

Blockiertes Eingedenken

Besatzung, Weltkrieg, Bürgerkrieg – die Traumata politischer Gewalterfahrungen im griechischen Film nach 1974¹

SABINE FUCHS

Die Geschichte Griechenlands im 20. Jahrhundert war über weite Strecken von nationalistischer, faschistischer und autoritärer Politik geprägt. 1936 errichtete Ioannis Metaxas eine Diktatur, die durch die politische Ausgrenzung und Verfolgung vor allem seiner linken GegnerInnen geprägt war. 1940 begann mit der Besatzung durch Mussolinis Italien der Zweite Weltkrieg, 1941 marschierten die Deutschen ein und errichteten unter Ioannis Rallis eine Diktatur der Kollaborateure. Bei ihrem Abzug im Herbst 1944 hinterließen die nationalsozialistischen Truppen ein Land, das sie zuvor systematisch ausgeplündert hatten. Etwa 400.000 Menschen waren ermordet, deportiert oder durch Lebensmittelentzug in den Hungertod getrieben worden. Trotzdem schien im Oktober 1944, nach dem endgültigen Abzug der Deutschen, ein Hoffungsschimmer auf Freiheit zu bestehen, aber schon zwei Monate später brach mit der Dekemvriana der griechische Bürgerkrieg aus. Dieser endete 1949 mit der Niederlage der aus der ehemaligen Widerstandsorganisation EAM/ELAS hervorgegangenen DSE, der Demokratischen Armee Griechenlands, und der mit ihr verbündeten linken Kräfte, unter denen die Kommunistische Partei (KKE) am bedeutendsten war. Sieger waren die von Briten und Amerikanern unterstützten Rechtsnationalisten, unter denen sich viele ehemalige Nazi-Kollaborateure befanden.

Verlief die politische Entwicklung mit Vorkriegsdiktatur und Nazi-Besatzung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs noch ähnlich wie in anderen europäischen Ländern, so änderte sich das mit dem Beginn des Griechischen Bürgerkriegs – der gleichzeitig den Beginn des Kalten Kriegs markierte – entscheidend: In keinem anderen formal demokratischen Land Europas fand eine derart massive und hasserfüllte Verfolgung von KommunistInnen und der politischen Linken allgemein statt, in keinem anderen wurden Wahlen durch ständige Wahlrechtsänderungen, Änderungen von Wahlkreisen und nicht zuletzt durch das Verbot der kommunistischen Partei so

schamlos zugunsten der politischen Rechten manipuliert. Zwar zeichnete sich zu Beginn der 1960er Jahre mit der Gründung der Lambrakis-Jugend nach der Ermordung des Friedensaktivisten und Abgeordneten der Demokratischen Linken Grigoris Lambrakis eine leichte Entspannung ab, aber nach dem Putsch der Militärjunta 1967 entwickelte sich die Lage noch schlimmer als zuvor.

Ein „Eingedenken“ im Sinne Walter Benjamins, in dem einer unabgeschlossenen, katastrophisch bis in die Gegenwart ragenden Vergangenheit vom Standpunkt der Unterdrückten aus gedacht wird, fand nie statt, weil es von der politisch über die 40 Jahre hinaus dominierenden Rechten bewusst blockiert wurde. Obwohl die Transformation zur Demokratie zäh und vom immer noch herrschenden Kalten Krieg geprägt war, setzte ab Mitte der 1970er Jahre geradezu eine Explosion künstlerischer Auseinandersetzung mit den traumatischen historischen Erfahrungen ein. Die Lieder von Mikis Theodorakis und Dionysis Savvopoulos, die Gedichte von Jannis Ritsos oder Manolis Anagnostakis, die Romane von Dido Sotiriou oder Dionysis Charitopoulos konnten zum ersten Mal frei rezipiert werden und lenkten auch international das Augenmerk auf die zeitgenössische griechische Kultur, in der die Traumata jahrzehntelanger Gewalt und Unterdrückung angesprochen und der Versuch von deren Aufarbeitung unternommen wurde.

Der griechische Film war ein wichtiger Teil dieser Entwicklung, hat doch das Medium Film in besonderer Weise die Fähigkeit, durch die Inszenierung der Vergangenheit historische Traumata zu reaktivieren und so als vermittelnde Instanz kathartisch auf die Gesellschaft einzuwirken. Filme, so der Historiker Jason Crouthamel, aktivieren die in ihnen angesprochenen oder visualisierten traumatischen Wunden und tragen so dazu bei, Trauma-Erzählungen in die nationale und gesellschaftliche Psyche und damit in das historische Gedächtnis zu transferieren.² Die Darstellungsweisen hinsichtlich Narration, Dramaturgie, Ästhetik, Inszenierung, Ikonologie,

Lichtführung, Kameraführung, Schnitt und Ton, die dem Film dabei zur Verfügung stehen, können sich dabei erheblich unterscheiden.³

