

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 164

Artikel: Topio stin omichli von Theo Angelopoulos : Abschied von Gestern
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867275>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

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

TOPIO STIN OMICHLI von Theo Angelopoulos

Abschied von Gestern

«Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage» Reinhard Baumgart

«Lieber Papa, wir schreiben dir, weil wir uns entschlossen haben, dich zu suchen. Wir haben dich noch nie gesehen, und du fehlst uns. Wir reden ständig von dir. Mama wird sehr traurig sein, wenn wir sie verlassen. Eigentlich lieben wir sie, du weißt... nur versteht sie nichts... wir wissen nicht, wie du bist... Alexander erzählt alles mögliche. Er sieht dich in seinen Träumen. Du fehlst uns so sehr. Wenn ich aus der Schule komme, glaube ich manchmal, Schritte hinter mir zu hören... deine Schritte... Und wenn ich mich umschaue, ist da niemand. Ach, ich fühle mich sehr einsam. Wir wollen dich nicht belästigen. Wir wollen dich nur kennenlernen und dann zurückkehren. Falls du uns antwortest, benutze die Zuggeräusche... ratatat, ratatat... ich bin da... ich erwarte euch...»

Voula

Seinen 1980 gedrehten Film O MEGALEXANDROS lässt Theo Angelopoulos in einen Panoramaschwenk vom Lykabethos-Berg über die Stadt Athen münden. In die Stadt hinunter reitet hoch zu Ross im Abendlicht jener Junge, der eben noch über die Brücke vorbei am Zeiturm beim Dorfplatz in den Bergen verschwand. «Und so geschah es», sagt die Stimme im Off, «dass Alexander in die Städte einzog.»

Alexander ist eine Idee, die Idee der Befreiung. Alexander ist ein Kind, das verschiedene Väter hat und doch keinen. Alexander lebt in verschiedenen Figuren immer weiter. In TAXIDI STA KITHIRA ist er der gut vierzigjährige Regisseur, der an einem Film über seinen aus dem Exil heimkehrenden Vater arbeitet. Imagination und Realität durchdringen sich untrennbar; wechselseitig geht das eine aus dem anderen hervor. Alexander, der hier dem

Regisseur Angelopoulos am nächsten verwandt ist, versucht, dem Vater zu begegnen, sucht sich ein Bild zu machen von jenem Mann, der einstmals als Partisan gekämpft hat und jetzt verloren im grossen Haus am Hafen steht und verzweifelt ruft: «Ich bin es.» Niemand will ihn wirklich. Seine Frau, die Voula heisst, wird am Ende die einzige sein, die ihm durch dick und dünn treu bleibt und mit ihm in einer der stärksten Bilder der Filmgeschichte auf einem Floss stehend aufs freie Meer hinausdriftet.

1988 hat Theo Angelopoulos einen fünfjährigen Jungen auf die Suche nach seinem Vater geschickt, und er hat dem Knaben den Namen Alexander gegeben. Zusammen mit seiner elfjährigen Schwester Voula begibt sich Alexander Abend für Abend zum Athener Bahnhof, um dem Express 290 beim Abfahren zuzuschauen. Es ist

der internationale Zug, der nach Deutschland fährt, in jenes Land, in dem der Vater der beiden Kinder fremdarbeiten soll. Sie kennen ihn nicht; ihre Mutter hat ihnen von ihm erzählt, und eines Abends beschliessen sie, in den Zug zu steigen und mitzufahren. Es war einmal.

Am Anfang herrschte Dunkelheit

Es waren einmal ein Bruder und eine Schwester, die aufbrachen, ihren Vater zu suchen, weil ihnen in ihrer regnerischen Heimatstadt etwas Wichtiges fehlte. Ihre Reise zurück ist eine Reise vorwärts, eine Irrfahrt wie jene von Odysseus, Jahrtausende zuvor. Sie fahren, stranden, verweilen und ziehen weiter in Richtung verheissenes Land. Schon beim ersten Halt werden sie wieder aus dem Zug gewiesen: Die beiden haben keine Fahrkarte; niemand weiss, wo sie hingehören. Aber ihre Reise haben sie begonnen, und das Mädchen ist schlau genug, die Ausrede vom Besuch beim Onkel in der Fabrik zu erfinden. Da sei kein Vater, kein Deutschland, bescheidet der Onkel dem Polizisten, der die beiden Kinder zum scheusslichen Fabrikkomplex begleitet. Und würde es nicht plötzlich schneien im fremden Dorf, die Polizei hätte Alexander und Voula wieder nach Hause spedit, sie bei der Mutter abgeliefert.

