁸

Die Hafenszene als der Ausgangspunkt der inneren Reise und die Walzersequenz als Verweis auf die Vergangenheit des Protagonisten veranschaulichen die Problematik der verlorenen Heimat und des Heimwehs. Besonders in der Walzerszene wird die Sehnsucht des Protagonisten nach seiner Familie und seiner Heimat in einer langen Einstellung greifbar. Dass A. mit den Familienmitgliedern tanzt, zeigt seine enge Verbundenheit zu ihnen. Mit der gemeinsamen Einstellung von Erinnerung und Gegenwart zeigt Angelopoulos, dass die Ereignisse in A.s Vergangenheit in seiner Reise allgegenwärtig ist, aber auch den Anlass seines Exils bildet.

Schließlich wird *Der Blick des Odysseus* mithilfe der langen Kameranähe politisch, historisch und thematisch dargestellt, der innere Rhythmus wird nicht durch Montage zerstört.

⁸⁴ Vgl. Walter Ruggie: Die erinnerte Zeit. I kynighi (1977). Die Plansequenz. In: Andreas Furler / Walter Ruggie / Roland Vogle: Kinozeit. 100 Jahre in 50 Filmen. Zürich 1996, S. 88-90, S. 89.

⁸⁵ Andrew: Ulysses's Gaze, S. 92.

⁸⁶ Ebd., S. 130.

⁸⁷ Gabrielle Schulz: I Shoot the Way I Breathe. Eternity and a Day. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 117-123, S. 122.

⁸⁸ Vgl. Dan Fainaru: Introduction, S. xii.

Angelopoulos schafft es so, diskontinuierliche Ereignisse in einer Einstellung zu zeigen, der Raum der Erinnerung erscheint als ein geschichtlicher Raum. Der Blick auf das Vergangene findet seinen Ausdruck in der Walzersequenz, in der derartige Erinnerungssequenzen nicht bloß ein vergangenes Geschehen wiedergeben, sondern als subjektive Erfahrungen des Protagonisten in der Gegenwart erscheinen.⁸⁹ Im Unterschied dazu verbindet die Anfangssequenz hingegen aber nicht verschiedene Zeitebenen, denn mit Abfahrt des Schiffes fallen tatsächlich all diese zusammen, fokussiert dabei auf die innere Reise des Protagonisten.⁹⁰ Angelopoulos lädt diese Bilder der Vergangenheit und Gegenwart mythisch auf, indem er sie zugleich verschiedenen Zeiten zuordnet und miteinander verbindet. Somit schafft er die Geschichte durch die Darstellung einer Jahrhundertreise mithilfe seiner stilistischen Kameraarbeit zu poetisieren.

⁸⁹ Vgl. Ruggle: Filmische Landschaft, S. 152.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 22.

3.3. PERSEPOLIS

Die Verfilmung der in zwei Comics aufgearbeiteten Lebensgeschichte der Autorin und Regisseurin Marjane Satrapi gilt als eines der besten Werke zum Thema Migration der letzten Jahre, da es den Kulturtransfer der verschiedenen Mentalitäten gut darstellt.

In den Jahren 2000 und 2007 erschienen, behandeln die beiden Bände⁹¹ jeweils Kindheit und Jugend der Protagonistin im Umfeld der islamischen Revolution im Iran, des Exils in Europa und der Rückkehr in ein fremd gewordenes Heimatland. Die Idee der Verfilmung „*Persepolis*“ ist laut Satrapi durch einen Zitat Tolstois entstanden: „*If you want to talk to the world, write about your village*“⁹² Nachdem Satrapi als ausgebildete Zeichnerin die Comics in Eigenregie realisierte, war nach großem internationalem Erfolg die Idee einer Verfilmung Konsequenz: Gemeinsam mit Vincent Parronau, einem renommierten französischen Comiczeichner, wurde diese Idee im Jahre 2007 umgesetzt. Es wurde besonders darauf geachtet, keinen politischen Film, sondern einen von soziokultureller Kritik geprägten zu drehen, in dem das Leben iranischer Frauen in der europäischen und iranischen Gesellschaft geschildert wird.

Persepolis als Animationsfilm: Eine Einführung

Die Zuordnung zum Animationsfilm wird in seiner Technik begründet, welche von verschiedensten Autoren diskutiert wird.

Beispielsweise erörtert Andreas Friedrich in seinem Buch *Filmgenres. Animationsfilm* den Animationsfilm als Genre und dessen Technik. Der Begriff „Animation“ leitet sich ab vom lateinischen Verb „animare“, was so viel bedeutet wie „Leben einhauchen“ oder „beseelen“.⁹³ Die Bilder werden in Bewegung versetzt, nämlich „lebendig gemacht“, und bilden somit einen Bewegungsablauf. Die Abfolge der einzelnen Bilder wird dann nur durch die Kreativität

⁹¹ Marjane Satrapi: *Persepolis. Eine Kindheit im Iran*. Zürich 2004. So wie Marjane Satrapi: *Persepolis. Jugendjahre*. Zürich 2005.

⁹² James Morrtam: *Persepolis. An Interview with Marjane Satrapi*. (24.04.2008) In: TheList. URL: <http://www.list.co.uk/article/7947-persepolis-an-interview-with-marjane-satrapi/> (11.06.2011)

⁹³ Andreas Friedrich: *Filmgenres. Animationsfilm*. Stuttgart 2007, S. 10.

des Autors begrenzt. Bezüglich Friedrichs Begriffserklärung von Animation beschreibt Paul Wells Animationsfilm als *“film that is made by hand, frame-by-frame, providing an illusion of movement which has not been directly recorded in the conventional photographic sense”*.⁹⁴ Der Animationsregisseur schafft sowohl jedes einzelne Bild als auch die Charaktere selbst, er ist *„the animation auteur“*⁹⁵ des eigenen Films. Weiter erklärt Wells den Begriff *animation auteur* als *“a person who prompts and executes the core themes, techniques and expressive agendas of a film.”*⁹⁶ Der animation auteur zeichnet die Panels, die Figuren, ihre Gestik und Mimik, plant wie sie in Bewegung versetzt werden. In gesamtem Produktionsprozess wird er zum Schauspieler, Produzenten, Drehbuchautor. Aus dieser Perspektive behauptet Wells, Animation sei die *„most auteurist of film practises.“*⁹⁷ Bezüglich Wells` These gilt *Persepolis* als Autorenfilm, wobei das Drehbuch auf den autobiografischen Comics Satrapi basiert. Bei den autobiografischen Comics handelt es um eigene Erfahrungen von Satrapi. Abgesehen von der Filmhandlung hat sich die Regisseurin um die Realisation aller Charaktere gekümmert, alle Rollen -auch den Hund-, selbst gespielt, um den Charakteren iranische Gestik und Mimik einzuhauchen.⁹⁸ So hat Satrapi als *animation auteur* alle Aufgaben der Produktion eines Animationsfilms erfüllt.

Persepolis: Comics/-Verfilmung

In welcher Beziehung steht der Film zu seiner Vorlage? Es ist wichtig, den Unterschied in der Handlung zwischen den Comics und dem Film von *Persepolis* zu erläutern, weil beide Werke verschiedene Handlungsstränge in sich beinhalten und somit verschiedene Intentionen haben. Obwohl *Persepolis-der Film* auf ihren Comics basiert, bedeutet das aber nicht, dass die Regisseurin den gesamten Inhalt der Comics auf den Film überträgt. Da ist vor allem durch die unterschiedlichsten erzählerischen Mittel bedingt, die den beiden Medien Comic und Film zur Verfügung stehen. Beispielsweise erläutert Barbara Eder in seinem Text *„Politische*

⁹⁴ Paul Wells: *Understanding animation*. London 1998, S. 10.

⁹⁵ Paul Wells: *Animation. Genre and authorship*. London 2002, S. 72.

⁹⁶ Ebd., S. 74.

⁹⁷ Ebd., S. 73.

⁹⁸ Ebd., S. 3.

Amnesien“ den Hauptunterschied zwischen den Comics und dem Film von „*Persepolis*“ wie folgendermaßen:

„Während die Comicerzählung von „*Persepolis*“ die Darstellung ungleichzeitiger Gleichzeitigkeiten analog der biografischen Gestaltwahrnehmung der Autobiografin ermöglicht, sieht die Dramaturgie des animierten Spielfilms stattdessen die chronologische Ordnung der Erinnernten vor.“⁹⁹

Persepolis-der Film ist nämlich in drei Abschnitten gegliedert: Übergang zum islamischen Regime im Iran, Schulzeit in Wien, Rückkehr aus Österreich und Exil im Iran, während in der Comicvorlage der Erzählfluss ab und zu durch die Erlebnisse der Nebenfiguren wie Mutter Satrapis Freundin in Wien, Marjanes homosexuelle Mitbewohner, jüdische Nachbarn in Teheran ..., die im Film nicht einmal auftauchen, unterbrochen wird. In der Comicvorlage liest man nämlich erst das Ergebnis der Handlung und dann die Vorgeschichte, die wie eine Rückblendung verstanden werden können.

Trotz der unterschiedlich angeordneten Chronologie von Film und Comics zeigen natürlich beide Werke von *Persepolis* vorwiegend Übereinstimmungen in den Erlebnissen Satrapis zwischen den Jahren 1978 und 1990. Durch die Übereinstimmungen beider Werke Comic und Film von *Persepolis* hat die Iranerin ein neues literarisches Genre begründet: „die Comic Autobiografie.“¹⁰⁰ Obwohl die Comics *Persepolis`* mit ihrer vielschichtigen Erzählung auf die Autobiografie Satrapis basieren, sieht Satrapi *Persepolis-der Film* nicht als einen autobiografischen Film, sondern eher als ein „Comic-Autofiction“¹⁰¹, weil nicht alles sich wirklich so zugetragen hat, wie in den Comics dargestellt wird. Sie hat im Film auf der inhaltlichen Ebene Änderungen an den Figuren und Handlungen vorgenommen, so schafft sie eine künstliche Welt, die aber die Einzelheiten der Menschen wie ihre Familienmitglieder in ihrem eigenen Leben konstruiert.¹⁰²

⁹⁹ Barbara Eder: Politische Amnesien. Zu Verfilmung und Bewerbungspolitik von Marjane Satrapis Comic-Autobiografie ‚*Persepolis*‘. In: Barbara Kainz (Hg.): Comicverfilmungen. Zur HeldInnenentwicklung im Comicfilm. Wien 2009, S. 167-187, S. 168.