Theodoros Angelopoulos – zwischen Godard und Brecht

Der international bekannteste griechische Autorenfilmer dieser Zeit, Theodoros Angelopoulos (1935–2012), nahm dabei eine Vorreiterrolle ein. Vor allem seine sogenannte „Geschichtstrilogie“ zu denen die Filme „Die Tage von 36“ (1972), „Die Wanderschaulspieler“ (1975) und „Die Jäger“ (1977) zählen, ist eine Bestandsaufnahme der griechischen Zeitgeschichte, während „Die Reise nach Kythira“ (1984) nach dem Ende der Militärjunta spielt und die in Verzweiflung endende Rückkehr eines alten kommunistischen Widerstandskämpfers aus dem sowjetischen Exil zum Thema hat. Dabei überrascht, dass sowohl „Die Tage von 36“ als auch „Die Rekonstruktion“ (1970) noch während der Militärjunta entstanden sind. Möglich war dies einerseits, weil beide Filme vordergründig unpolitische Kriminalgeschichten erzählen und Angelopoulos „Die Rekonstruktion“ zudem beim Ansuchen bei der Zensurbehörde um die Drehgenehmigung als zeitgenössische Bearbeitung des Klytämnestra-Mythos ausgab. Dass er die Zensur vergleichsweise leicht umgehen konnte lag aber auch daran, dass Filme weniger scharf zensuriert wurden als Texte und die Junta den von den Vorgängerregierungen übernommenen Rechtsrahmen zwar strenger anwendete, aber keine zusätzlichen Zensurbestimmungen erließ.⁴ Zudem setzten sich die zuständigen Behörden mit den Drehbüchern – also der Story und den Dialogen – auseinander, bevor sie eine Drehgenehmigung erteilten. Visuelle filmische Mittel der Sozial- und politischen Kritik, wie Angelopoulos sie in „Die Rekonstruktion“ und „Die Tage von 36“ nutzte, wurden bei der Erteilung der Aufführungsgenehmigung für Filme mit historischen Sujets nicht inkriminiert.

„Die Tage von 36“ (1972) spielt im Mai 1936, drei Monate vor der Errichtung der Diktatur durch Ioannis Metaxas

am 4. August. Nach dem Mord an einem Gewerkschaftsführer beschuldigen die Behörden Sofianos, einen Kleinkriminellen und Polizeispitzel, der in Ungnade gefallen ist. Sofianos beteuert seine Unschuld, aber die Polizei glaubt ihm nicht. Er nimmt seinen Anwalt, der gleichzeitig Parlamentsabgeordneter einer rechten Partei ist, als Geisel, um seine Freilassung zu erpressen und wird schließlich von einem Scharfschützen erschossen. Der Film zieht Parallelen zwischen der Metaxas-Diktatur der 1930er und der Militärjunta der 1970er Jahre, wobei die tatsächlichen politischen Inhalte nie direkt gezeigt werden, sondern immer außerhalb des Bildes stattfinden. Angelopoulos sprach von der „Ästhetik des Unausgesprochenen“ und unterstrich explizit die politische Bedeutung des Films, die in der überzeitlichen Darstellung der korrupten politischen Kultur des Landes liegt.⁵

Im zweiten Teil der Geschichtstrilogie, „Die Wanderschauspieler“ (1975), stellt Angelopoulos die historischen Ereignisse zwischen 1939 und 1952 anhand einer Gruppe von Wanderschauspielern dar: das letzte Jahr der Metaxas-Diktatur, den Zweiten Weltkrieg und die deutsche Besatzung, den Bürgerkrieg und den Beginn der autoritären Epoche danach. Der Film wurde ebenfalls noch während der Diktatur geplant, jedoch erst nach deren Ende fertiggestellt. Um die Zensur zu umgehen, gab Angelopoulos erneut vor, ein klassisches Thema ins 20. Jahrhundert zu holen: Die Beziehungen innerhalb der Schauspielgruppe orientieren sich an der Geschichte der Atriden, der Ermordung des Agamemnon und der Orestie; die Handlungszeit sollte ursprünglich nur die Zeit der Besatzung im Zweiten Weltkrieg sein. Tatsächlich wird schon in der Eingangsszene klar, dass die Zeitachse wesentlich breiter ist: Der Film beginnt 1952, der historische Zeitpunkt wird mit einer Wahlkampfveranstaltung für Marshall Papagos klar mit dem Herbst 1952 markiert. Die Kamera begleitet einen der Schauspieler durch die Straße und landet bei einer Kundgebung für den Diktator Metaxas im Jahr 1939. In einer ähnlichen Szene marschiert eine Gruppe Faschisten unter lautem Gesang von einem Neujahrstanz im Jahr 1946 weg und kommt im Jahr 1952 an. Polizisten, die in einer Zeitperiode Streikende schlagen, beenden ihre Aufgabe in einer anderen.⁶ Angelopoulos' Methode, verschiedene historische Zeitabschnitte ohne Schnitt, in einer einzigen Einstellung (meist einem



„Die Jäger“ (Regie: Theodoros Angelopoulos, 1977)

Schwenk, manchmal einer Kamerafahrt) zusammenzufassen, ist sein sarkastischer Kommentar zur griechischen Geschichte – Ziel ist es, die Wahrheit im Gesamtkontext der Ereignisse zu suchen. Der Film ist fast vier Stunden lang, zwei Drittel davon bestehen aus Außenaufnahmen, die im düsteren Licht winterlicher Morgen- und Abenddämmerung gedreht wurden. Mit dieser Strategie haben Angelopoulos und sein Kameramann Giorgos Arvanitis den touristischen Blick auf das „ewige, sonnige Griechenland“ unterlaufen und zeigen stattdessen schäbige Häuser, einstürzende Fassaden, und ausgefahrene Gassen, die sich in unerwartete Zeiten und Orte schlängeln. Die Wiege der Demokratie wird als ein Ort entlarvt, an dem die Tyrannei tiefe Wurzeln hat.⁷

