

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 155

Artikel: Gespräch mit Theo Angelopoulos : "Der Rhythmus einer Szene kommt von innen heraus"
Autor: Ruggle, Walter / Angelopoulos, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867243>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

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

„Der Rhythmus einer Szene kommt von innen heraus“

FILMBULLETIN: Sie haben mit Ihrem neuen Film O MELISSOKOSMOS einen Wechsel vom stark politischen zum mehr individuellen Kino vollzogen. Eingeleitet war dieser Übergang an sich bereits mit TAXIDI STA KYTHIRA. Ist das Kapitel politisches Kino für Sie unter den veränderten politischen Umständen in Griechenland nun abgeschlossen? Lässt sich sogar eine Bilanz ziehen?

THEO ANGELOPOULOS: Das politische Kino ist ganz klar an eine historische oder politische Notwendigkeit gebunden. Meine früheren Filme gehören dementsprechend zuerst einmal in jene Zeit, in der sie entstanden sind. Das gilt ganz besonders für meine ersten Filme, die anfangs der siebziger Jahre entstanden waren, zu einer Zeit also, da in Griechenland diktatorische Verhältnisse herrschten. Bis hin zu O MEGALEXANDROS sind es Filme gewesen, die sehr eng verknüpft waren mit dem historischen, mit dem politischen Geschehen zu ihrer Zeit. ANAPARASTASI, mein Erstling, entspricht zwar diesen Anforderungen nicht ganz, aber wenn man genauer hinsieht, tut er es eben doch. Diese Filme repräsentieren genau die Jahre, die Hoffnungen, die Erfahrungen, und sie sind einer historischen oder politischen Realität verpflichtet.

Allerdings lassen sie sich nicht einfach einschränken im Sinne von sogenannten historischen Filmen. Nehmen wir Sergeij Eisenstein als eines der bekanntesten Beispiele. Seine Filme, die auch in einer ganz bestimmten Zeit entstanden sind, haben nicht nur in dieser Zeit ihren Stellenwert gehabt. Die Machart dieser Filme steht für sich, die Schreibweise, die Sprache – all das Wesentliche bleibt unabhängig von sich ändernden Umständen auch dann noch gültig, wenn die handelnden Personen abgetreten sind, die Periode definitiv abgeschlossen ist.

Andererseits denke ich, dass ich mich eigentlich gar nicht so stark verändert habe. Die diktatorische Periode ist insofern nicht mehr aktuell, als wir sie hinter uns ge-

bracht haben. Es gibt in O MELISSOKOSMOS beispielsweise einen Satz, der lautet: «...hier, in dieser Stadt, wo wir einmal glaubten, die Welt verändern zu können.» Früher lebten wir nach der Möglichkeit, die Welt verändern zu können. Nun erkennen wir, dass dies nicht geschehen ist. – Rückblickend gibt es so etwas wie eine thematische Folge in all meinen Filmen.

FILMBULLETIN: In den beiden neueren Filmen scheinen Sie innezuhalten bezüglich der Geschichte.

THEO ANGELOPOULOS: Das sind introvertierte Filme, im Gegensatz zu den anderen, die extrovertiert waren. Jetzt wird von Individuen gesprochen, von menschlichen Gefühlen. Es gibt eine Art Bestandesaufnahme der Schwierigkeiten des Daseins, der Schwierigkeiten, sich an etwas zu halten. Die Reise ist jetzt ohne Ziel. Früher waren es Reisen in die Geschichte hinein – jetzt führen sie ins Nirgendwohin.

FILMBULLETIN: Sie haben sich inhaltlich verändert, aber wenn man genauer hinsieht, so sind Stil und Handschrift die gleichen geblieben. Dennoch schienen mir O MELISSOKOSMOS und TAXIDI STA KYTHIRA kompakter, direkter auch. Womit lässt sich dies erklären? Hat es vielleicht damit zu tun, dass Sie sich dem Publikum, an das Sie mit Ihren episch langen Filmen grosse Ansprüche stellten, nähern möchten?

THEO ANGELOPOULOS: Ich glaube nicht, dass dies ein Schritt in Richtung Publikum ist, jedenfalls wäre es kein bewusster. Ich spreche nun von Dingen, für die keine historischen Referenzen mehr bestehen. Das sind Gefühle wie das Altern, die Liebe, der Tod – und das Durchschnittspublikum wird sie deshalb leichter verstehen können. Die Machart selber ist offener für jedes Publikum.