¹⁰⁰ Matthias Nass: Rebellin unter dem Kopftuch. (16.04.2008) In: Zeitonline. URL: <http://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi> (11.06.2011)

¹⁰¹ Ebd., S. 2.

¹⁰² Vgl. Susanne Mayer: Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! (22.11.2007) In: Zeitonline. URL: <http://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis> (11.06.2011)

Im Gegensatz zu den Comics fehlen im Film jene Informationen und Handlungsstränge, die den harmonischen Fluss des Films behindern könnten. Beispielsweise bekommt der Zuschauer keine Information über den psychologischen Wandel Marjanes, als sie in Wien ist. Dargestellt werden lediglich die Ankunft Marjanes und ihr Einzug in der Nonnenpension. Es fehlen die Szenen mit der Kindheitsfreundin Marjanes, die das Leben in Österreich ohne Krieg schildern. Die Begegnung Marjanes mit einer fremden Kultur wird in den Comics lang beschrieben und dadurch von ihrem Fremdsein in Wien erzählt, keine Schilderung des Besuchs bei ihrer Zimmerkollegin Lucia in Tirol, des Aufenthalts bei anderen österreichischen Freunden, des Besuchs ihrer Mutter und des Gesprächs über die fremde Kultur und Anderssein in Österreich. Die Szenen, die die radikale kulturelle Andersheit der Autorin in Wien hervorheben könnten, wurden im Film nicht behandelt. Diese Informationen hätten jedoch den Film bei einer Dramatisierung unterstützt, würden der Filmhandlung dienen, die Erzählung durch die Nebenfiguren vervielfältigen. Die Narration wird ohne diese Informationen nur auf den Individualismus der Protagonistin mit dem historischen Hintergrund Irans aufgebaut, während sich Marjanes Fremdheit durch die anderen Nebenfiguren im Comic deutlicher gesehen wird, indem die Handlung auch stark auf die politischen und historischen Ereignisse verweist.

Vincent Paronnaud, der Co-Regisseur, erklärt die Intention des Ganzen folgendermaßen: „*In no way did we want to betray the book, but we had to make choices. The idea was to keep the spirit and energy of the book and to try and find a way to interpret it differently on film.*“¹⁰³

Die Interpretation der Comics versucht also nicht, die realen Erlebnisse der Charaktere des Comics vollständig wiederzugeben, sondern die Stimmung sowie „den Eindruck, den die Realität hinterlässt“.¹⁰⁴

Beide Aussagen belegen die Absicht von *Persepolis- der Film*, keine simple Geschichte mit den politischen und historischen Hintergründen, sondern durch die Erlebnisse der Protagonistin Marjane dem Zuschauer die andere Seite der Wirklichkeit Irans zu vermitteln, was in der Comicvorlage noch vielfältiger als im animierten Film ist. Nichtsdestotrotz

¹⁰³ Kristin Hohenadel: Film; An Animated Adventure, Drawn From Life. (21.01.2007) IN: New York Times Online.

URL:<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9501E0D71030F932A15752C0A9619C8B63&pagewanted=1> (22.02.2011)

¹⁰⁴ Mayer: Das Leben kann so mies sein, S. 1.

versucht die Regisseurin eine gemeinsame Geschichte der Menschen im Iran und in Europa zu erzählen, um alle etwas von sich finden können. Dabei fokussiert sie durch Marjanes Leben auf die Geschichte Irans, während im Comic die Geschichte Iran und ihre Ergebnisse durch die Protagonistin im Zentrum steht.

3.3.1. Exil in der Heimat

Es ist besonders wichtig, die ersten zwei Zeitperioden der Handlung gründlich zu betrachten, da sie sowohl die Grundlage der Geschichte Marjanes formen als auch die Gründe dafür zeigen, warum sie sich später so fremd in der Heimat fühlt.

Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse in Iran, dem Zerfall des Schah-Regimes und dem Übergang mit der islamischen Revolution zu einem von Theokraten regierten Staat erlebt der Zuschauer die recht normale Kindheit eines Mädchens der gebildeten Schicht des Irans im ersten Erzählabschnitt.

Der Prolog zeigt die junge Marjane am Pariser Flughafen: Bedrückt blickt sie auf den Informationsbildschirm mit dem Namen ihrer Heimatstadt Teheran, dem offensichtlichen Ziel ihrer gerade angetretenen (Heim)reise. Vor sich hingrübelnd und wohl die letzte Zigarette völlig ungezwungen in aller Öffentlichkeit rauchend, beginnen Marjanes Erinnerungen das Bild zu übernehmen: Die etwa fünfjährige Marjane läuft bei dem Empfang ihrer Verwandten Niuscha durch die Flughafenhalle, nun allerdings in Teheran. Das Glücklich-Sein des Kindes wird durch die Off-Stimme Marjanes unterstützt; sie erzählt, wie damals ihr Leben ganz normal wie das eines jeden Menschen war.

In der Anfangssequenz sieht man, in welchem Hintergrund und mit welchen Figuren dieser Film handelt. Dass die Off-Stimme mit dem Satz: „Mein Leben war normal wie das eines jeden Menschen“ auf die Vergangenheit hinweist, versteht man, dass ihr Leben nicht mehr so ist, wie man in der Rückblendung sieht. Die ersten Szenen stellen dem Zuschauer die Familienmitglieder vor, die in Marjanes Leben für ihre politische Entwicklung eine große Rolle haben.

Im Jahr 1978 herrschen heftige Proteste gegen den Schah im Iran, viele Menschen demonstrieren auf den Straßen. Marjanes Eltern arbeiten als Journalisten in Teheran, sie nehmen auch an den Protesten gegen den Schah aktiv teil. Nach dem Sturz Resah Pahlawis kritisieren sie das Regime, der Schah solle das Land nun verlassen. An diesen chaotischen Tagen kommt jemand zu Besuch, der als erstes Mitglied der Familie das Exil erlebt hat: Onkel Anusch. Beim Besuch erzählt er Marjane von seiner Geschichte: Als er noch jung war, wurde er vom Schahregime aufgrund seiner kommunistischen Ideologie verfolgt, weshalb er ins Exil ging und nicht nach Iran zurückkehren durfte. Anusch durfte jetzt nach Iran zurückkehren und an der Politik wieder teilnehmen. Es ist wichtig für ihn, alles Marjane zu erzählen, damit die Erinnerung der Familie nicht verloren geht, wie Satrapi in der Einleitung des ersten Comics geschrieben hat: *„Man kann vergeben, aber man soll niemals vergessen.“*¹⁰⁵ Nachdem der Großteil des iranischen Volkes Ayatollah Chomeini als Revolutionsführer unterstützt und damit Iran zu einem von Religionsgelehrten geführten Staat machen, werden viele Freunde von Chomeinis Regime hingerichtet und wird Anusch wieder verhaftet. Mit der Verhaftung Anusch‘ erlebt Marjane ihre erste Enttäuschung durch die eigene Heimat, was das erste Zeichen der Entfremdung zu ihrem Land bildet. Deshalb steht Anusch als Schlüsselfigur im Leben der kleinen Marjane für die Stärkung ihrer politischen „Einstellung“, die später Grund der Schwierigkeiten des Lebens in ihrer Heimat wird.

Marjanes Eltern und Anusch bilden eine Verbindung zwischen der Heimat und der kommunistischen Ideologie. Sie sind keinesfalls objektiv gegen die politischen Ereignisse im Iran und glauben, das Proletariat gewinne eines Tages. Da sie ihre Objektivität auf die politischen Ereignisse verloren haben, verlieren sie ihre Freiheit und ohne Freiheit fühlen sie sich fremd in ihrer Heimat. Georg Simmel erläutert in seinem Text *„Exkurs über den Fremden“* die Objektivität der Fremden, indem man Objektivität auch als Freiheit bezeichnet, weil *„der objektive Mensch durch keinerlei Festgelegtheiten gebunden, die ihm seine Aufgabe, sein Verständnis, seine Abwägung des Gegebenen präjudizieren.“*¹⁰⁶ Die Familie Satrapi ist nämlich an ihre politische Ideologie sowie an ihre Heimat fest gebunden und wird als Fremde einer bestimmten Gruppe in der Heimat empfunden. Dass der Mensch fest an Dingen in ihrer Heimat gebunden ist und daher nicht frei davon wird, erklärt Vilém Flusser in

¹⁰⁵ Im Vorwort des ersten Comics widmet Satrapi *Persepolis* den Menschen, die ihr Leben für die Freiheit und bessere Zukunft Irans gegeben haben. Satrapi: Kindheit im Iran, S. 4.

¹⁰⁶ Simmel: Exkurs über den Fremden, S. 269.

seinem Text „*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*“ und begründet dadurch den Entfremdungsprozess gegen die Heimat. Wenn das Land, in dem die Satrapis leben, durch den neuen Alltag Irans ungewöhnlicher als damals wird, nehmen sie das als schmerzhafter Eingriff in ihr Privatleben an, weil die Fasern (die Mitmenschen) an ihrer Heimat durch die islamistische Regierung zerrissen werden.¹⁰⁷ Sie verwechseln das Intime mit Öffentlichen, weil sie Verbindungen an Heimat durch die Menschen und Dingen haben. Da Marjanes Eltern glauben, dass die gebundenen Fasern an die Heimat zerrissen werden, entscheiden sie sich, Marjane nach Europa zu schicken. Deshalb kann man sagen, dass Marjanes Reise nach Europa nicht nur als ein normales Migrieren genannt wird, sondern eher als Exil bezeichnet werden kann.

Im zweiten Abschnitt der Filmhandlung stellt die Regisseurin die körperliche und psychologische Entwicklung Marjanes sowie ihren Perspektivenwechsel der politischen Ereignisse, als sie in Wien lebt. In den Wien-Szenen ist Marjanes Entfremdungsprozess gegenüber iranischer Herkunft anhand ihrer Erlebnisse in Wien auffällig, indem sie sich selbst fremd wird. Die Szenen bilden die Problematik des Fremdseins Marjanes und stehen als Beweis, warum sie Identifikationsprobleme in Wien und später in Teheran hat. Dass die verschiedenen Kulturen und Religionen besonders konfrontieren, wird es in zwei Szenen dargestellt.