„Die Jäger“ (1977), der dritte Teil der „Geschichtstrilogie“, spielt in den Silvestertagen 1977 im ländlichen Raum am Pamvotis-See in Nordgriechenland, einer Gegend, die sowohl während des Zweiten Weltkriegs als auch während des Griechischen Bürgerkriegs heftig umkämpft war. Eine Gruppe von Kleinstadthonoratioren, allesamt Anhänger der politischen Rechten, findet bei der Jagd die Leiche eines linken Kämpfers des Bürgerkriegs. Entgegen jeder realistischen Darstellung ist dessen Körper aber nicht verweset, sondern völlig intakt und sogar noch warm. Der Fund bringt die verdrängte Geschichte von Kollaboration und Bürgerkrieg wieder ans Tageslicht. Um die unbequemen Fragen zum Schweigen zu bringen, vergraben die Männer den Toten schließlich wieder im Schnee. Wie schon in „Die Wanderschauspieler“ ist auch in „Die Jäger“ deutlich der Einfluss zu spüren, den Bertolt Brecht auf Angelopoulos' Filmsprache hatte.⁸ Der Film ist geprägt von lan-

gen Einstellungen und Kamerafahrten aus einer einzigen Perspektive, auch hier werden die verschiedenen Zeitebenen mehrfach in einem Bild verbunden. Gleichzeitig blicken die Figuren beim Sprechen häufig in die Kamera, was eine Depersonalisierung bewirkt und die Identifikation mit ihnen erschwert. Mehrfach zeigt Angelopoulos eine Abfolge von mit roten Bannern behangenen Lastkähnen, die ruhig über einen See treiben und als Symbol der immer noch existierenden kommunistische Ideale gelesen werden können.⁹

„Die Reise nach Kythira“ (1984) gehört nicht mehr zur Geschichtstrilogie, schreibt sie aber in gewisser Weise fort, auch wenn sich die Filmsprache weniger stark an Brecht orientiert und stärker auf Nahaufnahmen, vor allem des Hauptdarstellers Manos Katrakis, setzt. Katrakis spielt den Kommunisten Spyros, der 30 Jahre nach dem Bürgerkrieg aus dem sowjetischen Exil in ein Griechenland zurückkehrt, das ihm fremd geworden ist. Seine Suche nach Identität, nach Spuren der Vergangenheit bleibt erfolglos. Frühere Mitkämpfer aus dem Heimatdorf versuchen ihn zu überreden, dem Verkauf einer Gemeinschaftswiese an einen Hotelkonzern zuzustimmen, seine Tochter stellt sich auf deren Seite, dem Sohn, der ihn verstehen will, bleibt er fremd. Einzig seine Frau, die seine politischen Überzeugungen geteilt hat, hält zu ihm. In einer surrealen Szene am Ende des Films besteigt das alte Paar ein einfaches Holzfloß und lässt sich aus dem Hafen ins offene Meer treiben. Hauptdarsteller Manos Katrakis war selbst Partisan und Mitglied der kommunistischen Partei und wurde zu Beginn des Bürgerkriegs verhaftet. Er verbrachte insgesamt sieben Jahre auf den

Gefängnisinseln Ai Stratis und Makronissos und freundete sich in dieser Zeit mit Mikis Theodorakis und Giannis Ritsos an. Katrakis, der seinen Überzeugungen treu blieb, bis zu seinem Tod Mitglied der KKE war und die Entfremdungsprozesse der 1980er Jahre, die Spyros im Film erlebt, in gewisser Weise selbst durchlaufen hat, verleiht durch seine Interpretation der Hauptrolle dem Film ein besonderes Ausmaß an Authentizität. „Die Reise nach Kythira“ war sein letzter Film, er starb kurz nach Abschluss der Dreharbeiten.

Pantelis Voulgaris – Die Tradition des Realismus

Im Gegensatz zu Theodoros Angelopoulos, der immer wieder den Einfluss Jean Luc Godards auf sein Werk betont hat, sieht sich der 1940 geborene Pantelis Voulgaris in der Tradition des italienischen Neorealismus.¹⁰ Voulgaris studierte Film und arbeitete zunächst als Kritiker. Im Februar 1974, als die politische Verfolgung nach der blutigen Niederschlagung des Studentenaufstands am Politechneiou in Athen im November 1973 ihren Höhepunkt erreichte, wurde er verhaftet und auf die Gefängnisinsel Gyros verbannt, wo er bis zum Ende der Diktatur bleiben musste. Im Laufe seiner Karriere hat er sich in drei Filmen mit der Geschichte des Griechischen Bürgerkriegs auseinandergesetzt – 1976 in „Happy Day“ (Glückliche Tage), 1985 in „Petrina Chronia“ (Steinerne Zeit) und 2009 in „Psychi Vathia“ (Tiefe Seele). Zudem hat er in „Die letzte Notiz“ (2017) die reale Geschichte von Napoleon Soukatzidis verfilmt, einem seit Beginn der Metaxas-Diktatur 1936 inhaftierten Kommunisten, der 1944 von den Deutschen gemeinsam mit 199 anderen politischen Gefangenen als Rache für den Tod eines deutschen Generals erschossen wurde. Während „Psychi Vathia“ über zwei Brüder, die im Bürgerkrieg durch Zufall auf unterschiedlichen Seiten landeten, vielfach als historisch ungenau kritisiert wurde,¹¹ gelten „Petrina Chronia“, die reale Geschichte über das Schicksal eines kommunistischen Paares vom Bürgerkrieg bis zum Ende der Junta, das in den 25 Jahren ihrer Beziehung nur wenige Tage miteinander verbringen konnte, und besonders „Happy Day“, eine Auseinandersetzung mit den Zuständen auf der Gefängnisinsel Makronissos in der Nach-Bürgerkriegsepoche, als Meisterwerke.¹²