FILMBULLETIN: Die Handschrift bleibt, die Art, wie Sie die Kamerabewegungen choreographieren, auch, und doch



Spiros ist unterwegs, um sich loszulösen von der eigenen Vergangenheit, der eigenen Geschichte, seiner Liebe, seinem Leben.



scheint alles irgendwie schneller, geraffter vorstatten zu gehen. Das war schon in TAXIDI STA KYTHIRA der Fall. Ich möchte an einem Beispiel illustrieren, was ich meine: Es gibt da etwa die Einstellung des alten Ehepaars vor seinem Haus in den Bergen. Sie dauert weniger lang, als sie es in einem Ihrer früheren Filme getan hätte, sie brechen zu einem Zeitpunkt ab, da mir ihr Atem noch nicht ausgeschöpft schien. Worauf führen Sie diesen Eindruck zurück?

THEO ANGELOPOULOS: Das Bewusstsein für die Zeit ist manchmal ganz unglaublich. Ich werde O MELISSOKOSMOS überall noch ein wenig kürzen, aber man wird diese Kürzungen nicht merken. Es kommt vor, dass ich beim Betrachten eines fertig montierten Filmes das Gefühl habe, eine bestimmte Einstellung dauert eine Sekunde zu lang oder sie ist noch eine Sekunde zu kurz. Deshalb muss ich nach Abschluss eines Filmes die Zeit haben, ihn in Ruhe anzusehen. Es ist schon mehrmals vorgekommen, dass ich einen Film unter Termindruck auf ein Festival hin fertigstellen musste und erst im Nachhinein den wichtigen Prozess des Ausfeilens nachholen konnte. Auch bei TAXIDI STA KYTHIRA habe ich nach seiner Aufführung in Cannes noch einige Kleinigkeiten geändert, nicht viele, aber eben ein paar notwendige.

FILMBULLETIN: Machen Sie diese Nachbearbeitung allein oder in Zusammenarbeit mit anderen, die ihre Empfindungen beim Betrachten einbringen?

THEO ANGELOPOULOS: Beim Bild bin ich es ganz allein, der bestimmt. Zusammen mit dem Cutter natürlich, aber ohne weitere Personen. Jeder hat Empfindungen, und würde man nicht auf die eigenen vertrauen, würde man in ein Loch stürzen. Meine Frau zum Beispiel möchte, dass die Filme viel länger dauern, während mein Cutter immer lieber noch etwas rausschneiden möchte. Da muss man zu seiner Vorstellung stehen. Ich erwähne meine Frau hier deshalb, weil sie auch fürs Kino arbeitet – sie ist meine Produzentin und hat von daher eine andere Beziehung zu meiner Arbeit als einfach die der Ehefrau.

FILMBULLETIN: Man hat O MELISSOKOSMOS bereits ein «road movie» genannt – sind Sie glücklich über diese Typisierung?

THEO ANGELOPOULOS: Das ist eine Möglichkeit für die Zeitungen: Man nennt einen Film ein «road movie», und damit hat sich's.

FILMBULLETIN: Immerhin liesse sich feststellen, dass Sie Filme, die Reisen beschreiben, lieben und auch entsprechend pflegen.

THEO ANGELOPOULOS: Ja, sehr sogar. Im übrigen habe ich Western ausgesprochen gern. Auch sie sind schliesslich Filme, die von Reisen handeln.

FILMBULLETIN: Ist es nicht symptomatisch für unsere Zeit, dass es recht viele Filme gibt, die von Reisen handeln, in denen Leute unterwegs sind und mitunter gar nie ankommen?

THEO ANGELOPOULOS: Filme mit Reisen im Zentrum gehen letztlich auf zwei Ursprünge zurück: Entweder reist man, um etwas zu suchen, oder man reist, um etwas zu verlassen, von etwas loszukommen. Man weiss nicht wozu, aber man hat das Bedürfnis nach Bewegung.

FILMBULLETIN: O THIASOS war ja auch eine Reise. Sie führte in die Geschichte einerseits, aber sie verfolgte auch ganz klar ein bestimmtes Ziel. Das hat sich in O ME-

LISSOKOSMOS doch deutlich geändert. Hier bricht ein Mann auf, ohne Ziel, oder wenn sich eines ausmachen liesse, so höchstens dasjenige des Todes. Die Veränderung in der Beschreibung der Reise liegt in einer Verschiebung aufs Individuelle, und damit in einer Tendenz, die sich weitherum feststellen lässt.