«Hast du Angst?», fragt Voula den kleinen Bruder, als es darum geht, in den Zug zu steigen. «Nein», antwortet er, «ich habe keine Angst.» Angelopoulos erzählt uns ein

Märchen, und wir sitzen da, sehen, lauschen und staunen. Wer einsteigen will, braucht nur die Angst abzulegen und zu jener kindlichen Unschuld zurückzufinden, die Voula und Alexander auf ihrer Reise leitet. Es sei, sagt Angelopoulos, eine Initiationsreise – und auf die Welt lässt er uns genauso kommen wie weg von ihr, hin zu einer vagen Hoffnung davon, dass aus dem sich lichtenenden Nebel am Ende doch noch ein Stück Grün, ein Baum, Leben erkennbar wird, getreu der Genesis, die er mehrmals zitiert: «Am Anfang herrschte Dunkelheit, und dann kam das Licht.» Muss man noch beifügen, dass auch in diesem Sinn im Kino die Welt immer wieder von neuem geschaffen wird: Aus der Dunkelheit kommt Licht.

Die unendliche Geschichte

Voula ist es, die feststellt: «Diese Geschichte hört nie auf, man unterbricht uns ständig». Sie zieht damit einen Bogen innerhalb der Welt, in der sie und ihr Bruder sich während zweier Stunden bewegen. Äusserlich betrachtet ist es Griechenland, ein kühles, kaltes, unwirtliches Griechenland, das bereits darauf hindeutet, dass es Angelopoulos um mehr geht als um das Abbild ohne eigene Aussage. Äusserlich betrachtet reisen sie mit Quer- und Rück- und Seitenschlägen von Athen nach Saloniki und von dort an die jugoslawische Grenze. Es ist eine beschwerliche Reise, die sie nicht an ihr Ziel bringt und es

Äusserlich betrachtet reisen die beiden Kinder mit Quer- und Rück- und Seitenschlägen von Athen nach Saloniki und von dort an die jugoslawische Grenze



doch tut. Denn weit wichtiger ist einmal mehr die Innenwelt, jenes Land, das mit der Seele gesucht wird, das eine jener anregenden Mischungen aus Realität und Poesie: Es ist eine Reise auch durch das geistige Land des Theo Angelopoulos, durch ein Land, das keine Grenzen kennt, in dem von Film zu Film Figuren kommen, gehen, wieder auftauchen. Man fühlt sich bei ihm zuhause wie in einem kleinen, überschaubaren Dorf, kennt das Klima, ist mit den Stimmungen vertraut, kennt diesen Blickwinkel oder jenen Schwenk und weiss um das Schicksal der einen oder anderen Figur, die diese Landschaft im Nebel bevölkert. So weiss man auch, dass schon einmal eine Gruppe von Leuten in diesem Angelopoulos-Land unterwegs war, in einer kleinen Geschichte, die nicht aufhörte, die immer wieder unterbrochen wurde von Ereignissen der grossen Geschichte und am Ende von vorne wieder begann.

Die Figuren in den Filmen von Angelopoulos befinden sich auf Reisen, und so kommt es, dass sie sich da und dort begegnen, Zeitgenossen in einer Gedankenwelt. Was ändern mag, ist die Realität, die übergeordnete, was bleibt, sind Menschen, die sich in ihr zurechtfinden müssen, die kommen und gehen. Nur aus Termingründen, erzählt Angelopoulos, habe er es nicht geschafft, *Omero Antonutti* im Gewand von Alexander dem Grossen an einer Bahnstation, an der die beiden Kinder vorbeikamen, sitzen zu lassen.