„Petrina Chronia“, der Film, der die „versteinerte Zeit“ der autoritären Nach-

Bürgerkriegsepoche schon im Titel trägt, erzählt die auf realen Vorbildern beruhende Geschichte eines kommunistischen Paares, das aufgrund der politischen Verfolgung in 30 Jahren nur wenige Tage zusammenleben kann. Die beiden Hauptfiguren Eleni und Babis lernen einander über ihr politisches Engagement in der Kommunistischen Partei kennen. Nach dem Zweiten Weltkrieg geht Eleni nach Athen, um Medizin zu studieren. Nach dem Verbot der Partei 1947 wird Babis verhaftet, Eleni gelingt es, unterzutauchen. Mitte der 1960er Jahre wird Babis dank einer Generalamnestie freigelassen, und das Paar kann kurze Zeit miteinander verbringen. Eleni wird schwanger, aber bald ist sie es, die verhaftet wird; der gemeinsame Sohn kommt im Gefängnis zur Welt. Nach dem Militärputsch von 1967 wird auch Babis erneut inhaftiert. In einer berührenden Szene sehen sie einander durch die Gitterstäbe ihrer Zellenfenster und können mit Handzeichen Kontakt aufnehmen. Schließlich wird ihnen erlaubt, in der Gefängniskapelle zu heiraten, aber beide bleiben in Haft. Erst als die Diktatur 1974 fällt, können sie ein gemeinsames Leben beginnen. Die Geschichte des Paares wird in die griechische Zeitgeschichte eingebettet, die als teleologische Entwicklung hin zum Ende der Junta, der Re-Legalisierung der kommunistischen Partei und der historischen Rechtfertigung der griechischen Linken gezeigt wird.

Voulgaris legt großen Wert darauf, den historischen Kontext für die Zuschauer verständlich zu machen. So hören wir während Babis' Verhaftung die historische Erklärung des Staatsoberhauptes Papagos zur Kommunistenverfolgung, was die Szene in die Zeit zwischen 1953 und 1955 einordnet. In einer anderen Szene sehen wir Eleni durch Straßen gehen. Der Buchstabe „Z“ an den Hauswänden weist auf die Ermordung des linken Pazifisten Grigoris Lambrakis im Jahr 1963.¹³ Die didaktische Absicht wird dem Zuschauer nicht aufgedrängt, auffällig ist allerdings das teleologische Geschichtsverständnis, das mit dem Ende der Junta auch die endgültige Befreiung der Helden nahelegt – symbolisch dargestellt in einer Szene, in der Eleni in dem Haus, das sie nun mit Babis bewohnen wird, eine Glastür öffnet, um die Sonne in den Raum zu lassen.¹⁴ Damit verhartet „Petrina Chronia“ trotz oder gerade wegen seiner dezidiert politischen Haltung in einer Apologie des historischen Moments seiner Entstehung im Jahr 1985, als Griechenland mit And-

reas Papandreou erstmals einen links der Mitte stehenden Ministerpräsidenten hatte. Papandreou hatte mit der von ihm gegründeten sozialdemokratischen PASOK 1981 die Parlamentswahlen gewonnen und versuchte, den linken Widerstand während der Besatzung und im Bürgerkrieg für seine Partei zu vereinnahmen.¹⁵

Fast zehn Jahre vor „Petrina Chronia“, im Jahr 1976, drehte Voulgaris „Happy Day“, die Verfilmung des 1972 veröffentlichten Romans „Die Seuche“ von Andreas Frangias. Schon bei Erscheinen des Buchs wollte Voulgaris die von Franz Kafka beeinflusste Geschichte über ein alptraumhaftes Gefangenenerlager auf einer kargen Insel, die nie benannt wird (aber klar als Makronissos dechiffrierbar ist), verfilmen. Er konnte das Vorhaben jedoch auch nach dem Ende der Junta zunächst nicht umsetzen, denn die Zensur wurde zwar für schriftliche Kunst- und Medienerzeugnisse relativ schnell abgeschafft, die Filmzensur blieb jedoch bis weit in die Regierungszeit der sozialdemokratischen PASOK, die 1981 an die Regierung kam, aufrecht. Obwohl nach dem Sturz der Junta eine spürbare Lockerung der Maßnahmen festzustellen war und personelle Änderungen in der Zusammensetzung der Zensurkommissionen vorgenommen wurden, kam es besonders in den ersten Jahren zu einer großen Anzahl sowohl griechische als auch ausländische Filme betreffender Zensurfälle.¹⁶ Erst 1986, also zehn Jahre nach der Produktion von „Happy Day“, wurde die Filmzensur vollständig abgeschafft.¹⁷