Anfangs wird Marjane in eine Nonnenpension geschickt, wo sie sich überhaupt nicht wohl fühlt. Die Kulturunterschiede lassen sie sich fremd fühlen, es wird ihr ständig deutlich gemacht, dass sie anders ist. Beispielhaft ist die Szene, in der die Obernonne Marjane beleidigt: Eines Abends nimmt Marjane den Topf in den Gemeinschaftsraum mit und beginnt aus daraus zu essen. Die Obernonne kommt herein und wirft ihr deshalb vor, dass Iraner keine Manieren hätten. Marjane reagiert mit Beschimpfungen und muss daraufhin die Pension verlassen. Marjanes iranische Identität als kulturell andere bildet hier die Ursache für ihre späteren Identitätsprobleme, wobei diese Vorurteile gegenüber Iranern bei Marjane nachfolgend die Ablehnung ihrer eigenen Herkunft verursachen werden. Warum sich die Nonne Marjane über ihre Herkunft vorgeworfen hat, kann man mit Hegels „*Diskurs der Ästhetik*“, den Vilém Flusser in seinem Text „*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*“

¹⁰⁷ Vgl. Flusser: *Heimatlosigkeit*, S. 249.

erläutert hat, erklären. Flusser beschreibt die Situation des Migranten durch ästhetischen Zyklus:

„Jede Wohnung ist für ihren Bewohner hübsch, weil er an sie gewöhnt ist. Die an die Wohnung herankommenden Geräusche sind hässlich, weil sie Gewohntes stören. Verarbeitet man sie zu Information, werden sie schön, weil sie in die Wohnung eingebaut werden. Dieses Schöne verwandelt sich durch Gewohnheit zu Hübschheit, denn es wird noch dumpf empfunden.“¹⁰⁸

Mit ihrer Existenz stört Marjane als Migrantin die Heimat -Wien- für die Nonne, weil sie mit ihrem Manieren das Gewohnte in der Pension gestört hat. Ihr „ungewohntes“ Verhalten empfindet die Nonne als hässlich und deshalb weist sie absichtlich auf die Herkunft Marjanes, um Marjane zu zeigen, dass sie eine Fremde in Wien ist. Obwohl Marjane sich bemüht, sich in die europäische Gesellschaft zu integrieren, fühlt sie sich nach wie vor fremd, besonders weil die angenommene Lebensweise hier im Gegensatz zur vermeintlichen, bereits erlernten Tradition und Kultur der iranischen Heimat steht.¹⁰⁹ Auch wenn sie versucht, sich besser anzupassen, indem sie sich keine Sorgen um ihre Eltern im Krieg macht, lassen sie die Schuldgefühle nicht los, was sie immer wieder erläutert.

Die Schuldgefühle werden so stark, dass sie den inneren Konflikt mit der eigenen Identität Marjanes verursachen. Die Identifikationsprobleme mit der fremden und eigenen Kultur führen Marjane somit zur Entfremdung zu sich selbst. Weiter erläutert Julia Kristeva in ihrem Buch *„Fremde sind wir uns selbst“*, wie der Mensch sich selbst fremd wird:

„Mit dem anderen, mit dem Fremden leben konfrontiert uns mit der Frage, ob es möglich ist, ein anderer zu sein(...) Es geht darum an seiner Stelle zu sein und das heißt, sich als anderer zu sich selbst zu denken und zu verhalten.“¹¹⁰

Die Möglichkeit an der Stelle vom Anderen oder Fremden zu sein, erlebt Marjane in der Party-Szene: Sie gerät mit Männern aneinander, weil diese sich nicht für die Vorurteile iranischen Frauen interessieren. Deshalb leugnet sie ihre iranische Herkunft den jungen

¹⁰⁸ Flusser: Heimatlosigkeit, S. 262.

¹⁰⁹ Vgl. Ahu Paköz: A Reawakening of Memories in Comic Form. Persepolis by Marjane Satrapi. In: Scan. Journal of media arts culture. URL: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=115 (11.06.2011)

¹¹⁰ Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, S. 23.

Österreichern gegenüber. Das zeigt deutlich, wie sehr sie sich immer noch unterdrückt fühlt, obwohl sie im vermeintlich freien Europa lebt. Um mit Vorurteilen den Iranern gegenüber und den eigenen Schuldgefühlen umzugehen, versucht sie einen Weg zu gehen, scheitert aber und führt am Ende zur Identitätskrise. Nach Kristeva ist es aber nicht feindlich, die Herkunft zu verraten, weil *„der Fremde seine Hoffnungen anderswo festgemacht hat, um nicht zu leiden.“*¹¹¹ Marjane will nicht mehr um ihre Eltern Sorgen machen und als eine Französin angenommen werden, um ihre Fremdheit in der europäischen Gesellschaft zu vergessen. Somit kann man Flusser zustimmen, wenn er sagt, *„der Migrant wird frei, nicht wenn die verlorene Heimat verleugnet, sondern wenn er sie aufhebt“.*¹¹² Marjane schafft es aber nicht, ihre Heimat aufzuheben, weil sie ganz fest an ihre Heimat gebunden ist. In den Wien-Szenen ist es auffällig, dass sie immer an ihre Eltern denkt und wegen des Golfkriegs im Iran um sie Sorgen macht. Sie gibt ihr selbst immer die Schuld, dass sie wohl in Wien lebt. Marjane leidet an Heimweh, weil sie als Migrantin für ihre Mitmenschen wie ihre Eltern, ihre Oma,... Verantwortung trage. Ihre Heimat ist nämlich die Mitmenschen in ihrer Heimat, für die sie auch in Wien Verantwortung trage.¹¹³ Da sie mit ihren Mitmenschen im Iran die schweren Zeiten nicht zusammen erlebt, fühlt sie sich schuldig, um die Verantwortung für ihre Mitmenschen in der Ferne nicht erfüllen zu können.

Vorurteile sowie der fremde Blick auf die iranische Frau in der europäischen Gesellschaft wird durch die oben erläuterten Szenen so dargestellt, dass der Entfremdungsprozess Marjanes zu sich selbst deutlich reflektiert wird. Marjanes Erlebnisse in Wien bilden die Basis der folgenden Handlungen im Iran, die Marjane zur Entfremdung der eigenen Heimat führen. Nachdem Marjane nach Iran zurückgekehrt ist, stellt sie ihre Identität mit dem Heimatsgefühl infrage. Sie erlebt nämlich den fremden Blick auf verschiedener Art und Weise, deshalb das Exil in ihrer eigenen Heimat. In dem letzten Zeitabschnitt sieht man, wie Fremdsein in der Heimat zur Heimatlosigkeit der Protagonistin wird.

Nach Flusser wird Heimatsgefühl von Dingen und Personen personalisiert, das heißt, man fesselt an sie.¹¹⁴ Marjane verliert ihre Freiheit in ihrer Heimat, in der sie als ein freies Mädchen aufgewachsen ist, und fühlt sich deshalb fremd dort. Obwohl ihre Eltern als Mitmenschen immer noch da sind, empfindet Marjane den Verlust der Freiheit durch die

¹¹¹ Ebd., S. 38.

¹¹² Flusser: Heimatlosigkeit, S. 253.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 260.

¹¹⁴ Vgl. Flusser: Heimatlosigkeit, S. 251.

repressiven Gesetze des islamistischen Regimes als Eingriff in das Intime und denkt, dass sie ihre Heimat verloren hat. Für sie gilt Iran nicht mehr als eine Heimat, die ihre Vergangenheit und Hoffnungen beinhaltet, sondern eine Wohnung, in der sie nur einen Besitz hat.

Nachdem Marjane von Europa nach Iran zurückgekehrt ist, erlebt sie die großen Unterschiede zwischen beiden Kulturen auf schmerzvoller Art und Weise und leidet an ihren Schuldgefühlen. Nach Kristeva *„leidet der Fremde in ihrer Melancholie und weißt es in einem verzweifelte[n] Wissen, das ihre Wut auf die anderen gegen sie selbst wendet.“*¹¹⁵ Marjane sieht die islamistische Regierung als einen Grund für ihr Exil, weil sie sich jetzt mit dem neuen Alltag Teherans nicht gut umgehen kann. Warum hat sie Schwierigkeiten im iranischen Alltag? Sie muss wieder Kopftuch tragen und sich „angemessen“ benehmen. Wegen der Wut auf die islamistische Macht verursacht die Anpassung aber Schwierigkeiten, weil sie jetzt böse auf sich selbst ist, weil sie nichts gemacht hat, als die Situation im Land schlechter wurde. Wiederum fühlt sie sich allein, weil sie Fremde in eigenem Land ist, genauso wie sie Fremde in Wien war.

Marjane lebt weiter mit ihrem Heimweh an alte Heimat, die sie in ihrer Kindheit hatte. Die Melancholie verursacht Marjane, dass sie sich im Alltag rebellisch verhält. Beispielhaft ist die Szene in der Zentraluni: Eines Tages werden alle Studenten in der Zentraluniversität zu einer Versammlung der islamischen Religionswächter aufgerufen, die über die Durchsetzung des neuen islamischen Regimes sprechen wollen. Die weiblichen und männlichen Studenten sitzen getrennt, was die Situation Irans im Alltag widerspiegelt. Die Vortragenden sprechen über die neuen Gesetze, welche das Leben der Frauen wohl noch weiter einschränken wird. Nach dem Ende der Konferenz meldet sich Marjane und klagt die Ungleichheit der Frauen an sowie vergleicht sie die Bekleidung der Männer mit den Frauen. In dieser Szene kritisiert Marjane die männliche Hegemonie über die Sexualität der Frauen. Denn wie die Religionsanhänger die Gründe für weitere Verbote für die Frauen im sexistischen Sinne erklären, ist es auffällig, dass die Frauen nur als weibliche Körper und deswegen auch als Gefahr für die Männer, die die Religion nicht richtig praktizieren, angenommen werden. Marjane mit ihrer anarchistischen Haltung wird noch fremder angenommen. Wie vorher erläutert wurde, nach Simmel wird sie als *„eine Fremde nicht als Individuum, sondern als der*

¹¹⁵ Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, S. 19.

*Fremde eines bestimmten Typus empfunden.*¹¹⁶ Sie wird nämlich die Vertreterin der Menschen, die über die Ungleichheit der Frauen im Iran wie Marjane denken. Durch solche Handlungen, die die Ergebnisse des islamistischen Handelns bilden, wird es dargestellt, warum Marjane Exil in ihrer Heimat erlebt.

Zusammenfassend wird Marjanes Perspektive auf das Fremdsein in Wien und später auch in Teheran mit der Problematik der Ungleichheit der iranischen Frauen verbunden. Somit ist der Animationsfilm *Persepolis* selbst auf Marjanes Individualismus aufgebaut. Die Frage der Identität wird mit Heimat und der Herkunft in Beziehung gesetzt. Das Verhältnis von Migration und Abstammung durch Fremdbilder in Wien sowie in Iran so auseinandergesetzt, dass das Wahrnehmen der anderen Mentalitäten den Hauptbezugspunkt der Narration bildet.