Das Schweigen von Geschichte, Liebe und Gott

Einsam steht der Grieche da mit seinem eigenen Kosmos, mit seinem Dialekt. *TOPIO STIN OMICHLI* ist der dritte Film der zweiten Trilogie, die Angelopoulos nun abschliesst; der historisch-politischen der siebziger Jahre mit den Filmen *MERES TOU '36* (DIE TAGE VON 36), *O THIASOS* (DIE WANDERSCHAUSPIELER) und *I KINIGHI* (DIE JÄGER) ist die des Schweigens der achtziger Jahre gefolgt. Es schwieg die Geschichte in *TAXIDI STA KITHIRA* (DIE REISE NACH KYTHERA), es schwieg die Liebe in *O MELISSOKOSMOS* (DER BIENZÜCHTER), und nun schweigt Gott in *TOPIO STIN OMICHLI* (LANDSCHAFT IM NEBEL). Angelopoulos bewegt sich damit nicht einfach in seiner eigenen Welt, er arbeitet sehr nah am Puls der Zeit. Nach den Auseinandersetzungen mit Geschichte und Geschichten, nach der Arbeit an politischem Bewusstsein, nach Jahren der Theorie, scheint ein Stillstand eingetreten in einer Welt, die in grösster Selbstzufriedenheit ihre Selbstzerstörung verschläft. Der Künstler darf nicht schweigen.

Das Schweigen von Geschichte, Liebe und Gott, das Angelopoulos sich vorgenommen hat, ist auch Ausdruck einer Verzweiflung, einer Sprachlosigkeit des Bewusstseins in unserer Zeit. Der Weg der beiden Kinder zum Vater in einem fernen, fremden Land, das man wohl besser Utopia als Germania nennen würde, führt vorbei an Schandtaten des technologischen Zeitalters, den Spuren sogenannter Zivilisation, durch eine geschändete Mitwelt. Ihr Weg kreuzt jenen einer Truppe von Wanderschauspielern, die nicht einmal mehr auftreten können, weil kein Platz mehr frei ist für sie und ihr Stück, das sie doch früher einmal jeder Situation anzupassen suchten.

Wie im Märchen entkommen die Kinder immer wieder dem Zugriff der harten Realität. Am schönsten geschieht dies wohl gleich beim ersten Mal, wo auf einem Polizeiposten alle ins Freie laufen und wie paralysiert dem Schneefall zuschauen, weil ihnen, den Erwachsenen, das Erleben magischer Momente abhanden gekommen scheint.

Die einzigen, die sich in dieser Welt der Imagination frei bewegen können, sind die beiden Kinder, die die Chance zur Flucht wahrnehmen. Draussen, vor der Tür des Polizeibüros, wartet dieweil eine Frau auf die Behandlung ihres Falles, und sie wiederholt den immer gleichen Satz: *«Er hat ihm den Strick gegeben»*. Es ist die Frau aus Angelopoulos erstem Spielfilm *ANAPARASTASI*, jener scharfsinnigen, vielschichtigen Untersuchung eines Todes in einem gottverlassenen Dorf. Damals war es die Frau, die mit Hilfe ihres Geliebten den aus der Fremdarbeit in Deutschland, in Germania, heimkehrenden Mann umgebracht hat. Der Kreis eines ganzen filmischen Werkes bleibt in sich geschlossen, und gleichzeitig bleiben die Relationen zur Wirklichkeit (Verdingen der Väter im Ausland) genauso gewahrt wie jene zur Mythologie (wo Agamemnon bei seiner Heimkehr aus dem trojanischen Krieg von Frau und Liebhaber ermordet wird).

Das Greifen nach dem Imaginären: Hoffnung

Immer wieder findet sich bei Angelopoulos der Griff nach dem imaginären: das Vögelchen im Haus des Bienezüchters wird hier zum Bild der Möwe, der zuerst der Verrückte hinter dem Zaun nachläuft und später Alexander auf dem Platz mit dem Zeitturm, der dem aus *O MEGALEXANDROS* sehr ähnlich sieht. Der Schimmel von Alexander dem Grossen, einstmals stolz mit einer purpurroten Decke bedeckt, wird nun über den Schnee geschleift – er ist am Verenden. Im Hintergrund der langen, schmerzlichen langen Einstellung festet eine Hochzeitsgesellschaft wie zu Beginn in *O MELISSOKOSMOS*, und vorne weint Alexander untröstlich vor sich hin.