Voulgaris zufolge wurde die Finanzierung des Films von der Zensurbehörde zunächst abgelehnt, aber schließlich auf Vermittlung des ehemaligen Zentrums-politikers und späteren PASOK-Ministers Georgios Mavros, der wie Voulgaris während des Regimes der Junta auf Gyros inhaftiert gewesen war, doch noch genehmigt.¹⁸ Voraussetzung für die notwendige staatliche Förderung war jedoch eine Reihe restriktiver Bedingungen, und Voulgaris erhielt eine ganze Liste mit Dingen, die er im Film nicht zeigen durfte – alles, was direkt auf den Ort, die Zeit und die gezeigten Personen hinwies, war verboten. Die griechische Flagge, die nationalen Embleme von Offizieren und Soldaten, die traditionelle Kopfbedeckung des Priesters, die antiken Kostüme jener Theateraufführung, die die Gefangenen zu Ehren einer prominenten Besucherin des Lagers einstudieren mussten, durften nicht gezeigt werden. Auch, wer das historische Vorbild der Besuche-

rin war, durfte im Film nicht erwähnt werden – tatsächlich handelte sich um die in Deutschland geborene griechische Königin Friederike, die mit den Nazis und den deutschen Besatzern kollaboriert hatte und wegen der Entführung von Kindern aus linken Familien in der Nach-Bürgerkriegszeit berüchtigt war.¹⁹ Anhand dieser Vorgaben lässt sich erkennen, was bis nach dem Ende der Junta, und zumindest seit dem Ende des Bürgerkriegs vom offiziellen Griechenland als „gefährlich“ angesehen wurde: die Bloßstellung der Nation, die Position der Kirche, die Haltung von Palast und Monarchie, und die absurden Exzesse, mit denen die „Umerziehung“ – also die Unterzeichnung eines „Reuebekenntnisses“ in Hinblick auf die Zugehörigkeit zur Linken – erzwungen werden sollte.

Im Film, so die Vorstellung der Zensurbehörde, sollte ein imaginärer Ort geschaffen werden, der den realen historischen Raum mit all seinen schmerzhaften Aspekten überdeckte.²⁰ „Die einzigen erkennbaren Elemente waren die Insel und die Sprache,“ so Voulgaris. Auf die Frage, warum er sich auf das Arbeiten unter Zensurbedingungen eingelassen hatte, antwortete er, „Ich musste mich entscheiden: entweder ablehnen und den Film nicht drehen oder annehmen und ihn drehen. [...] Mit anderen Worten, ich habe herummanövriert, damit der Film zustande kam.“²¹ Die Bildsprache für die Traumata von Diktatur, politischer Verfolgung und Lagerhaft ist durch Voulgaris' eigene Erfahrungen beeinflusst. So sagte er in einem Interview: „Was ich dem Film aus meiner persönlichen Erfahrung der Gefangenschaft auf Gyaros hinzugefügt habe, ist die Darstellung der Bedrohung durch die Zeit – all die Qual der Zeit, die nicht vergeht, nicht vorübergeht, besonders an Tagen, an denen es keine Sonne gibt, sodass man die Zeit nicht einmal am Lauf der Sonne messen konnte. [...] Gerade in den ruhigen Phasen des Lagers, in denen nicht viel passierte und die Zeit nicht zu verstreichen schien, gab es die größte Anzahl von Selbstmorden oder Selbstmordversuchen. [...] Diese Atmosphäre habe ich versucht, im Film nachzubilden, diese Art von seltsamer Ruhe, in der die Menschen verrückt werden.“²²

Resultat war ein Film, in dem die Zensur selbst zum Teil der Bildsprache wurde und auf vielerlei Ebenen auch in die politische Botschaft einfluss. Voulgaris ließ sich auf die vorgeschriebene Orts- und Zeitlosigkeit ein, zumal Andreas Frangias dieselben stilistischen Mittel



„Happy Day“ (Regie: Pantelis Voulgaris, 1976)

schon in der Buchvorlage genutzt hatte, um die Zensur – zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buchs noch unter der Diktatur der Junta – zu umgehen. Auch wenn es einzelne Stimmen gab, die bestimmte Aspekte des Films kritisierten – so bemängelte ein Zuschauer, der selbst auf Makronisos inhaftiert gewesen war, dass die Gewalt, mit der die Delinquenten zum Unterschreiben einer Reueerklärung gezwungen werden sollten, nicht adäquat im Film dargestellt war – wurde die grundlegende politische Botschaft verstanden. Was wir im Bild sehen ist ein Lager, in dem Wahnsinn, Gewalt und Paranoia herrscht, die Insel Makronissos, auf der es ein solches Lager gegeben hat, und die tiefe, zeitlose Verfremdung, die alle kannten, die das Lager selbst durchlaufen hatten.

Kostas Vrettakos – ein Außen-seiter und sein Meisterwerk

Kostas Vrettakos (1938–2018), Sohn des Schriftstellers Nikoforos Vrettakos, war wegen der kommunistischen Überzeugungen seines Vaters von der politischen Sippenhaftung betroffen und stand unter politischem Generalverdacht, konnte während der Militärdiktatur aber als Übersetzer populärer Romane und Fotograf für Enzyklopädien überleben. Vrettakos arbeitete hauptsächlich als Dokumentarfilmer und Autor. In seinem einzigen Spielfilm „Die Kinder von Helidonas“ (1987) setzt er sich intensiv mit den Nachwehen des Griechischen Bürgerkriegs auseinander. Auch seine Dokumentarfilme und Texte sind von den Erfahrungen der griechischen Zeitgeschichte geprägt.