THEO ANGELOPOULOS: Das scheint mir tatsächlich auch ein breiteres Phänomen. Die Reise ist ein Motiv, eine Thematik oder eine Konstante in sehr vielen Filmen, in Filmen von Leuten meiner Generation, aber auch von jüngeren. Vielleicht antwortet dieses Phänomen ganz einfach auf eine innere Notwendigkeit.

FILMBULLETIN: In Ihren Filmen, und dies gilt seit ANAPARASTASI, Ihrem ersten längeren, spielt unabhängig von den jetzt festgestellten Bewegungen immer wieder die Beziehung zwischen Mensch und Natur eine wichtige Rolle, die Beziehung zu einer Region, in der einer lebt, aus der er stammt.

THEO ANGELOPOULOS: Für mich hat das, was man gemeinhin Dekor nennt – was aber weit mehr ist, als ein Dekor – eine sehr weite, umfassende Beziehung mit den Personen, die darin auftreten. Ich kann eine Person nicht ausserhalb ihres Umfelds betrachten, oder sie mir umgekehrt in etwas drin vorstellen, was sie anonym machen würde. Ich denke, dass die Beziehung zwischen einer Figur und ihrem Hintergrund eine sehr aussagekräftige, starke Dimension schafft. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an eine Studie, die ich während meiner Pariser Zeit kennengelernt hatte. Sie untersuchte die Wechselbeziehung zwischen dem Wohnort einer Person und ihrer konservativen oder progressiven Haltung. Das Resultat zeigte, dass jene Regionen, die am ärmsten dran sind, die konservativsten, die bewahrendsten waren.

Das gilt auch für Griechenland: Je südlicher, desto konservativer, während der Norden am progressivsten erscheint. Das war damals, als ich noch jünger war, etwas vom ersten, was mich betroffen gemacht hat. Denn eigentlich müsste es ja genau umgekehrt sein: Der Süden mit seiner ganzen Armut müsste revolutionär veranlagt sein, die Zustände verändern wollen, während der reichere Norden mehr Zufriedenheit ausstrahlen könnte. Ich habe dann mit einem Griechenland gearbeitet, das von mir selber geradezu künstlich hergestellt worden ist, denn ich setzte ein Puzzle aus kleinsten Teilchen zusammen. Das stellt schliesslich so etwas wie ein inneres Griechenland dar. In O MELISSOKOSMOS konfrontiere ich meine Personen zum ersten Mal mit einer äusseren Welt mit Fabriken und anderen Bildern unserer Zeit. Ich weiss nicht, ob es sich da um einen Fortschritt handelt oder nicht, jedenfalls ist das ein moderner Aspekt dieser industrialisierten Epoche, und das Griechenland von früher, das Griechenland der Geschichte, das der alten Städte, das sind Erinnerungen. In all meinen Filmen gibt es diese Zweiteilung in Vergangenheit und Gegenwart. Selbst die Figuren teilen sich. Da gibt es den einen, der in der Erinnerung lebt, und es gibt die junge Frau, die ohne Erinnerung ist. Auch in der Musik finden sich die beiden Richtungen wieder. Alles erscheint in zwei Welten, die verschieden sind. Das Gestern und das Heute. Eine Gegenwart, die noch ganz unbestimmt ist, und eine Vergangenheit, die ausläuft.



FILMBULLETIN: Mir hat es sehr gefallen, wie Sie mit der Musik arbeiten. Sie ist nur ganz spärlich eingesetzt und entwickelt sich immer aus dem Tonmaterial des Filmes, aus der Handlung heraus. Die Musik stellte für mich dadurch eigentlich einen Bestandteil der Tonspur dar, sie gehörte zu den Geräuschen.

THEO ANGELOPOULOS: Das ist genau das, was ich erreichen möchte – allerdings spielt es bei der Feinarbeit im Ton wie auch im Bild eine sehr grosse Rolle, wie der Film schliesslich im einzelnen Kino rein technisch gesehen vorgeführt wird. Vielfach sind Ton- und Bildqualität einer Projektion so schlecht, dass wichtige Kleinigkeiten verloren gehen. Ich denke, dass die Musik ein Teil der Tonspur sein muss und nicht etwas, was man im Nachhinein noch hinzufügt. Deshalb setze ich nur wenig Musik ein, es sei denn, sie entspringe einer konkreten Quelle wie etwa einer Jukebox, die im Bild sichtbar ist. Nur das, was man gemeinhin Begleitmusik nennt, das möchte ich nicht.