Angelopoulos hat trotz allem einen wunderbaren Film der Hoffnung gestaltet; das mag für ihn ungewöhnlich erscheinen, hat aber seine guten Gründe. *«Ich erinnere mich an Ingmar Bergmans WILDE ERDBEEREN»*, hat er vor zwei Jahren in einem Gespräch mit Bruno Jaeggi gesagt, *«wo der Sohn in seiner Verzweiflung dazu kommt, keine Kinder haben zu wollen, weil er an nichts mehr glauben kann. Ich bin ganz und gar gegen diese Idee. Gerade weil alles so schwarz aussieht im Tunnel unserer Zeit, muss man Kinder auf die Welt stellen!»* Seine drei Töchter haben ein kleines, aber letztlich ganz wesentliches Stück am Drehbuch zu *TOPIO STIN OMICHLI* mitgeschrieben, indem sie den ursprünglich vorgesehenen offenen Schluss, der Alexander und Voula ins Nichts des Nebels hätte laufen lassen, in eine hoffnungsvolle Richtung wendeten. Was auf der Strecke bleibt, das sind die alten Kämpen, allen voran die nur noch umherirrende Truppe der Wanderschauspieler. Der Grossvater liegt im Sterben, die angefangene Probe wird unterbrochen von der Mitteilung, dass der einzige Saal in der Stadt bereits belegt sei. In Saloniki beschliesst die Truppe, die uns in *O THIASOS* durch zwanzig Jahre griechischer Geschichte begleitet hat, ihre Kostüme zu verkaufen – aber nicht ein-

mal dafür findet sich noch ein Abnehmer. Ein tristes Bild, sitzen die neun doch auf einer Vergangenheit, die definitiv ausgespielt zu haben scheint, für die sich niemand mehr interessiert in unserer geschichtslos gewordenen schnellebigen Zeit.

Die leisen Töne aus einer eigenen Welt

TOPIO STIN OMICHLI ist in sich geschlossen, und die Kenntnis der vorangegangenen Filme von Angelopoulos ist nicht notwendig, bereichernd ist sie zweifellos. Wenn das Mädchen, das den Lastwagenfahrer in einer Autobahnraststätte bedient, nicht einfach irgendeine abgelöscht erscheinende junge Frau ist, sondern jene verlorene «Tochter», die den Bienenzüchter auf seiner letzten Reise begleitete, so scheint mit ihrem kurzen Auftritt die Biographie einer halben Generation auf. Wenn Voula und Alexander, deren Namen mich irgendwie immer auch an Bergmans Fanny und Alexander erinnern, wenn die beiden also in einen alten, klappernden Bus einsteigen, der von einem jungen Mann gesteuert wird, der Orestes heisst und von seiner Theatertruppe erzählt, so genügt es, dass er dreimal klopft, und schon beginnt eine jener Vorführungen im Geist, zu denen die Wanderschauspieler immer wieder vergeblich ansetzen. In einer jener langen Einstellungen, die die These von Angelopoulos belegen, dass es keine zwei Einstellungen braucht, wenn nur eine nötig ist, holt sich Orestes sein Motorrad aus dem Gepäckraum des Busses, während im Hintergrund neun Figuren auftauchen und sich als Gruppe auf die Kamera zubewegen, wie einstmals in O THIASOS. Die Kamera hebt ab vom Platz mit dem Baum, an dem heute keine Partisanen mehr aufgehängt werden, fliegt gewissermassen mit dem engelgleichen Orestes weg und wird erst wieder hinabtauchen, wenn der kleine Alexander wenig später beim Überqueren der Strasse abgefangen wird. Die Handschrift ist unverkennbar: Leicht, sanft in der Bewegung, geduldig immer noch, trotz spürbaren Verdichtungen.