Zeit und Raum

Die Erfahrungen der Protagonistin Marjane werden in Teheran und Wien in drei Zeitperioden behandelt. Im ersten Abschnitt werden die Erfahrungen des kleinen Mädchens während des Sturzes von Schah Reza Pahlavi sowie der ersten Probleme in der islamisierten iranischen Gesellschaft der 80er Jahre dargestellt. Das Leben als jugendliche Exiliranerin in Wien der späten 80er bildet den zweiten Abschnitt. Den Abschluss bilden die Rückkehr in die persische Heimat und die existentiellen Auseinandersetzungen mit der inzwischen stark veränderten Gesellschaft.

„Filme positionieren sich in einem historischen Raum-Zeit-Gefüge. Das hat Auswirkungen auf Inhalt und Repräsentation.“¹¹⁷ 70er und 90er Jahre Irans und die 80er Jahre sind die Zeiträume, welche die zeitliche als auch räumliche Erzählstruktur von *Persepolis* bilden. Die Orte sowohl die Zeit haben narrative Funktionen, wie in *Persepolis* der Fall ist:

¹¹⁶ Simmel: Exkurs über den Fremden, S. 272.

¹¹⁷ Mikos Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz 2008, S. 115.



Abb. 12

In der ersten Handlungsperiode wird der historische Hintergrund Irans mithilfe eines Schattentheaters erzählt, wie der Einfluss Großbritanniens im Interesse des Erdöls und ihre Unterstützung der Monarchie sind. Marjanes Vater erklärt dem Mädchen, der Schah sei nicht von Gott ausgewählt und trage die Verantwortung für die angespannte Situation im Land kurz vor der Islamischen Revolution, während Marjane das Gegenteil behauptet. Zu sehen sind der Schah mit traditionellem Gewand und der britische Bote mit schwarzem Anzug. Das Gespräch findet in Iran statt, wo der britische Bote den Schah davon überzeugt, sich im Tausch gegen das für Großbritannien interessante Erdöl zum Schah auf dem Pfauenthron krönen zu lassen. Nachdem der Schah auf das Angebot eingeht, wird die Szene mit der bösen Reaktion Marjanes unterbrochen.

Die Bezugnahme auf die Tradition des Schattentheaters wird in dieser Szene überdeutlich. Das Schattentheater betont durch die mechanischen Hand- und Armbewegungen der Figuren, und die Dialoge erinnern zwischen Schah und britischem Delegierten an das türkische Schattentheater Karagöz. Wie im Karagöztheater werden beide Figuren von einer Person gesprochen, die Bühne wird zu beiden Seiten der beiden Figuren begrenzt, im Hintergrund sieht man die Landschaft.

Der Verweis des Schattenspiels auf *Persepolis* wirkt als „Spiel im Spiel“ und bildet nach Jens Schröter „*transformationale Intermedialitätsformen*“¹¹⁸ zwischen dem Schattentheater und dem Animationsfilm. Nach Schröter besteht die intermediale Beziehung darin, dass „ein Medium ein anderes repräsentiert.“¹¹⁹ Der Animationsfilm imitiert nämlich die Konventionen und Muster des Realfilms, bleibt aber immer eindeutig als Animation erkennbar, indem er das Medium Theater repräsentiert. Die Transformationsprozesse zwischen Theater und Film sind entscheidend, weil Medien nie unmittelbar reagieren können, denn kein Medium kann ein anderes direkt darstellen. In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass jede intermediale Transformation das Ausgangsmedium nach den Bedingungen des Zielmediums übersetzt. Der Animationsfilm übersetzt nämlich das Schattentheater nach seinen Bedingungen. Das heißt,

¹¹⁸ Jens Schröter: Intermedialität. In: Theorie der Medien. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (15.05.2011)

¹¹⁹ Ebd., S. 10.

das Schattentheater wird mit der gleichen Technik des Animationsfilms dargestellt, das einen Teil der von der Regisseurin gezeichneten Animation ist. Nach Siegfried Kracauer ist der Animationsfilm, das Unwirkliche darzustellen, das, was nie geschieht.¹²⁰ Da es im Animationsfilm nicht um reale Figuren wie im Spielfilm geht, wird er von der Realität distanziert. Durch die Transformation in animierter Form wirkt das Schattentheater noch distanzierter. Somit wird das Schattentheater ein integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums, da eine Repräsentation des Schattentheaters im Animationsfilm vorliegt, die explizit auf das repräsentierte Medium Bezug nimmt.¹²¹ In *Persepolis* wirkt daher die Intermedialität zwischen dem Schattentheater und dem Animationsfilm durch die erläuterte Szene als Repräsentation eines anderen Mediums, in der die Zusammenhänge einfach und für das kindliche Publikum verständlich darstellt sind.

Marjane als junges Mädchen zunächst fasziniert vom Umsturz des Schahs, der mit seinen Slogans und revolutionären Heldengeschichten aus ihrer kindlich-naiver Perspektive wie ein großes Abenteuer erscheint, die besagten politischen Hintergründe, also die vorhergehenden historischen Ereignisse als Spiel im Spiel in flotten, kinderkompatiblen Schattenspielen präsentiert.¹²²

Die chronologische Erzählreihenfolge wird durch die Szenen am Flughafen viermal unterbrochen. Zwischen den verschiedenen Zeitebenen gezeigt und im Unterschied zum Rest des Films in Farbe dargestellt, in der Marjane verzweifelt und traurig scheint und jedes Mal einem befremdlichen, abschätzigen Blick begegnet. Wie sind aber non-lineare Plots konstruiert und wie fügt sich hier alles zu einer Geschichte zusammen?

Die vier Szenen verweisen auf die Handlungen in der Vergangenheit und stehen für eine Zusammenfassung der Gefühle, welche Marjane während des Films erlebt hat. Die erste Szene am Flughafen stellt Marjane mit Blick auf den Monitor dar, wobei die Schrift Teheran groß gezeigt wird, in der Anschlusszene ist dabei zu sehen, wie sie sich auf der Toilette das Kopftuch anlegt und abschätzig von einer europäisch gekleideten Frau angeschaut wird.

¹²⁰ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 2001, S. 130.

¹²¹ Vgl. Schröter: Intermedialität, S. 10.

¹²² Vgl. Marguerite Seidel: *Persepolis*. (04.12.2007) In: Critic. Die Filmseite. URL: <http://www.critic.de/film/persepolis-1051/> (11.06.2011)

Marjanes trauriges Gesicht wird mit der Darstellung ihrer Kindheit verbunden und somit einen weichen Übergang in ihre Vergangenheit geschaffen, wo die kleine Marjane ganz glücklich zu sehen ist.

Der Flughafen als Transitraum schafft den Übergang zwischen den verschiedenen Zeitperioden und somit den Erlebnissen Marjanes. In jeder Flughafenszene beginnt ein neuer Lebensschnitt für Marjane, indem sie in der Vergangenheit als ein anderes Wesen in Gegenwart erscheint. Ihre Vergangenheit löst sich nämlich in Gegenwart auf, wo der Flughafen die Grenze zu dem Ort wird, von woher etwas sein Wesen beginnt.¹²³ Der Flughafen bildet hier eine Relation zwischen Vergangenheit und Gegenwart und so befindet sich Marjane im Moment eines Übergangs, wo der Zuschauer Marjane als zwei verschiedene Wesen sieht, welches Homi K. Bhabha in seinem Text „*Verortungen der Kultur*“ erläutert:

„Man befindet sich im Moment des Übergangs, wo Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung erzeugen.“¹²⁴

Durch die verschiedenen Momente und Übergänge entsteht nach Bhabha einen Zwischenraum, wo verschiedene Lebensprozesse Marjanes im Flughafen gezeigt werden. Mit der Einblendung der kleinen Marjane erlebt der Zuschauer eine rastlose Bewegung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, welche von Bhabha als „*au-dela*“ genannt wird. Im Übergang im Flughafen herrscht eine Desorientierung, eine Störung des Richtungssinns, was mit dem französischen Wort „*au-dela*“ so gut zum Ausdruck kommt – hier und dort,¹²⁵ welche die Unterbrechungen durch die Flughafenszenen verursachen.

Bei jeder weiteren Flughafensequenz wird dieser Übergang zwischen der Vergangenheit und Gegenwart gezeigt, wo der Flughafen als Zwischenraum von den zeitlichen Handlungsperioden steht. Nachdem Marjane von ihren Eltern nach Wien geschickt wird, sieht man sie sitzend und rauchend wiederum am Flughafen. Marjane weißt nicht, was sie in Wien erwarten wird. Ihre Ankunft in der Nonnenpension in Wien wird durch ihre heranfahrende Großbeinstellung ihres Gesichts aufgelöst. In der dritten Flughafenszene sitzt sie traurig und

¹²³ Vgl. Homi Bhabha: *Verortung der Kulturen*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. [Originaltitel: the location of culture] Übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2000, S. 128.

¹²⁴ Ebd., S. 123.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 123.

verzweifelt in einem Cafe am Flughafen, weil sie diesmal nicht weißt, was sie in ihrer Heimat zusammen mit ihren Eltern erwarten wird, nachdem sie so viele wie erfolglose Liebesbeziehungen und Integrationsprobleme in Wien erlebt hat. Wir sehen da aber keinen weichen Übergang in die Vergangenheit, sondern der Off-Ton Marjanes ist nur zu hören. Sie erzählt, wie sie in den Iran zurückgekommen ist und was sie mit ihren Eltern an dem Tag gemacht hat. In der Schlusszene werden die Vergangenheit und die Gegenwart zusammen aufgelöst und somit die verschiedenen Zeitebenen miteinander verbunden. Marjane fährt ihrer neuen Zukunft: Paris entgegen, verleugnet aber ihre Identität nicht, indem sie die Frage des Taxifahrers „Woher kommen Sie?“ beantwortet: „aus Iran“.