Im Prinzip sehe ich nur wenige Möglichkeiten, wie mit Musik in Filmen gearbeitet werden kann. Die eine kreiert ein Klima – etwa die Kompositionen, die Giovanni Fusco für die frühen Filme von Antonioni geschrieben hat. Sie ist kaum wahrnehmbar, schafft aber ein Klima des Fremdseins. Die andere interveniert in einem bestimmten Moment, ganz einfach, um einen Anstoss zu geben. Sie darf allerdings nicht zu stark anschwellen. Und dazu gibt es natürlich noch jene Art, in der die Gebrüder Taviani mit Musik umgehen – das ist sehr opernhafte. Für meine eigenen Bedürfnisse denke ich, dass ein Ausgleich mit dem Ton überhaupt hergestellt werden muss, so eben, dass man beim Betrachten und Zuhören das Gefühl hat, die Musik gehöre fest zur Tonspur. Das heisst also konkret: Ich muss den Raum musikalisieren und die Gefühle klären, die vom Bild her kommen. Und nur ja nicht eine Musik kreieren oder forcieren, die aus dem Bild kommt, aber das Bild nicht mehr nötig hat. In dem Moment würde sie das Bild negieren. Es gibt so viele Filme, bei denen Du die Augen schliessen kannst und Du weisst allein aufgrund der Musik: dieser Mensch ist traurig.

FILMBULLETIN: Das sind dann Filmemacher, die nicht an die Bilder glauben, die sie schaffen. – Bei Ihnen ist die Bildarbeit neben der Tonarbeit aber ausgesprochen wichtig, und sie geschieht auch mit entsprechendem Bewusstsein. Nicht umsonst arbeiten Sie seit Jahren mit dem gleichen Kameramann, Giorgios Arvanitis, zusammen. Was ist Ihnen in bezug auf die Bilder wichtig?

THEO ANGELOPOULOS: Meine Bilder sollen wie Aquarelle sein. Alle meine Filme basieren auf einer Malerei mit Wasser- und nicht mit Ölfarben. Die Farben sind nicht kompakt, sie sind eher transparent. Wir haben mit unterschiedlichem Filmmaterial gearbeitet, um bestimmte Charakteristiken hervorzuheben. In früheren Filmen wie O THIASOS haben wir mit Kodakmaterial gearbeitet, weil das Gelb- und Rottöne hatte und wir damit viel stärker in der Art der früheren Filme – in jenen der Zeitspanne der Handlung also – arbeiten konnten. Inzwischen gibt es bedeutend lichtempfindlichere Materialien, die andere Resultate ermöglichen. Die Objektive haben sich in der Zwischenzeit ebenfalls verändert und ermöglichen heute eine bessere Auflösung. Obendrein spielt das

Licht eine neue Rolle. Es ist nicht mehr das warme Licht von einst, wir verwenden auch kälteres, aber wir tendieren bei all dem in dieselbe Richtung: Malen mit Wasserfarbe und nicht mit Öl. Das gibt sehr diskrete Farben.

FILMBULLETIN: Sie drehen also am Morgen oder am späteren Nachmittag...

THEO ANGELOPOULOS: Ja.

FILMBULLETIN: Wie spielt sich denn die Zusammenarbeit mit Arvanitis ab, wie entscheiden Sie sich für die Cadrage, die Länge der Einstellung?

THEO ANGELOPOULOS: Ich bin einer jener Filmemacher, die alles selber aussuchen und bestimmen: Die Dekors, das Licht, die Aufnahmewinkel, alles. Das ist mit ein Grund dafür, dass ich immer dieselbe Equipe habe, denn meine Mitarbeiter kennen mich sehr gut und da geht alles fast von selbst.

FILMBULLETIN: In welchem Moment entstehen dann die Längen der einzelnen Einstellungen, das heisst: Wie weit sind sie bereits im Buch fest vorgegeben, wie weit entwickeln Sie sie mit Arvanitis am Drehort?