„Die Kinder von Helidonas“ beruht auf dem gleichnamigen, 1981 veröffentlichten Roman von Dionysis Charitopoulos und handelt von sechs Geschwistern aus dem Ort Helidonas im nordgriechischen Epirus-Gebirge, die im griechischen Bürgerkrieg auf entgegengesetzten Seiten kämpften. Der Ort hat eine hohe symbolische Bedeutung, er war sowohl im Zweiten Weltkrieg als auch im Bürgerkrieg heftig umkämpft. Er liegt unweit des am Beginn der 1960er Jahre errichteten Kremasta-Stausees, an dessen gegenüberliegendem Ende die Tatarnahöhle liegt, eine Doline, die sowohl im Zweiten Weltkrieg als auch im Griechischen Bürgerkrieg als Hinrichtungsstätte für linke Widerstandskämpfer benutzt wurde – die Delinquenten wurden meist paarweise an den Händen zusammengebunden und in den damals 90m tiefen Abgrund gestoßen. Später wurde die Höhle mit Bauschutt angefüllt, ihr unterer Teil durch den Stausee überflutet. Die nie geborgenen Leichen der Opfer wurden dadurch teilweise in den See gespült, so dass an den Ufern immer wieder menschliche Überreste gefunden werden. Vrettakos wollte das Buch von Charitopoulos schon bei dessen Erscheinen 1981 verfilmen, brauchte aber sechs Jahre für die Finanzierung des Projekts, das er schließlich 1987, nach dem endgültigen Ende der Filmzensur, realisieren konnte. Beim Filmfestival von Thessaloniki wurde er zum besten Film des Jahres 1987 gewählt.

Die Handlung setzt ein, als zwei Filmemacher die Geschwister, mittlerweile in den mittleren Jahren, für einen Dokumentarfilm interviewen wollen. Dabei



„Die Kinder von Helidonas“ (Regie: Kostas Vrettakos, 1987)

stehen sich zwei Positionen gegenüber – Fotini und Panos haben im Zweiten Weltkrieg und im Bürgerkrieg auf Seiten des linken Widerstands gekämpft, ebenso ihr Bruder Angelos, der sich weigert, mit den Journalisten zu sprechen und im Film nie direkt im Bild gezeigt wird. Als sich 1949 nach der Niederlage im Bürgerkrieg die Atmosphäre des Terrors gegen die Linke weiter verschärfte, wurden Fotini, Angelos und Panos politisch verfolgt, verhaftet und gefoltert. Akrivi und Spyros hingegen waren Nationalisten, fanatische Antikommunisten und hatten Verbindungen zu ehemaligen Nazi-Kollaborateuren. Nach dem Ende des Bürgerkriegs gehörten sie zu den Siegern und konnten unbehelligt ein bürgerliches Leben führen. Sotiris, der mittlere Bruder, ist politisch ein Zentrist und versucht auch in der Familie immer wieder, zwischen den verfeindeten Geschwistern zu vermitteln, jedoch ohne Erfolg.

Zentrale Figur ist Fotini, die als Partisanin eine Legende der Region war, aber in der Gegenwart anonym als Arbeiterin in einer Wäscherei arbeitet, und ihr Konflikt mit ihrer Schwester Akrivi, von der sie gleichzeitig gehasst und beneidet wird. Fotini wird als tief traumatisierte Figur geschildert: Als junge Frau hatte sie eine Beziehung mit einem Mitkämpfer und brachte ein Kind zur Welt, aber bei der Flucht nach dem Bürgerkrieg wurde sie von beiden getrennt. Vermutlich sind sie tot, aber die Leichen wurden nie gefunden, was sich als besonders quälend erweist. Die Geschichte verlagert sich schließlich von der Stadt nach Helidonas selbst, weil die Filmcrew Angelos doch noch zu einem Interview be-

wegen will – dieser aber stirbt vorher an einem Schlaganfall. An der Trauerfeier nehmen nur Panos, Fotini und der Sohn von Angelos teil, die Asche von Angelos soll im See bestattet werden. Als Fotini und Panos in einer der letzten Szenen des Films mit der Urne und einem riesigen Kranz mit Hammer und Sichel in einem kleinen Fischerboot auf den Kremastasee fahren, fahren sie genau in Richtung der Tatarna-Höhle – Angelos wird symbolisch mit seinen 40 Jahre zuvor ermordeten Genossen vereint.

Der Film lässt beide Seiten zu Wort kommen, bezieht aber klar Stellung: Die Interviews mit den Geschwistern reißen die alten Wunden wieder auf, die Last der Trauerarbeit wird allein von den Linken getragen, während die Sympathisanten der Nationalisten und Faschisten selbstgerecht längst widerlegte Positionen vertreten. Die politischen Differenzen sind nach wie vor aktuell, die Vergangenheit nicht aufgearbeitet, sondern beschwiegen oder geschönt. Obwohl Vrettakos in seinem Film die kausale, charakterzentrierte Motivation des klassischen Kinos zurückweist und von einer marxistisch geprägten Geschichtsauffassung ausgeht, und obwohl er wie Angelopoulos in seiner Ästhetik von Bertolt Brecht beeinflusst ist und er nicht auf Identifikation, sondern auf Analyse abzielt, sind die Wunden und Traumata der griechischen Zeitgeschichte das eigentliche Thema des Films.

