**Thilo Rissing: Jenseits von Mythos und Melancholie.
Philosophisch-theologische Überlegungen im Anschluss an das Kino
von Theo Angelopoulos**

Marburg: Schüren 2008 (Reihe Film und Theologie, Bd. 11), 431 S., ISBN
978-3-89472-625-6, € 24,90

Es ist bezeichnend, dass sich immer wieder gerade theologisch motivierte Arbeiten an den Filmen von Theo Angelopoulos versuchen, obwohl Kirche und Gott in dem Werk des griechischen Regisseurs keine explizite Rolle spielen. Schon vor einigen Jahren erschien im Schüren Verlag der Band *Zeit, Geschichte und Gedächtnis. Theo Angelopoulos im Gespräch mit der Theologie* (Marburg 2003, ebenfalls in der Reihe „Film und Theologie“, hg. v. Gerhard Larcher), der in Form von verschiedenen essayistischen Annäherungen und eines Werkgesprächs einen Querschnitt zu bereiten versucht hat. Mit der von Thilo Rissing an der Universität Tilburg (Niederlande) entstandenen Dissertation *Jenseits von Mythos und Melancholie* liegt nun eine elaborierte und theoretisch differenzierte umfassende Werkanalyse insbesondere des Spätwerks von Angelopoulos vor, die in dieser Form – zumindest in der deutschsprachigen Publikationslandschaft – noch gefehlt hat. Haben andere

Arbeiten eher einen Fokus auf die Darstellung von Natur in seinen Filmen (vgl. Walter Ruggles *Filmische Landschaften* [Baden 1990]) oder die spezielle Weise seiner Inszenierung gerichtet (wie die von Andrew Horton herausgegebenen bzw. verfassten Bände ... *The Last Modernist* [Connecticut 1997] und *A Cinema of Contemplation* [Princeton 1997]), werden hier die beiden Topoi von Mythos und Melancholie für eine Analyse fruchtbar gemacht.

Rissings Werk ist dabei überaus sinnvoll strukturiert und vermag sowohl als rein filmwissenschaftliche Annäherung zu funktionieren wie auch darüber hinausweisende Kontexte aus Philosophie, Kunstwissenschaft und Theologie effektiv einzubringen, auch wenn die Exkurse beispielsweise zu Heidegger bisweilen etwas vom Thema der eigentlichen Filme abzuweichen drohen.

Zunächst erläutert der Autor wichtige Eigenschaften des Angelopoulos'schen Schaffens wie seine Unfertigkeit, den Bezug auf die griechische Geschichte und die Bedeutung von Erfahrung und Anschauung, seine spezifische Gestalt und er nimmt eine Einbettung des Œuvres in die Landschaft des europäischen Autorenfilms vor. Das zweite Kapitel widmet sich rein theoretisch der Interdependenz von Mythos und Melancholie, wobei neben Kant und Benjamin vor allem zeitgenössische Arbeiten von Hans Blumenberg, E. M. Cioran und Karl-Heinz Bohrer zu Rate gezogen werden; am Ende erfolgt ein Rekurs auf die Bedeutung der beiden Begriffe bei Angelopoulos, die im dritten Kapitel mit Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas als spezielle Ausdrucksformen eines Verhältnisses des Menschen zu Raum und Zeit gedeutet werden. Hier zeigt sich die Stärke Rissings, jenseits von spezifischen Szenen und Momenten der Einzelwerke die Philosophie dieser Autoren für den Film und seine Erzählweise an sich fruchtbar zu machen – ganz im Sinne von Stanley Cavell wird deutlich, dass Film durchaus die Fähigkeit hat, durch Inszenierung und Erzählweise Realität auf eine nur ihm eigene Weise zu denken und zu vermitteln, im Grunde ohne dabei dieses hier bemühten abstrahierenden Instrumentariums zu bedürfen.