THEO ANGELOPOULOS: Die Länge einer Einstellung hat sehr viel mit dem Rhythmus des Filmes zu tun und ist für mich dementsprechend etwas, das sozusagen von innen heraus kommt. Schon während der Proben zu einer Einstellung ist für mich der Rhythmus bestimmt. Er kommt aus dem Innern einer Szene heraus und ist so etwas wie ihr Atem. Ich kann an einem Beispiel veranschaulichen, was das für die Arbeit heisst. In meinem ersten Film ANAPARASTASI gibt es eine letzte Einstellung, die vier Minuten dauert, vor einem Haus, wo nichts passiert. Das ist eine Einstellung, in der einzig der Ton arbeitet. Es gibt vom Bild her einen leeren Raum, und dazu den Ton, dem man lauscht und der natürlich die leeren Momente füllt. Ich habe hier also einen Probelauf gemacht und zum voraus kalkuliert, dass die Einstellung vier Minuten und drei Sekunden dauern musste. Ich habe meine Augen gesenkt und nur noch die Uhr betrachtet. Nach vier Minuten und drei Sekunden habe ich «Stop» gesagt, und – die Szene war hier exakt zu Ende.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, dass Sie Ihre Einstellungen oft nicht mehrmals wiederholen können, weil sie vom Aufbau her ja doch recht kompliziert sind.

THEO ANGELOPOULOS: Das ist unterschiedlich und hängt vom Aufbau ab, aber auch von den Schauspielern. Mit Marcello Mastroianni beispielsweise brauchten wir nicht oft zu proben und zu wiederholen. Wir waren uns so einig und verstanden uns gegenseitig so gut, dass sich Wiederholungen fast erübrigten. Da gab es keine Schwierigkeiten, und es war für mich die einfachste Zusammenarbeit, die ich je mit einem Schauspieler gehabt habe.

FILMBULLETIN: Ich habe gelesen, dass es für die Figur von Spiros eine Vorgabe in der Wirklichkeit gibt...

THEO ANGELOPOULOS: Es gibt tatsächlich einen Spiros, der Imker ist und zahlreiche Charakteristiken hat, die jetzt auch Marcello mit seiner Figur verkörpert. Wir sind Freunde, und er hat als Komparse auch schon in einigen meiner Filme mitgewirkt.

FILMBULLETIN: Und Sie sollen auch eine Zeitlang daran gedacht haben, diese tragende Rolle mit einem Amateur oder gar Spiros selber zu besetzen; wo, denken Sie, wäre da der Unterschied in der Arbeit gewesen?

THEO ANGELOPOULOS: Ein so grossartiger Schauspieler

wie Marcello Mastroianni bringt einen Rhythmus mit sich, den ein Laie ganz einfach nicht hat. Laien haben keine Rhythmen, und dies scheint mir in der Arbeit mit ihnen ein zentrales Problem. Sie bringen eine Wahrheit, eine Wahrhaftigkeit mit, durch ihren Gesichtsausdruck, durch ihre Gesten. In Filmen wie den meinigen aber, wo die Schauspieler ausgesprochen exakt arbeiten müssen, wo der Rhythmus stimmen muss, ist es gefährlich, jemanden einzusetzen, für den es Augenblicke gibt, in denen er nicht weiss, was er nun tun soll, wo er die innere Logik des ganzen Rhythmus' nicht spürt. Das kann in Filmen, wo stärker mit Schnitten und nicht mit Plansequenzen gearbeitet wird, besser gehen. Da lässt sich bei der Montage noch einiges korrigieren.

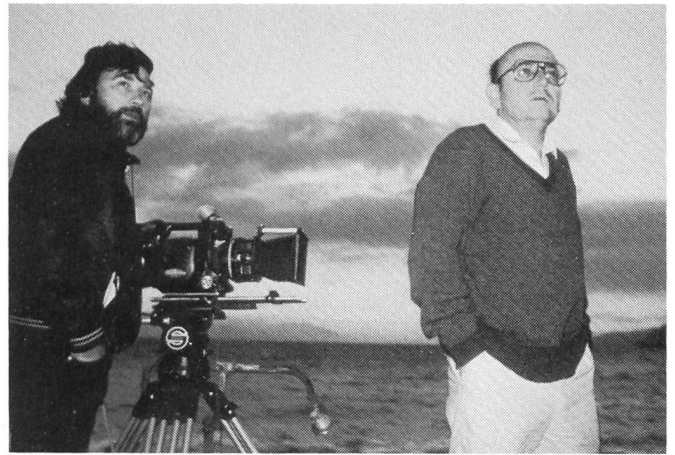
FILMBULLETIN: Ich entsinne mich, wie Omero Antonutti (der in O MEGALEXANDROS die Hauptrolle spielte) 1980 in Venedig von einer schwierigen Zusammenarbeit erzählt hat. Sie haben ihn offenbar konsequent von der Equipe isoliert, um den Charakter, den er darzustellen hatte, zu forcieren. Ist das eine übliche Art, wie Sie mit Schauspielern umspringen, oder war das eher eine «notwendige» Ausnahme?