Wie die Filme von Theodoros Angelopoulos und Pantelis Voulgaris hat auch Kostas Vrettakos mit „Die Kinder von Helidonas“ versucht, das zu aktivieren, was die Kulturhistorikerin und Erinne-

rungsforscherin Alison Landsberg das „prothetische Gedächtnis“ genannt hat – eine überindividuelle gesellschaftliche Erinnerung an traumatische historische Ereignisse, die so schmerzhaft sind, dass sie nicht vollständig in das Narrativ oder die Ideologie einer Nation integriert werden können, mit dem Ziel, durch Gedächtnis Versöhnung herbeizuführen.²³ Ob dies angesichts der von Polizeigewalt und politischer Korruption geprägten Gegenwart Griechenlands als gelungen bezeichnet werden kann, darf allerdings bezweifelt werden.

Anmerkungen:

1/ Der Beitrag beruht auf dem von der Kulturabteilung der Stadt Wien geförderten Projekt „Blockiertes Eingedenken. Besatzung, Weltkrieg, Bürgerkrieg – die Traumata politischer Gewalterfahrungen in Griechenland in den Filmen von Antonis Lepeniotis, Pantelis Voulgaris und Kostas Vrettakos“.

2/ Crouthamel, Jason/Köhne, Julia/Leese, Peter (Hg.): *Languages of Trauma. History, Memory and Media*. Toronto 2021, S. 11–16.

3/ Elm, Michael/Kabalek, Kobi/Köhne, Julia (Hg.): *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence Void Visualization*. Newcastle 2014, S. 5–13.

4/ Ανδρίτσος, Γιώργος: *Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945–1974), Στο: Πετσίνη, Πηνελόπη; Χριστόπουλος, Δημήτρης (Επιμ.): Η λογοκρισία στην Ελλάδα (Andritsos, Giorgos: Zensur im griechischen Kino (1945–1974), in: Petsini, Penelope/Christopoulos, Dimitris (Hg.): Zensur in Griechenland*. Athen 2017, S. 35–42.

5/ Gregor, Ulrich: *Unveiling The Patterns of Power: The Days of '36*, in: Fainaru, Dan (Hg.): *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson 2001, S. 9–13, hier S. 13.

6/ Georgakas, Dan: *Angelopoulos, Greek History and The Travelling Players*, in: Horton, Andrew (Hg.): *The last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge 1997, S. 27–42, hier S. 32.

7/ Ebd., S. 33.

8/ Okur, Muhammed/Uğur, Ufuk: *The influence of Brecht in Theodoros Angelopoulos cinema: A case study of the film O Thiasos*, in: *ODU Journal of Social Science Research*, 15. Jg. (2015), Nr. 1, S. 256–283.

9/ Georgakas: *Angelopoulos*, S. 39.

10/ Cacoulidis, Cleo: *An Interview with Pantelis Voulgaris*, in: *Cinéaste*, 22. Jg. (1996), Nr. 2, S. 34–36.

11/ Kosmidou, Eleftheria Rania: *Civil Wars and Cinematic Narrative. The Case of Psychi Vathia (Deep Soul, Pantelis Voulgaris 2009)*, in: Deslandes, Karine/Mourlon, Fabrice/Tribout, Bruno: *Civil War and Narrative. Testimony, Historiography, Memory*. London 2017, S. 129–149.

12/ In Griechenland wird die Zeit vom Ende des

Bürgerkriegs 1949 bis zum Ende der Militärjunta 1974 als „Petrina Chronia“ – versteinerte, oder steinerne Zeit – bezeichnet.

13/ „Z“ steht für das Wort „Zeit“, was „Er lebt“ bedeutet und den Protest gegen die Ermordung von Lambrakis zum Ausdruck brachte. International wurde das Symbol durch den Film „Z“ von Costa-Gavras bekannt, der die Ermordung von Lambrakis aufarbeitete.

14/ Mini, Panayiota: The historical panorama in post-1974 Greek cinema: The Traveling Players, Stone Years, Crystal Nights, The Weeping Meadow, in: *Journal of Greek Media & Culture*, 2. Jg. (2016), Nr. 2, S. 133–153, hier S. 140.

15/ Zu dieser Zeit war die PASOK noch nicht durch spätere Korruptionsaffären belastet. Vgl. Ελένη Πασχαλούδη: Η δεκαετία του 1940 σε πολιτικά λογότυπα: Από την ανακωχή των νικητών στη „δικαίωση“ των ηττημένων, Στο: Δεμερτζής, Νίκος/Πασχαλούδη, Ελένη/Αντωνίου, Γιώργος: Εμφύλιος Πόλεμος: Το Πολιτισμικό Τραύμα (Pashaloudi, Eleni: Die politische Logik der 1940er Jahre: Vom Waffenstillstand der Sieger zur „Rechtfertigung“ der Besiegten, in: Demertzis, Nikos/Pashaloudi, Eleni/Antoniou, Giorgos (Hg.): Bürgerkrieg: Das kulturelle Trauma). Athen 2013, S. 113–160, hier S. 122–127.

16/ Πετσίνη, Πηνελόπη/Χάλκου, Μαρία: Η λογοκρισία ως δημιουργικό όριο, η λογοκρισία ως καταστολή Οι ταινίες Χάπυ Νταϊή (Παντελής Βούλγαρης, 1976) και Καγκελόπορτα (Δημήτρης Μακρής, 1978), in: Δημητράκης, Γιάννης/Νάτσινα, Αναστασία (επιμ.): Μεταπολίτευση 1974–1981 (Petsini, Penelope/Halkou, Maria: Zensur als kreative Grenze, Zensur als Repression. Die Filme Happy Day (Pantelis Voulgaris, 1976) und The Iron Gate (Dimitris Makris, 1978), in: Dimitrakakis, Yiannis/Natsina, Anastasia (Hg.): Nach der Koalition 1974–1981). Rethymno 2021, S. 435–459, hier S. 435–438.