Das nachfolgende, umfangreichste Kapitel findet dann wieder zu den Filmen des Regisseurs als solche zurück und erläutert dabei auf diachrone Weise – nicht anhand einer strikt chronologischen oder werkbiografischen Bewegung – verschiedene Sinnzusammenhänge und Bedeutungsebenen: Das Haus als Ort der Heimat, der Tanz als Ausdruck der Freiheit des menschlichen Körpers, die Bedeutung von Orten als Heterotopien im Sinne von Michel Foucault, dann die spezifische Einstellung zur Zeit, die sich in den Bewegungen der verschiedenen Rekurse sowie im Topos der Reise ohne Ziel manifestiert – hierfür findet Rissing den passenden Begriff der Heterochronie. Auch die Suche nach Identität in der Auflösung eines deutlich stratifizierten Europas und die Bedeutung der Grenze spielen eine Rolle im Gesamtwerk – dies wird nach der eingehenden Analyse der inhaltlichen Ebene auch noch einmal als Korrespondenz zur formalen Ebene modelliert, was den filmwissenschaftlichen Mehrwert der Arbeit erhöht.

Ein fünftes Kapitel geht dann – fast notwendigerweise – auf die Filmtheorie Gilles Deleuzes ein, wobei sich dessen Formulierungen über die Störungen des

sensomotorischen Schemas im Zeit-Bild sowie die Ausführungen zum Kristallbild fast deckungsgleich mit den Funktionsschemata der Filme des Griechen zu treffen scheinen. Zwei wichtige Stationen sind dabei die Aufwertung des Einzelbildes sowie die Ohnmächtigkeit des einzelnen Handelnden, der bei Angelopoulos zu einer Art Tagwandler wird. Auch die Fragmenthaftigkeit seiner Narration wird aufgegriffen sowie das Thema des Films als „Zeugenschaft“ und „kulturelles Gedächtnis“ (S.349ff.) – sehr schön ist dies exemplifiziert in der Figur des filmsuchenden reisenden Regisseurs A. (Harvey Keitel) in *Der Blick des Odysseus* (1995). Erst am Ende dieses Kapitels wird auf die „Katholizität des Kinos“ (S.387ff.) – also die theologische Dimension – verwiesen und im siebten und letzten Kapitel ein Fazit aus philosophisch-theologischer Perspektive abgegeben.

Die Deutlichkeit einer durch Bilder und Inszenierung implementierten philosophischen Perspektive – wie auch im Kino von Andrej Tarkowskij, Bela Tarr, Miklos Jancso oder Terence Davies – wird dabei sowohl auf inhaltlicher wie formaler Ebene außergewöhnlich differenziert vorgeführt. Rissing folgert am Schluss seiner Ausführungen: „Obwohl sich in seinen Filmen *mythische* Motive und hier insbesondere Anklänge an die antike griechische Mythologie finden, inszeniert Angelopoulos in dezidiert *mythenkritischer* Perspektive gerade das *Scheitern des Mythos* und seiner sinnstiftenden, kontingenzvermeidenden Funktion. In *melancholischer* Akzentuierung rückt er die unstillbare Sinnsuche, den Heimatverlust und die Trauer über die Vergänglichkeit ins Zentrum.“ (S.405) Dabei sind die Filme des Griechen aber nicht bloße Beschwörung oder Bewältigung der Vergangenheit, sondern nehmen auch explizit Bezug zu Problemen der (politischen) Gegenwart: „Indem er in seinen Filmen versucht, die Lebenswelt der Protagonisten zu veranschaulichen und ihre soziale wie existentielle Situation innerhalb der Gesellschaft und Geschichte auszuleuchten, erweist er sich als ein entschieden politischer Regisseur, der die visuelle Wirkkraft seiner Filmbilder mit Erfahrung und politischem Handeln verknüpft sehen möchte.“ (S.408) Die Filme finden dabei aber keinen Haltepunkt oder geben einen moralischen oder politischen Imperativ vor, stattdessen versuchen sie Möglichkeiten vorzuführen, ohne diese aber zu verabsolutieren: „Infolgedessen fungiert das Kino von Angelopoulos als eine Kunstform der *Welterschließung*, die sich nicht nur durch ihren dezidiert politischen und ethischen Impetus auszeichnet, sondern zudem dadurch, dass sie in der profänen Alltäglichkeit immer wieder auch Türen ins Unendliche öffnet.“ (S.418)

Das Buch ist gut lesbar und reich an Verweisen auf weitergehende Sinnzusammenhänge, einzig die durchgängige Nummerierung der Fußnoten (die am Ende vierstellig sind) und die gelegentliche Wiederholung einzelner Zitate des Regisseurs fallen negativ auf. Ansonsten ein durchweg zu empfehlender filmphilosophisch-theologischer Diskurs.

Florian Mundhenke (Leipzig)