Am Strand, wenig später, an jenem Ort, an dem die Schauspieler einstmals von den Briten gefasst wurden, werden wir in einem langen, mehr als 500gradigen Schwenk O THIASOS in Kürzestform erleben: Der Vater, der sich rasiert, Jannis, der auf seinem Akkordeon spielt, der Dichter, der seinen Monolog hält, das «*Ich Kamerad*», das einer verzweifelt wiederholt wie damals, als die Deutschen die Gruppe aus dem Bus holten und an die Wand stellten und Elektra, die sagt: «*Ich wurde 1947 verhaftet*», weil mit dem Weltkrieg das Elend noch lange nicht überstanden war. Wenn die Kamera sich einmal um ihre eigene Achse gedreht hat, tritt der Vater hervor: «*Los!*», die Probe beginnt, der Akkordeonspieler setzt ein. Vergeblich, wie immer.

Die Richtung verloren in der Gegenwart

«*Ich bin eine Schnecke, die durchs Nichts kriecht*», sagt Orestes, und: «*Früher wusste ich, wohin.*» Im Abfall findet er ein kleines Stück Filmstreifen, drei Bildchen, auf denen man nichts sieht oder doch? «*Seht, im Nebel ein Baum.*» Nein, es sei nur ein Scherz, meint er. Dann hält

Alexander den Bildstreifen vor einen hellen Plakathintergrund, auf dem ein neues Bauprojekt verheissen wird, bis ein Frame bildfüllend wird. Das leere Bild wird sich mit einem Inhalt, wird sich mit Farbe füllen, mit einem Grün, das umso stärker wirkt, als wir es uns von Angelopoulos nicht gewohnt sind. Wenn Alexander den Streifen das nächste Mal hervorkramen und betrachten wird, so sitzt er in einem Wartsaal, in dem einer einen Hahn zu fangen versucht, wie einst die hungernden Wanderschauspieler im Schnee.

Die Initiationsreise der beiden Kinder lässt Alexander das erste Brot für Voula verdienen, und Voula die Gewalt der Männerwelt, der Väter, aufs brutalste erfahren. Ein Lastwagenfahrer, der die beiden mitgenommen hat, wurde von der jungen Frau, die den Bienenzüchter begleitet hat, abgewimmelt und vergeht sich nun an diesem Kind. Angelopoulos zeigt mit einer solchen Aufdringlichkeit nichts von dem, was sich unter der verregneten Lasterblache abspielt, dass er es umsomehr als schmerzlich spürbar macht. Dreieinhalb Minuten dauert seine Einstellung, in deren Verlauf ein rettender Hoffnungsschimmer verblasst, ein Mann sich als Verbrecher aus seinem Wagen davonschleicht und ein Kind geschändet hervorkriecht. Keine Worte, ein Bild. «*Wie weit ist es noch bis zur Grenze*», wird Voula später am Bahnschalter fragen; «*Was ist die Grenze?*», fragt Alexander sie zurück. Der Weg der beiden soll sie in ein verheissenes Land führen, das es so, wie sie es sich vorstellen, gar nicht gibt. Wichtig ist das, was sie erfahren, wichtig ist, dass sie auf der Reise, dass sie unterwegs sind, denn wer stillsteht kommt nicht weiter. Der Glaube an ihr Ziel hält sie am Leben, lässt sie Schmerzen und Verletzungen vergessen und fortschreiten.

Einfühlsam diesmal die Musik, die Angelopoulos bisher immer sehr zurückhaltend eingesetzt hat, die in seinen letzten Filmen bestenfalls mal einen Ton wie das Pfeifen des Zuges in O MELISSOKOSMOS mit dem Sax aufgegriffen und weitergesponnen hat. Franck schwebte ihm als Komponist vor, und ein Konzert für Violine und Orchester von Mendelssohn gab er seiner Komponistin Eleni Karaindrou mit auf den Weg. Sie gestaltete eine romantische Partitur, die auf den Klang der Oboe setzt und mit einer eingänglichen Leitmelodie oft kontrapunktisch aufscheint, so stark, wie man das bei ihm nicht gewohnt ist. Zuweilen bleibt sie reduziert auf ein Cello etwa, das Voula am Morgen in Saloniki aus dem Bett begleitet, hinüberführt auf die übergrosse Hand, die danach aus der sonnenbeschienenen Bucht und dem tiefblauen Wasser auftaucht, eingebettet in für Angelopoulos ungewöhnlich warme Farben. Die Musik setzt er engelsgleich ein wie den Orestes: Beide zusammen haben die Kinder vor der Polizei gerettet, in einem Industriefeld, das von gigantischen Schloten, Kühltürmen und einem Braunkohlebagger dominiert wird.