17/ Zur Filmzensur in Griechenland während und nach der Militärdiktatur vgl. Γκλαβίνας, Γιάννης: „Κυρά Αναστασία“ και οι συνταγματάρχες: Η λογοκρισία της δικτατορίας των συνταγματάρχων στον πολιτισμό και τον δημόσιο λόγο μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (Glavinias, Yiannis: „Lady Anastasia“ und die Obersten: Die Zensur der Obristendiktatur in Kultur und öffentlichem Diskurs anhand des Archivs des Generalsekretariats für Presse und Information), in: Νέα Εστία (Nea Estia), Nr. 1864, 2014, S. 485–498.

18/ Καραστεργίου, Μαρία-Νεκταρία: Πολιτικές της προβολής: Μνήμη και Ιστορία στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (Karastergiou, Maria-Nektaria: Politik der Projektion: Erinnerung und Geschichte im Neuen Griechischen Kino). Dissertation Universität Thessalien, Volos 2003/04, S. 39–41.

19/ Vgl. etwa Στεφανοπούλου, Αλεξάνδρα:

Sie haben den Kopf hingehalten

Zum Umgang mit dem kommunistischen Widerstand in Krems

Anfang November wurde im museum-krems eine „Werkstatt Zeitgeschichte“ eingerichtet. Es hat also 80 Jahre gedauert, bis die Zeitgeschichte nach der Befreiung Österreichs vom Nationalsozialismus im Kremser Stadtmuseum im ehemaligen Dominikanerkloster einen Platz bekommen hat. Der vom Atelier Berger hervorragend gestaltete Raum gliedert sich in mehrere interaktive Themenblöcke. Diese liefern Anregungen und Erklärungen u.a. zum Antisemitismus im 19. Jahrhundert, zur jüdischen Gemeinde in Krems, zum Widerstand in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur, zum Massaker in Stein an der Donau im April 1945 und zum Kriegsgefangenenlager STALAG XVII B in Krems-Gneixendorf. Der Platz wird optimal genutzt, und die BesucherInnen können viel entdecken: Es gibt zahlreiche Zusatzinformationen, Bezüge zu heute und vieles mehr. Klug gemacht und spannend.

Bezeichnend ist jedoch, dass es diese Ausstellung zuwege bringt, den kommunistischen Widerstand nicht als solchen zu benennen. Es gibt zwar viele Fotos in der Ausstellung, aber jene drei, die den Kopf für Österreich hinhalten mussten (und dies nicht nur im übertragenen Sinn), sind nicht zu sehen: Ferdinand Strasser, Franz Zeller und Johann Hofmann. Keiner dieser drei Männer, die den Widerstand in Krems geleitet haben und dafür vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilt und im Wiener Landesgericht geköpft wurden, wird mit einem Porträtfoto gezeigt. Auch über die Tatsache, dass der antifaschistische Widerstand zentral angeleitet wurde und als Teil eines Netzwerks, das über St. Pölten hinausreichte, bestand, wird kein Wort, keine Zeile verloren.

Leider ist dies nicht das erste Mal der Fall: Im Frühjahr dieses Jahres wurde in der Tabakfabrik in Stein an der Donau, wo sich heute die Universität für Weiter-

bildung Krems befindet, eine Ausstellung zur Geschichte der Tabakfabrik mit dem Titel „Zwischen Wohlfahrt und Widerstand“ eröffnet. Erwähnt werden darin zwar die in Stein inhaftierten Frauen und Männer, dass diese aber Teil der Widerstandsgruppe von Ferdinand Strasser, Franz Zeller und Johann Hofmann waren, fehlt auch hier gänzlich. Mögliche Platzprobleme sind hierfür die schlechteste Ausrede.

Es kann sein, dass in dieser Frage auch das schlechte Gewissen mitspielt, denn der Franz-Zeller-Platz, der sich seit sei-



Franz Zeller (1900–1942)

ner Benennung im Jahr 1946 zwischen Landesgalerie und Kunstmuseum befindet, wurde 2019 auf ein Hunderabattl zurückgestutzt. Der Platz heißt seither Museumsplatz, was in den Ohren vieler wohl besser klingt. Der Franz-Zeller-Platz ist nun ein kaum wahrnehmbarer Platz im Platz.

Der Ausstellungsraum „Werkstatt Zeitgeschichte“ im museumkrems wird wohl in Zukunft noch inhaltlich ergänzt werden. Oft dauert es lange, bis die Geschichte umfassend dargestellt wird. Empathie mit den Opfern des Nationalsozialismus ist noch nicht überall selbstverständlich. So kommt es etwa auch vor, dass über eine abgerissene Synagoge getrauert wird, dabei aber die ermordeten Jüdinnen und Juden vergessen werden. Auch dieses Phänomen ist in Krems zu beobachten.

ROBERT STREIBEL

Φρειδερίκη – Η αμφιλεγόμενη βασίλισσα (Stephanopoulou, Alexandra: Friederike – die umstrittene Königin). Athen 2015.

20/ Karastergiou: Politik der Projektion, S. 43.

21/ Ebd., S. 39.

22/ Cacoulidis: Interview.

23/ Landsberg, Alison: Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York 2004, S. 2f.