Warum die Regisseurin Satrapi besonders den Flughafen als Transitraum zwischen verschiedenen Zeitebenen verwendet, kann man durch ihr Interview erläutern: „*I hate airports. Goodbye is the worst word for me. Goodbye means they could die and I never see them again.*“¹²⁶ Marjane mit traurigem Gesichtsausdruck verabschiedet sich nämlich in jeder Flughafenszene von der Zeitperiode sowie ihren Erinnerungen in der Vergangenheit, die sie hinter sich gelassen hat. In Frankreich kann sie heute leben, wie sie will, aber der melancholische Blick nach den abhebenden Flugzeugen Richtung Teheran zeigt, um was es in Persepolis hauptsächlich geht: den erzwungenen Verlust von Heimat.¹²⁷

Marjanes Perspektive in der Erzählung

Die Erzählung fokussiert auf die Protagonistin Marjane. In ihrer Kindheit sieht der Zuschauer die politischen Ereignisse und die Perspektive der anderen Personen aus den Augen des kleinen Mädchens, die Reaktionen Marjanes gegen die politischen Handlungen kommt hervor. Sie ist ein aufgewecktes Kind, das für die politische Situation Irans interessiert. Die Inszenierung der Protagonistin hat eine wichtige Rolle in *Persepolis*, weil der Zuschauer durch ihre Darstellung mit sich identifizieren kann, indem Marjane als die Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur angenommen wird. Lothar Mikos erläutert in seinem

¹²⁶ Annie Tully: An Interview with Marjane Satrapi. (Oktober 2004) In: Bookslut web magazine. URL: http://www.bookslut.com/features/2004_10_003261.php (11.06.2011)

¹²⁷ Vgl. Seidel: *Persepolis*, S. 1.

Buch „*Film und Fernsehanalyse*“ die Bedeutung aller Figuren in einem Film und warum sie wichtig für die Narration sind:

„Anhand des Personals (...)werden die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt, eingebettet in den Rahmen einer Narration oder eines Spiels. Denn die auftretenden Figuren sind nicht nur mit personalen Eigenschaften ausgestattet, sie schlüpfen auch in soziale Rollen.“¹²⁸

Nach Mikos' These stellt die Regisseurin ihre Gedanken über die historischen Ereignisse Irans durch die Hauptfigur Marjane dem Zuschauer dar. Um die Identifikation des Zuschauers mit der Protagonistin zu schaffen, benutzt die Regisseurin die Großeinstellungen. Die Sequenz im Wohnzimmer kann hier als Beispiel dafür gegeben werden: Nach dem Sturz des Schahs ist Siamak, ein guter Freund von Vater Satrapi, der seit Jahren unter dem Schahregime im Gefängnis war, aus dem Gefängnis gekommen und besucht die Familie Satrapi mit seiner Familie. Siamak erzählt, wie schwer die Situation im Gefängnis war, wie grausam die Folterer gearbeitet haben. Während er seine Erlebnisse rauchend erzählt, werden alle Figuren im Wohnzimmer aus objektiver Sicht gezeigt, wobei Marjane von hinten gesehen wird.

In den folgenden Szenen wird auf ihr angstvolles Gesicht mit klaren, langen Einstellungen fokussiert, am Ende ist es in Großaufnahme zu sehen. Der Zuschauer sieht die Angst Marjanes durch die Verstärkung des Gesichtsausdrucks. Somit weist die Regisseurin drauf, dass die Reaktionen der anderen Mitglieder nicht im Zentrum stehen, sondern nur Marjanes besorgtes Gesicht. Noch ein anderes Beispiel dafür: Nach der islamischen Revolution wird Onkel Anusch wieder verhaftet und will nur eine Person sehen: Marjane. Sie besucht ihn im Gefängnis. Die Umgebung, den Gefangenenwärter und die Zelle sind mit den Augen des kleinen Mädchens zu sehen. Alles sieht man größer als ihren Körper, wie sie sie sehen kann. Der Zuschauer blickt den Raum von Marjanes Seite und sieht die schweren Lebensbedingungen im Gefängnis. Marjanes Reaktionen auf die politischen Ereignisse werden im Verlauf des Films immer wieder gezeigt, welche auf ihre politische Einstellung und ihre zukünftigen Probleme im Iran hinweisen. Noch bereiten die Foltergeschichten vom

¹²⁸ Mikos: Filmanalyse, S. 163.

Freund Siamak dem Zuschauer die Frage der Demokratie für die weiteren Szenen im Film vor, wobei der persönliche Blick Marjanes im Zentrum der Narration bleibt.

Wo der Zuschauer die Empathie für Marjane hat, ist die Szene, in der Marjane wie eine Rebellin zu Hause ist. Da sie einen Teil ihrer Familiengeschichte von ihrem Onkel Anusch erfahren hat, beginnt die Entwicklung ihrer politischen Einstellung. Bei der Heimkehr ihrer Eltern von den Protestdemonstrationen, während dessen auch junge Demonstranten von der Polizei erschossen werden, heißt Marjane sie als eine kleine Rebellin gegen den Schah mit den Wörtern „Nieder mit dem Schah!“ willkommen. Nach Mikos' These, die Figuren schlüpfen in die sozialen Rollen in der Gesellschaft, hat Marjane als junge Generation Irans eine soziale Rolle, die gegen repressives islamistisches Regime steht. Somit ist Marjanes Inszenierung an die in den jeweiligen Gesellschaften zirkulierenden Bedeutungen betreffend, was in diesem Fall die Anarchie gegen das Schahregime ist, die einen besseren Iran bezweckt.¹²⁹



Abb. 13



Abb. 14

Die subjektive Darstellung Marjanes wird noch in den Gottszenen durch die Frage der Moral und der Religion mit dem Gespräch zwischen Gott und Marjane in Szene gebracht: Marjane will einen Freund Ramin bestrafen, weil sein Vater eine Million Menschen unter dem Schahregime getötet hat. Am selben Abend kommuniziert sie mit Gott über diese Handlung. Marjane rechtfertigt sich, indem sie sagt, dass die Gerechtigkeit für die getöteten Menschen gesucht hat. Gott predigt, dass die Bösen für ihre Missetaten geradestehen müssten und dass, was Marjane in dieser Situation machen solle, sei zu vergeben. Eines Abends, nachdem Anusch verhaftet wurde, kommuniziert sie wiederum mit Gott. Diesmal hört sie Gott nicht zu,

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 138.

reagiert sehr böse auf ihn und gibt ihm Schuld, weil er gar nichts für Anusch gemacht hat. So verliert sie erstmals ihr Glauben an Gott und will nicht mehr mit ihm sprechen.

Marjanes persönlicher Glauben wird in diesen traumhaften Gottszenen so dargestellt, dass der Gott als ein Freund und Heimliches bei Marjane auftaucht. Nachdem er verhaftet und dann hingerichtet wurde, glaubt sie aber nicht mehr an Gott und Gott wird ihr unvertraut. Wie ihr persönlicher Glauben Marjane fremd wird, kann man durch Freuds Schrift „*Unheimliche*“, den Kristeva in „*Fremde sind wir uns selbst*“ erläutert, welche in der theoretischen Einleitung beleuchtet wird, erklären. Kristeva beschreibt zuerst das Wort *heimlich* als *vertraut* aber auch als *geheim* und erläutert, wie diese Wörter auf die Fremdheit verweisen:

„(...)So verkehren sich in dem Wort heimlich selbst das Vertraute und Intime in ihr Gegenteil und fallen mit dem entgegengesetzten Sinn von „beunruhigender Fremdheit“ zusammen, der in unheimlich steckt.“¹³⁰

Nachdem Marjane Anusch verloren hat, vertraut sie nicht mehr an Gott, somit wirkt ihr ihr persönlicher Glauben fremd. Gott als Fremde ist jetzt unheimlich für Marjane, weil „*was unheimlich ist, wäre also das, was vertraut gewesen ist und unter bestimmten Bedingungen hervortritt*“.¹³¹

In den erläuterten Szenen ist es auffällig, dass der Zuschauer durch die subjektive Darstellung der Protagonistin Empathie mit ihr bilden kann. Lothar Mikos erklärt, dass die Identifikation des Zuschauers mit der Figuren im Film durch Empathie schaffbar ist und erläutert, „Empathie sei unabhängig von der Moral der Zuschauer und sei nötig, die Gefühle der Figuren in den dargestellten Handlungssituationen nachvollziehen zu können.“¹³² Deshalb kann man sagen, dass *Persepolis* in diesem Sinne erfolgreich ist, da er eine emotionale Brücke zwischen dem Zuschauer und der Protagonistin bilden kann und Marjane als Empathieträger erscheinen lässt.

¹³⁰ Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 199.

¹³¹ Ebd., S. 199.

¹³² Mikos: *Filmanalyse*, S. 179.

Zusammenspiel von Licht und Ton

Den gesamten Film lang wird die Darstellung Marjanes psychologischer und körperlicher Entwicklung durch technische Elemente wie Lichtgestaltung und Ton unterstützt. Besonders wird ihre Entfremdung gegenüber ihre Heimat und ihre Einsamkeit in den Wien-Szenen durch Lichtgestaltung und Ton deutlich dargestellt.

Persepolis hat ästhetische Merkmale eines „Film Noir“, wo Schatten, schwarz-weiße Bilder dramaturgische und erzählerische Funktionen haben. Mit der Technik der Low-Key-Beleuchtung werden nämlich die starke Hell-Dunkel-Kontraste und auffällige Schattenbilder erzeugt. Somit bezieht sie sich auf die Helligkeit der Bilder und lenkt dadurch die Wahrnehmung der Zuschauer. Achim Dunker erläutert in seinem Buch *„Die chinesische Sonne scheint immer von unten“* die erzählerische Funktion von den Bildern, welche auch in *Persepolis* der Fall ist: *„Licht und Schatten sind untrennbar miteinander verbunden, denn sie geben dem Zuschauer den entscheidenden Eindruck von den Dimensionen des Raumes.“*¹³³

In jeder Zeitperiode sieht man Hell-Dunkel-Spiele in einer anderen Gestaltung. Beispielsweise ist es besonders in den Wien-Szenen auffällig, dass es noch schwarz-gräulichere Farben herrschen, während in der Kindheit weiße Hintergründe mit weißer Beleuchtung zu sehen sind. Die Darstellung der Figuren ist mit klaren Linien gezeichnet, wo ihr Gesichtsausdruck ganz deutlich gesehen wird. Nach Dunker bezieht sich Low-Key-artige Darstellung der Wien-Szenen auf die Helligkeit der Bilder und lenkt dadurch die Wahrnehmung der Zuschauer. Die Schatten und die unbeleuchteten Bildteile überwiegen in die Bildkomposition.¹³⁴ Schatten charakterisieren die Figuren und ihre subjektiven Perspektive und unterstützen dabei die Erzeugung ihrer Stimmung. Zwei Sequenzen, die in Wien abspielen, dienen besonders der Darstellung der Identitätskrise Marjanes: An einem Abend in Wien telefoniert Marjane mit ihren Eltern, welche sich nach dem Zustand ihrer Tochter erkundigen. Marjane erzählt, die Zeit mit Freunden in Wien zu verbringen, tatsächlich wissen wir aber, dass sie einsam und allein in der Nonnenpension zurückgeblieben ist, während alle anderen bei ihren Familien sind. Nach dem Telefongespräch werden durch kurze Montage ihres Bettes im Zimmer mit dem Kreuz an der Wand, der Toiletten sowie

¹³³ Achim Dunker: *„Die chinesische Sonne scheint immer von unten.“* Licht- und Schattengestaltung im Film. Konstanz 2007, S. 11.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 22.

kochende Marjane in der Küche gezeigt. Letztlich bleibt die Kamera in der Einstellung Marjanes in der Küche noch länger verharren, wo ihr trauriges Gesicht durch die Kopfnieigung nach unten reflektiert wird.