THEO ANGELOPOULOS: Da waren es tatsächlich die Umstände, die das mit sich brachten. Wir drehten in den Bergen, es war extrem kalt und wir wohnten in ungeheizten Bauernhäusern. Auch für mich war das eine extreme Erfahrung und gleichzeitig eine der wichtigsten in meinem Leben. Ich weiss, dass Omero Mühe hatte mit der Härte, die ich ausübte, aber als er den Film dann in Venedig zum ersten Mal sah, kam er zu mir und sagte: Theo, finalemente. Du hattest recht.

FILMBULLETIN: Können Sie die Momente beschreiben, in denen Sie einen Schauspieler derart fordern?

THEO ANGELOPOULOS: Ich versuche zuerst einmal mit jedem einzelnen das Klima zu schaffen, das für ihn zählt. Ich erzähle einem Schauspieler das, was ich ihm einfach einmal erzählen muss, aber so, wie wenn es sich um eine Kindergeschichte handeln würde. Ich möchte damit so etwas wie eine magische Atmosphäre schaffen, damit der Schauspieler ganz natürlich in sie eintritt, damit seine Gesten, seine Worte, seine Bewegungen, in seinem Ausdruck von eben dieser Atmosphäre kommen, die um eine Einstellung geschaffen ist. Ich möchte ihn nicht in einem logischen Sinne forcieren, also sagen: mach das und tu dies, weil das dem und dem entspricht. Mir scheint, es geht ganz einfach darum, eine Stimmung zu schaffen, in der der Schauspieler arbeiten kann. Manchmal forcieren ich das, wenn ein Darsteller nicht auf Anhieb einsteigt, da kann ich eine Isolation erzeugen, um die Spannung zu steigern, die dem Film dann dienlich ist. Mit Antonutti war es tatsächlich oftmals so. Da mussten Spannungen entstehen, die für sich standen und erst indirekt in den Film einfließen. Mit Marcello war das nicht notwendig, weil er von Anfang an meinen Vorstellungen gerecht wurde und sich auch verständnisvoll zeigte. Gut, manchmal hätte ich mir auch bei ihm gewünscht, dass er etwas noch stärker zum Ausdruck bringen würde, was mir wichtig erschien, aber das waren drei, vier Momente im ganzen Film.

Mit Theo Angelopoulos unterhielt sich
Walter Ruggle



Theo Angelopoulos mit seinem Kameramann Giorgos Arvanitis

Die Filme von **Theo Angelopoulos**

- 1965 FORMINX STORY, unvollendet
- 1968 EKPOMBI (Übermittlung), Kurzfilm
- 1970 ANAPARASTASI (Rekonstruktion), Spielfilm
- 1972 MERES TOU '36 (Tage von 36), Spielfilm
- 1975 O THIASOS (Wanderschauspieler), Spielfilm
- 1977 I KINIGUI (Die Jäger), Spielfilm
- 1980 O MEGALEXANDROS (Alexander der Grosse), Spielfilm
- 1983 ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE, Dokumentarfilm
- 1984 TAXIDI STA KYTHIRA (Reise nach Kythira), Spielfilm
- 1986 O MELISSOKOSMOS (Der Flug), Spielfilm

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Theo Angelopoulos in Zusammenarbeit mit Dimitris Nollas und Tonino Guerra; Kamera: Giorgos Arvanitis; Schnitt: Takis Yannopoulos; Dekor: Mikes Karapiperis; Kostüme: Giorgos Ziakas; Musik: Hélène Karaindrou; Ton: Nikos Achladis; Mischung: Thanassis Arvanitis; Saxonphon: Ian Garbarek; Chansons: Giorgos Dalaras und Julie Massino.

Darsteller (Rollen): Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (Junge Frau), Serge Reggiani (Kranker Freund), Jenny Rousseau (Spyros' Frau), Dinos Iliopoulos (Freund von Spyros), Vassia Panagopoulou, Dimitris Poulikakos, Nikos Kourou, Yannis Zavradinou, Chris. Nezer, Kostas Kostantopoulos, u. a. m. Produktion: Griechisches Filmzentrum, Marin Karmitz, RAI, ERT 1, Theo Angelopoulos; Produktionsleitung: Emiliou Konitsiotis; Ausführender Produzent: Nikos Angelopoulos; Griechenland/Frankreich/Italien 1986. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.