Eine Kamera, die die Landschaft innen wie aussen abtastet

Angelopoulos befindet sich auf dem Weg von einem stark vergeistigten in ein leise emotionales Kino, ohne dass er sich dabei von seinem Willen nach offenen Räumen, nach durchkomponierten, aussagekräftigen Ka-



Voula und Alexander fahren auch mit einem klappernden Bus, der von einem jungen Mann gesteuert wird, der von seiner Theatertruppe erzählt

merabewegungen und einer eigenwilligen Choreographie trennen würde. Seine Zuschauerinnen und Zuschauer sollen fühlen *und* denken. Vor dem bewölkten Olymp lässt er Orestes und die beiden Kinder an einem verlassenem Strand innehalten und Voula ein *«grossartiges Gefühl»* erleben, das sie in dem Moment wegtreibt, den Strand entlang rennen lässt, um es allein wirken zu lassen. Musik aus der Jukebox – wie in O MELISSOKOS -, eine fantastische Kombination von Travelling, Dolly und Schwenk, die subjektiv mitvollzieht, was in Voula vorgeht. *Giorgos Arvanitis* hat seine Kamera in Angelopoulos' Regie wieder zu einer Person werden lassen, mit genialen Einstellungen, die aus sich heraus sprechen. Sie tasten die Landschaft ab nach den Menschen und dem, zu dem sie imstande sind, lassen das Mädchen und den Knaben verloren erscheinen in einer Welt, deren Brutalität die Spannweite von der menschlichen bis zur technischen Vergewaltigung umfasst. Erstaunlich, wie aus einer von Lärm und Abgasen durchsetzten, düsteren Realität noch immer Poesie wachsen kann, Bilder, die Hoffnung geben.

Die Hand, die in der Bucht aus dem Wasser aufsteigt und von einem Helikopter hochgezogen am Himmel über der Stadt entschwindet, stammt vielleicht von einem Koloss, sicher aus vergangener Zeit. Ihr fehlt der Zeigefinger, der die Richtung weisen könnte. Die Kinder treten aus dem Hotel und staunen; an die Mauer im Hintergrund hat jemand kurz und bündig *«NAI»* geschrie-

ben, das ist das griechische Wort für Ja. *«Ich möchte glauben, dass die Welt durch das Kino gerettet wird»*, sagt Theo Angelopoulos. Glauben wir mit ihm, denn Rettung tut not.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu TOPIO STIN OMICHLI:

Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Tonino Guerra, Theo Angelopoulos, Thanassis Valtinos; Kamera: Giorgos Arvanitis; Ausstattung: Mikés Karapiperis; Kostüme: Anastasia Arseni; Musik: Eleni Karaindrou; Schnitt: Yannis Tsitsopoulos; Ton: Marinós Athanassopoulos; Mischung: Thanassis Arvanitis.

Darsteller (Rolle): Tania Paleologou (Voula), Michales Zeke (Alexander), Stratos Giorgioglou (Orestes), Dimitris Kaberidis (Onkel), Vassilis Kovolos (Lastwagenfahrer), Vassilis Bouyiouklakis (Restaurantbesitzer), sowie einige Schauspieler aus O THIASOS, nämlich: Eva Kotamandiou (Elektra), Aliki Georgoulis (Mutter), Vangelis Kazan (Spitzel), Kyriakos Katrivanos (Pylades), Nina Papazaphiriopoulou (Alte), Grigoris Evangelatos (Dichter), Stratos Pachis (Vater), Jannis Firis (Akkordeonist). Produktion: Theo Angelopoulos, Paradis Films, Paris, Griechisches Filmzentrum, ET-1 Athen, Basicinematografica Rom; Produktionsleitung: Emilios Konitsiotis; Produktionsassistentz: Nikos Sekeris; Griechenland 1988. Dauer: 126 Minuten. BRD-Verleih: Pandora Film; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.