Abb.15

Abb.16

Abb.17

Abb.18

Durch die Lampe im Telefonzimmer und dunkle Farben versteht man, dass die erläuterte Sequenz am Abend spielt. Ein Zimmer lediglich aus Tür, Lampe und Telefon ist kaum sichtbar, nur mit der Lampe kann man verstehen, dass es ein Telefon gibt. In der weiteren Szene ist noch ein bisschen heller, das Bett und das Kreuz werden durch die weiße Farbe betont. In der Küche und im Badzimmer sind die Hell-Dunkel-Kontraste nicht so stark, der Ton tritt hervor.

Nach Dunker ist die Lichtfarbe dem Betrachter die Stimmungslage der Szene. In der erläuterten Sequenz wird die Einsamkeit der Protagonistin durch die Lichtgestaltung und den Ton stark dramatisiert. Man sieht die dunkle Atmosphäre der Pension. Das Telefonzimmer suggeriert die Gefängniszelle, die Lampe lässt Marjanes Gesicht wie in einem Verhör erscheinen, während sie mit ihren Eltern telefoniert. Die folgenden Szenen nach dem Telefongespräch stellen durch Montage dar, in welcher Situation in der Nonnenpension sich Marjane befindet. Es beherrschen schwarz-gräuliche Farben, die ihre psychologische Situation charakterisieren. Der Raum ist grau-schwarz dargestellt, die Farben flau wie in einem Öldruck. Dabei wird Marjanes depressive Stimmung vom Ton unterstützt, das Geräusch von Wassertropfen und Windheulen verstärken das Gefühl der Einsamkeit, während Marjanes trauriges Gesicht durch die Kopfnieigung nach unten gezeigt wird.

Ein anderes Beispiel für den Hell-Dunkel-Kontrast ist die Funktion der Beleuchtung: Das Fremdsein, das durch die Schuldgefühle gegenüber ihren Eltern verstärkt wird, führt Marjane zur Identitätskrise, die in verschiedenen Szenen durch das Licht dramatisiert wird: Mit ihrem Selbstbewusstsein geht Marjane an einem Abend auf eine Party und einen jungen

Österreicher. Nach ihrer Herkunft befragt, antwortet Marjane aus Frankreich zu kommen. Nach der Party geht sie alleine nach Hause, wo nur die Schatten Marjanes und ihrer Oma zu



Abb. 19

sehen sind. Die Szene endet dann mit der Einstellung Marjanes von hinten, während die Großmutter's Wörter an Marjane „Treu dich selbst!“ zu hören ist.

In der folgenden Szene sieht man zuerst einen Schatten Marjanes an der Wand des Gebäudes. Mit einer Kameraschwenkung kommt der Schatten ihrer Großmutter in die Einstellung. Beide Schatten sind vor gräulichem Hintergrund zu sehen. Die Kamera folgt ihnen während des ganzen Gesprächs, in dem die Identitätskrise der Protagonistin stark zum Ausdruck gebracht wird. Marjanes psychologischer Zustand wird durch Hell-Dunkel-Spiele dargestellt, wo die Straße gräulich-schwarz in einer Art vom Öldruck dargestellt wird wie in der vorhergehenden Sequenz in der Nonnenpension. Aufgrund der klaren Farben fokussiert man sich auf die Schatten der Figuren, die Marjanes inneren Dialog charakterisieren. Dabei wird dramatische Musik von Windheulen unterstützt, um die Verzweiflung Marjanes über ihre Herkunft vor dunklem Hintergrund zu zeigen.

Nach Mikos haben die Schatten als Symbol der Dunkelheit eine doppelte Bedeutung. Dunkle Gassen als Unheimliches, Gefährliches oder als Schutz von Verfolgern bieten dem Zuschauer zwei verschiedene Stimmungen. Somit stellen Schatten als ungesehene Körper einen Traum oder eine Irrealität dar und transportieren die jeweilige Grundstimmung unmittelbar ins Unterbewusstsein der Zuschauer. Sie bringen nämlich die Angst, die Hoffnungslosigkeit, den Zweifel hervor, die als Unterbewusstsein der Protagonistin in der erläuterten Szene dargestellt wird.

In der erwähnten Sequenz taucht die Gestalt der Großmutter auf, welche für Tradition und Moral der iranischen Kultur steht. Außerdem symbolisiert Omas Schatten das Unterbewusstsein Marjanes und hilft dem Zuschauer zu erklären, warum sie Identitätskrise

hat, die durch die Verleugnung ihrer iranischen Herkunft entsteht. Am Anfang der Sequenz jedoch - auf der Party - war Marjane scheinbar sehr selbstsicher und integriert. Sie schien sich nicht fremd in der Gesellschaft zu fühlen. Alleingelassen jedoch erinnert sie sich ihrer Identität, die Schuldgefühle kehren zurück.

Satrapis Bilder scheinen, ihre Gedanken übersetzen Gefühle direkt in Formen und Schattierungen. Diese Übersetzung der Gefühle bildet somit die Hauptstruktur der visuellen Gestaltung, was durch den Ton stark dramatisiert wird.

Komik

Was das Profil für die narrative Konstruktion in *Persepolis* ist, ist die humorvolle Art des Erzählens. Lothar Mikos beschreibt in seinem Buch *„Film- und Fernsehanalyse“* die Entstehung der Komik durch Strukturen des Plots, entweder durch die Figuren oder die Handlung verursacht. Noch bearbeitet er die Formen komischer Plots, die vom amerikanischen Wissenschaftler Gerald Mast unter acht Kategorien unterschieden werden. Was unter acht Formen nach Mast *Persepolis* entspricht, besteht die Plotstruktur darin, *„den Aufbau der Gesellschaft darzustellen und ihn mit dem Handeln einzelner Teile der Gesellschaft bzw. sozialer Gruppen dieselben zu konfrontieren, die auf die Ereignisse auf unterschiedlicher Weise reagieren.“*¹³⁵

Komik entsteht nämlich durch die harten Typen wie Religionswächter, Nonnen durch Marjanes Handlungen. Nach dem Sturz des Schahs ändert sich der Alltag und das Leben der Iraner bekommt ein neues anderes Gesicht. Beispielsweise die Szene, in der Marjane noch zu spät zur Uni ist und wegen ihrer unkeuschen Bewegungen von Religionswächter angehalten wird, reagiert sie in ungewöhnlicher Weise, sodass es ihnen die Sprache verschlägt, gar nichts zu sagen haben. Die Komik besteht hier darin, dass sich die Protagonistin für ihre Zeit und Lebensbedingungen ungewöhnlich verhält. Ein anderes Beispiel: Marjane als Teenager mit einer Jacke „Punk is not dead“ und mit der Kassette von Iron Maiden an der Hand von Religionswächterinnen erwischt wird. Sie benimmt sich dann wie ein Mädchen, das unter

¹³⁵ Mikos: Filmanalyse, S. 148.

ihrer fiktiven Stiftmutter leidet. Die absurde Dramatisierung durch Marjane selbst wird durch Musik unterstützt und bildet nach Mikos die Komik dieser Szene.

Noel Carroll erläutert in seinem Text *„Notes on the Sight Gag“*, dass Komik durch Inkongruenz entsteht, indem Elemente die nicht zueinander passen, nebeneinander gestellt werden.¹³⁶ Darüber hinaus besteht der größte Teil der Komik in der Erzählung aus Nichtübereinstimmungen der Protagonistin und ihrer Gesellschaft, die nicht tragisch dargestellt wird. Durch die Hauptfigur erlebt der Zuschauer die Handlungen auf einer komischen Weise, woraus die Komik auf einer anderen Art und Weise nach Carroll entsteht. *Persepolis* folgt nämlich einem komischen Protagonisten, der in verschiedene Situationen gerät, die auf seine komische Weise bewältigt.¹³⁷ Auf der erzählerischen Ebene spielt nämlich die Inkongruenz der Protagonistin mit ihrer Gesellschaft eine große Rolle, was die Hauptfigur *„als homodiegetische Voice-Over-Erzählerin ihre eigenen Handlungen kommentiert.“*¹³⁸ Somit unterstützt die Kommentare der Protagonistin die Komik auf der sprachlichen Ebene.

Marjane ist für ihre Umgebung in Iran dieser Zeit ein absurdes Kind mit all ihren Interessen an Musik und Mode, genau dieser Gegensatz, wird dem Zuschauer geschildert, die Konfrontation von Protagonistin und ihrem Milieu. Obwohl die Handlungen für die Protagonistin schmerzvoll sind, wird alles durch Marjane auf komischer Art und Weise dargestellt, indem die Inkongruenz des Handelns und der der sie umgebenden Gesellschaft mit Marjanes komischer Bewältigung die Hauptstruktur der Komik des Films bestimmen.

Die Religionsmotive

Der religiöse Diskurs herrscht den ganzen Film lang in der Erzählung, aber dass zwei verschiedene Religionen miteinander sich konfrontieren, sieht man erst in den Wien-Szenen: die Darstellung der Nonnen in der wienerischen Nonnenpension.

¹³⁶ Vgl. Noël Carroll: Notes on the Sight Gag. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley u.a. 1991, S. 25-42, S. 26.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 26.

¹³⁸ Mikos: Filmanalyse, S. 149.



Abb. 20

Das erste Bild von Nonnen ist in der Abbildung 19 zu sehen. In der Sequenz wird es durch christliche Symbole erklärt, warum die Pension für Marjane nicht geeignet ist. Die Nonnen werden vor schwarzem Hintergrund boshaft dargestellt, die Gesichter und das Kreuz werden in Großeinstellung betont. Das Kreuz ist mehrmals während des Abschnitts in Wien zu sehen. Beispielsweise enthält

das Kreuz den ersten Blick des Zimmers Marjanes, dann wird mit einer Kameraschwenkung Marjane und ihre Kollegin gezeigt. Besonders auffällig werden die Vertreter der christlichen Religion als Gegner in der Szene dargestellt, in der Marjane vor dem Fernseher aus dem Topf isst und deshalb von der Oberschwester beleidigt wird.



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

Marjanes Sicht wird mit einer subjektiven Kameraperspektive, in der der Blick auf das Kreuz durch ihre Augen hervorgehoben wird, unterbrochen. (Abb.20) Wiederum das Kreuz als Symbol für Moral und Ordnung „legitimiert“ hier die Zurechtweisung der Obernonne. Die Individualität der Gesichter (in den Abbildungen 21 und 22) und dadurch der Charaktere bilden hier ausgeprägte Formen und verstärkt die Aussagekraft der Figuren. Der Spielraum wird dabei begrenzt, damit die Form klarer definiert ist. Die Großeinstellungen wie in den Abbildungen 21 sowie 22 verstärken die Unterdrückung durch die Nonne und den Widerstand Marjanes. Die Nonne hat einen kühlen überlegenen Gesichtsausdruck, dadurch wird sich die Machtausübung widerspiegelt. Durch diese Großeinstellungen wirkt die Szene im Film viel emotionaler als im Comic. Als ein Ausdrucksmittel von Überlegenheit und Unterdrückung dienen noch die Vogel- und die Froschperspektive, die das Hierarchieverhältnis zwischen der Nonne und Marjane symbolisieren. Die anderen Nonnen werden auf das Gespräch aufmerksam und blicken, wo sich Marjane und die Obernonne befinden. Die Positionierung der anderen Nonnen wird klarer, weil sie offensichtlich dem Gespräch zuhören und Marjane

nicht helfen. Somit wird dem rassistisch motivierten Vorwurf an Marjane durch Schweigen und verständnisvollen Blick zugestimmt.

Wie die Religion stark mit der Macht verbunden ist, ist in den Teheran-Szenen in der dritten Zeitperiode zu sehen. Aufgrund des islamischen Regimes spielen die Religionswächter in dieser Situation eine große Rolle.

Die Religionswächter stehen den ganzen Film lang als Antagonisten. Als Anhänger des islamischen Regimes haben sie die Durchsetzungskraft für die repressiven Gesetze gegen die Freiheit der Iraner. Sie erscheinen immer mit ihrer Waffe auf der Straße, mit der sie die Menschen fürchten. Da sie die Religion als Lebensstil einüben, bringen sie alles mit der Religion in Verbindung. Deshalb nehmen sie als der Schützer der Moral und der Religion mit dem islamischen Regime die Freiheit der Menschen wie Marjanes Familie. Somit sieht man Marjane während des Films immer als eine Widerstandsfigur gegen das islamische Regime.



Abb. 24

Die Darstellung der Religionswächter ist meistens im Schwarz-Weiß-Kontrast zu sehen. Sie sind wie die Nonnen mit klaren Linien gezeichnet, somit wird ihre Aussagekraft noch verstärkt. Jeder Religionswächter hat einen langen, schwarzen Bart, wird mit bösen Blicken in Groß Einstellungen dargestellt und sieht nervös, unfreundlich und unhöflich aus. In jeder Szene der Religionswächter herrscht meistens Dunkelheit, mit schwarz-gräulichen Farben, am Tag erscheinen sie im gräulichen und in der Nacht im schwarzen Hintergrund. Wie schon vorher erläutert wurde, bedeutet hier die Dunkelheit nach Mikos etwas Gefährliches für die Protagonisten, weshalb sie den ganzen Film lang feindlich dargestellt werden. Mit Fokussierung auf die schlechte Verhaltensweise der Religionswächter beschreiben die Szenen in den ersten und dritten Zeitperioden die alltäglichen Schwierigkeiten im Leben der Menschen im Iran. Somit wird die Durchsetzung des islamischen Regimes von der Seite Satrapis dargestellt, wo die Religionswächter große Rolle in der Narration haben. In den

erläuterten Szenen werden die Extremisten der beiden Welten charakterisiert; es wird dem Zuschauer gezeigt, wie sie sich ihren „Nicht-Anhänger“ gegenüber verhalten.

Mit erläuterten Szenen werden die Motive aus verschiedenen Religionen durch Marjanes Erlebnisse in Wien und in Teheran dargestellt. Die Konfrontation der beiden Religionen wird durch Hell-Dunkel-Spiele mit schwarz-weiß-Kontrasten in Großaufnahme noch stärker zum Ausdruck gebracht. Somit wird durch beide Religionsmotive auffällig gemacht, warum sich Marjane in Europa und auch in ihrer Heimat fremd fühlt.

4. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasste sich mit der filmischen Darstellung des Fremdseins in der Heimat anhand der Filme *Ich war neunzehn*, *Der Blick des Odysseus* und *Persepolis*.

In der Einleitung wird versucht, eine gemeinsame Begriffserklärung für Fremdheit und Heimat zu schaffen. Dabei wurde die Selbstentfremdung durch bestimmte Autoren erläutert, indem die Fremdheit Bezug auf den Eigenen hat und beide voneinander nicht zu trennen ist. Als der Begriff des Eigenen wird die Heimat erläutert, indem sie durch Vilém Flussers Text „*Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*“ als Manifest gegen die Sesshaftigkeit steht. Heimat wird dadurch nicht als im geografischen Sinne verstanden, sondern im ideologischen, in dem sie die Mitmenschen ist, für die man Verantwortung trägt.

Im Hauptteil wurden drei Filmbeispielen – *Ich war neunzehn*, *Der Blick des Odysseus* und *Persepolis* - je mit einem verschiedenen Schwerpunkt untersucht. Bei allen drei Analysen sieht man dieselbe Problematik der durch die politischen und historischen Ereignisse fremdgewordenen Heimat, die die Protagonisten zur Selbstentfremdung und dann zur Identitätskrise führt. Ausgehend von dieser Feststellung beschäftigte ich mich mit der narrativen Struktur der Filmbeispiele, die in einer autobiografischen Erzählweise durch bestimmte Elemente wie Landschaft, Mythos und Subjektivität der Hauptfigur aufgebaut ist. Da alle Filmbeispiele autobiografische Bezüge der Regisseure haben, reflektiert die Darstellung des Fremdseins auf die Erzählung aus ihrer Perspektive. In *Ich war neunzehn* blickt der Zuschauer den Zwiespalt der Protagonisten zwischen seiner Heimat und emigriertem Land, indem die Frage der Herkunft und der Identität bezüglich Konrad Wolfs Erlebnissen dargestellt wird. Einen autobiografischen Bezug auf die Erzählung hat *Der Blick des Odysseus*, indem Theo Angelopoulos sein Heimweh durch die mythische Odyssee und sein gewünschtes gemeinsames Bild des Balkans zeichnet. Marjane Satrapi stellt in ihren Animationsfilm *Persepolis* das Fremdsein erstmals in Europa und dann in der Heimat und zeigt, wie man Exil in eigener Heimat wird. Dabei schaut der Zuschauer Satrapis Erlebnisse aus der subjektiven Perspektive durch die Hauptfigur Marjane, welche als Comics in zwei Bänden von Satrapi erfasst wird. In jeder Erzählung der Filmbeispiele wird die Heimat – wie in der theoretischen Einleitung erläutert wurde - nicht als ein Ort mit bestimmten Grenzen dargestellt, sondern als einen Zusammenhang von Menschen und Dingen, die mit der

Vergangenheit und der Erinnerung der Protagonisten verbunden sind. Die drei Regisseure unterstützen mit ihren Filmen den gleichen Heimatbegriff, der nicht als Landschaft, sondern als Ideologie angenommen wird.

Den dritten Schwerpunkt bildet die filmästhetische Analyse. Da das Fremdsein-Gefühl in der Heimat von der Vergangenheit der Protagonisten abhängt, wird die Vergangenheit in *Ich war neunzehn* und *Der Blick des Odysseus* durch bestimmte filmische Elemente wie die dokumentarischen Formen, den Off-Ton und die Plansequenzen dargestellt. Dadurch werden die Traumata der Vergangenheit in Gegenwart in fremdgewordener Heimat verstärkt. Anders als diese zwei Spielfilme zeichnet *Persepolis* aber die subjektive Darstellung Marjanes durch die Animationstechnik. Hier wird das Fremdsein in Europa und in der Heimat durch Hell-Dunkel-Spiele, Schatten und Farben stark betont und somit die Individualisierung der Protagonistin dargestellt.

Schließlich kann ich sagen, dass es in jedem Filmbeispiel die gleiche Problematik des Fremdseins gibt. Als ich diese drei Filmbeispiele bewusst aus verschiedenen Ländern auswählte, war es mir wichtig, wie alle drei Filmhandlungen aus verschiedenen Sprachen, Kulturen und Ländern auf die gleiche Problematik eingehen. Am Ende zeigt die Analyse, dass es in allen Kulturen und Ländern durch historische und politische Ereignisse um gleiche Problematik der Entfremdung zu der Heimat gibt, indem sich die Filmbeispiele mit dem Subjekt verschiedenster Herkunft und Kulturkreise auseinandersetzen. Am Ende zeigen alle drei Filmbeispiele einen Ausschnitt der Geschichte durch das Leben des Protagonisten und kritisiert die politischen und historischen Ereignisse seiner Zeiten aus ihrer subjektiven Perspektive.

5. Literaturverzeichnis

Geoff Andrew: Homer`s Where the Heart Is. Ulysses` Gaze. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 89-93.

Anne Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Marburg 2008.

Homi Bhabha: Verortung der Kulturen. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. [Originaltitel: the location of culture] Übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2000.

Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1979.

Noël Carroll: Notes on the Sight Gag. In: Andrew Horton (Hg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley u.a. 1991, S. 25-42.

Iain Chambers: Migration, Kultur, Identität [Originaltitel: Migrancy, culture, identity]. Übersetzt von Gudrun Schmidt / Jürgen Freudl. Tübingen 1996 (Stauffenburg Discussion 3).

Anthony S. Coulson: Paths of Discovery. The films of Konrad Wolf. In: Sean Allan / John Sandford (Hg.): DEFA. East German Cinema, 1946 - 1992. New York/Oxford 1999, S. 164-182.

Achim Dunker: „Die chinesische Sonne scheint immer von unten.“ Licht- und Schattengestaltung im Film. Konstanz 2007.

Barbara Eder: Politische Amnesien. Zu Verfilmung und Bewerbungspolitik von Marjane Satrapis Comic-Autobiografie ‚Persepolis‘. In: Barbara Kainz (Hg.): Comicverfilmungen. Zur HeldInnenentwicklung im Comicfilm. Wien 2009, S. 167-187.

Thomas Elsaesser / Michael Wedel: Defining DEFA`s Historical Imaginary. The Films of Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 82, New York 2001, S. 3-25.

Dan Fainaru: ...And about All the Rest. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 123-151.

Dan Fainaru: The Human Experience in One Gaze. Ulysses` Gaze. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 93-100.

Vilém Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. In: Vilém Flusser: Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie. Mit einem Nachwort von Milton Vargas. Bensheim u.A. 1992, S. 247-265.

Andreas Friedrich: Filmgenres. Animationsfilm. Stuttgart 2007.

Gilbert H. Gornig / Dietrich Murswieck (Hg.): Das Recht auf die Heimat. Berlin 2006.

Homer: Odyssee. Neunter Gesang. Die erste Erzählung des Odysseus. Abenteuer bei den Kikonen, Lotophagen und beim Kyklopen Polyphemos. In: Michael Schroeder (Hg.): Homer. Odyssee. In Prosa übertragen von Karl Ferdinand Lempp. Frankfurt a.M. 2010, S. 148-166.

Homer: Odyssee. Siebter Gesang. Zweites Zwischenspiel: Arete und Alkinoos. In: Michael Schroeder (Hg.): Homer. Odyssee. In Prosa übertragen von Karl Ferdinand Lempp. Frankfurt a.M. 2010, S. 117-129.

Andrew Horton: The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation. Princeton/New Jersey 1997.

Andrew Horton: "What do our souls seek?" An interview with Theo Angelopoulos. In: Andrew Horton (Hg.): The last modernist. The Films of Theo Angelopoulos. Wiltshire 1997, S. 96-111.

Dina Iordanova: Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media. London 2001.

Wolfgang Jacobsen / Rolf Aurich: Der Sonnensucher Konrad Wolf. Berlin 2005.

Rolf-Peter Janz (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt a.M. 2001.

Gertrude Koch: On the Disappearance of the Dead Among the Living. The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 60, New York 1993, S. 57-77.

Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 2001.

Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst [Originaltitel: Etrangers a nous-memes]. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990.

Gerhard Larcher: Identität und Erinnerung. Zeit und Menschenbild in den letzten Filmen von Angelopoulos. In: Gerhard Larcher / Christian Wessely / Franz Grabner (Hg.): Zeit, Geschichte und Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie. Film und Theologie, Band 5, Marburg 2003, S. 21-37.

Mikos Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz 2008.

Christa Maerker: Interview. In: Angelopoulos. Reihe Film, Band 45, München u.a. 1992, S. 43-83.

Larson Powell: Gattung, Geschichte, Nation. Konrad Wolfs Ich war neunzehn. In: Michael Wedel / Elke Schieber (Hg.): Konrad Wolf-Werk und Wirkung. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft BFF, Nr. 63, Berlin 2009, S. 125-145.

Thilo Rissing: Jenseits von Mythos und Melancholie. Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino von Theo Angelopoulos. Marburg 2008, S. 145.

Walter Ruggle: Die erinnerte Zeit. I kynighi (1977). Die Plansequenz. In: Andreas Furler / Walter Ruggle / Roland Vogle: Kinozeit. 100 Jahre in 50 Filmen. Zürich 1996, S. 88-90.

Walter Ruggle: Theo Angelopoulos. Filmische Landschaft. Baden 1990.

Marjane Satrapi: Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Zürich 2004.

Marjane Satrapi: Persepolis. Jugendjahre. Zürich 2005.

Gabrielle Schulz: I Shoot the Way I Breathe. Eternity and a Day. In: Dan Fainaru: Theo Angelopoulos. Interviews. Jackson 2001, S. 117-123.

Marc Silberman: Remembering of History. The Filmmaker Konrad Wolf. In: New German Critique, Nr. 49, New York 1990, S. 163-185.

Marc Silberman: The Authenticity of Autobiography. Konrad Wolf's I Was Nineteen. In: Marc Silberman: German Cinema. Text in context. Detroit/Michigan 1995, S. 145-161.

Georg Simmel: Exkurs über den Fremden. In: Georg Simmel: Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen. Mit einem Nachwort von Otthein Rammstedt. Suhrkamp 2008, S. 267-275.

Rüdiger Steinmetz: DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen. In: Klaus Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001, S. 69-81.

Frank Stern: Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung. In: Frank Stern / Julia B. Köhne / Karin Moser (Hg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte-Archiv-Riss. Wien 2007, S. 10-37.

Xavier Carpentier-Tanguy: Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965. In: Klaus Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Berlin 2001, S. 121-149.

Martin Vöhler: Die Melancholie am Ende des Jahrhunderts. Zum Blick des Odysseus von Theo Angelopoulos. In: Martin Koranjak / Karlheinz Töchterle (Hg.): Potes II. Antike im Film. Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne, Band 5, Innsbruck u.a. 2002, S. 72-84.

Bernhard Waldenfels: Grundmotive der Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M. 2006.

Paul Wells: Animation. Genre and authorship. London 2002.

Paul Wells: Understanding animation. London 1998.

Internet-Quellen

Kristin Hohennadel: Film; An Animated Adventure, Drawn From Life. (21.01.2007) In: New York Times Online. URL:
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9501E0D71030F932A15752C0A9619C8B63&pagewanted=1> (22.02.2011)

Susanne Mayer: Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! (22.11.2007) In: Zeitonline. URL:
<http://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis> (11.06.2011)

James Morrtam: Persepolis. An Interview with Marjane Satrapi. (24.04.2008) In: TheList. URL: <http://www.list.co.uk/article/7947-persepolis-an-interview-with-marjane-satrapi/> (11.06.2011)

Matthias Nass: Rebellin unter dem Kopftuch. (16.04.2008) In: Zeitonline. URL:
<http://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi> (11.06.2011)

Werner Nell: Aufklärung im Spiegel? Der, die, das Fremde im Medium der Künste.
(18.10.2003) In: IASLonline. URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2290
(11.06.2011)

Ahu Paköz: A Reawakening of Memories in Comic Form. Persepolis by Marjane Satrapi. In:
Scan. Journal of media arts culture. URL:
http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=115 (11.06.2011)

Ralf Schenk: Als der Krieg zurückkam. (31.01.2007) In: SUPERillu. URL:
http://www.superillu.de/kino-tv/Wolfgang_Kohlhaase_214201.html (11.06.2011)

Jens Schröter: Intermedialität. In: Theorie der Medien. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (11.06.2011)

Marguerite Seidel: Persepolis. (04.12.2007) In: Critic. Die Filmseite. URL:
<http://www.critic.de/film/persepolis-1051/> (11.06.2011)

Annie Tully: An Interview with Marjane Satrapi. (Oktober 2004) In: Bookslut web magazine.
URL: http://www.bookslut.com/features/2004_10_003261.php (11.06.2011)

Filmografie

Der Blick des Odysseus. [Originaltitel: To vlemma tou Odyssea] Regie: Theo Angelopoulos.
Drehbuch: Theo Angelopoulos und Tonino Guerra. Paradise Films 1995. DVD New Star
1997. 169 Minuten.

Der schwebende Schritt des Storchs. [Originaltitel: To meteoro vima tou pelargou] Regie:
Theo Angelopoulos. Drehbuch: Theo Angelopoulos und Tonino Guerra. Arena Films 1991.
143 Minuten.

Ich War Neunzehn. Regie: Konrad Wolf. Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase. DEFA-Studio 1967. DVD Icestorm Entertainment 2003. 115 Minuten.

Persepolis. Regie: Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. Drehbuch: Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. 2.4.7 Films. 2007. DVD Universal Pictures 2008. 94 Minuten.

Todeslager Sachsenhausen. Regie: Richard Brandt. Drehbuch: Karl Schnog (Text). DEFA-Studio 1946. 35 Minuten.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 <i>Ich war neunzehn</i> (1967) 00:02:48	17
Abb. 2 <i>Ich war neunzehn</i> (1967) 00:02:52	17
Abb. 3 <i>Ich war neunzehn</i> (1967) 01:07:31	24
Abb. 4 <i>Ich war neunzehn</i> (1967) 00:32:27	30
Abb. 5 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 02:27:32	41
Abb. 6 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 01:17:05	45
Abb. 7 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 01:21:21	47
Abb. 8 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 00:01:51	51
Abb. 9 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 00:02:28	51
Abb. 10 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 00:03:11	51
Abb. 11 <i>Der Blick des Odysseus</i> (1995) 01:03:14	53
Abb. 12 <i>Persepolis</i> (2007) 00:06:09	67
Abb. 13 <i>Persepolis</i> (2007) 00:12:56	72
Abb. 14 <i>Persepolis</i> (2007) 00:20:59	72
Abb. 15 <i>Persepolis</i> (2007) 00:45:59	75
Abb. 16 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:02	75
Abb. 17 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:06	75
Abb. 18 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:11	75

Abb. 19 <i>Persepolis</i> (2007) 00:50:42	76
Abb. 20 <i>Persepolis</i> (2007) 00:42:29	79
Abb. 21 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:24	79
Abb. 22 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:25	79
Abb. 23 <i>Persepolis</i> (2007) 00:46:24	79
Abb. 24 <i>Persepolis</i> (2007) 01:23:40	80

Lebenslauf

Name	Melis Öneren
Geburtsdatum/Ort	03. Februar 1986 in Istanbul, Türkei
E-Mail	melisoneren@gmail.com
Sprachen	Türkisch (Muttersprache) Deutsch (fließend in Wort und Schrift) Englisch (fließend in Wort und Schrift) Französisch (Grundkenntnisse)

Ausbildung

2005 – 2011	Universität Wien Diplomstudium der Theater,- Film und Medienwissenschaften mit Spezialisierungen in Filmwissenschaften und in Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte
1997 - 2005	Österreichisches Sankt Georg Kolleg Istanbul, Türkei

Berufliche Erfahrungen

06. 2011	Fleischerei: Auf Achse: Dorfplatz 2011. 2. Interkulturelles Straßenfest Wien, Österreich Produktionsassistentin
12. 2010 – 01.2011	diverse Schauspiel-, Schnitt- und Kameraworkshops
08. – 09. 2009	NTVmsnbc Istanbul, Türkei Programm Department, Praktikum
09. 2008 – laufend	Studentenverein Akademia (Verein zur Betreuung und Förderung von internationalen StudentInnen) Wien, Österreich Studentenbetreuung, Schriftführung, Organisation
01. – 04. 2008	Turklook Medien & Werbeagentur Wien, Österreich Schriftverkehr in Türkisch und Deutsch
08. – 09. 2007	D Productions – Genco (TV Serie) Istanbul, Türkei Regieassistentin, Praktikum