



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rezeption des rumänischen Films in Rumänien und im  
deutschsprachigen Raum – Cristian Mungius *După dealuri*  
und weitere ausgezeichnete rumänische Filme

Verfasserin

Ioana Cristina Tărchilă

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

BetreuerIn:

Ao.Univ.Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Brigitte Marschall



„Pe pânza ta aş vrea să văd *Trecutul*  
Cu voievozii toți venind în șir:  
Pe Nottara jucând *Apus de soare*,  
*Fântâna Blanduziei* și pe *Lear*.

Aș vrea să văd pe toți actorii noștri  
Învăsmântați în haine strămoșești  
Jucând povestea lungă, zbuciumată  
A plaiurilor noastre românești.

Aș vrea să-i văd pe toți trecând hotarul  
Măcar așa, pe-un film rătăcitor  
Căci dacă nu ni se cunoaște limba  
Măcar prin joc să fim ai tuturor.”<sup>1</sup>

**Victor Eftimiu**

---

<sup>1</sup> Călin CĂLIMAN: *Istoria filmului românesc: 1897-2000*, București, Editura Fundației Culturale Române 2000, S.24. (Vgl. übers. d. A.: Auf deinen Leinen würde ich gern die ‚Vergangenheit‘ sehen/Mit den Führern aufgereiht kommend/Und Nottara den *Sonnenaufgang* spielend/Den *Brunnen von Blanduzia* und auch *Lear*.//Ich würde gerne unsere Akteure/Bekleidet wie unsere Vorfahren/Und die lange, bewegende Geschichte/Unseres Landes vorgeführt sehen.//Ich würde gerne alle auf dem Vaterland sehen/Wenigstens so auf einem ewigen Film/Denn, wenn unsere Sprache nicht verstanden wird/Sollen wir zumindest durch das Spiel begriffen werden.)



Ich möchte mich schriftlich bei den Filmmenschen bedanken, deren Werke ich für meine Diplomarbeit verwendet habe und bei denen, die meinen Wissensdurst gestillt haben. Dem Filmhistoriker Călin Călinam gilt mein allererster Dank, da er in einem fünfhundert seitigen Buch die Geschichte des rumänischen Films immortalisiert hat. Zusammen mit den Forschern vom Kunstgeschichte Institut der Rumänischen Akademie und des nationalen Archivs hat er es ermöglicht, die Filmgeschichte Rumäniens überlieferbar zu machen. Ich spreche meinen tiefen Respekt für die dauerhafte Arbeit aus, welche so eine komplette Recherche mit sich bringt.

Des Weiteren bedanke ich mich bei dem Filmtheoretiker und Lehrer Andrei Gorzo, der aktiv am kinematografischen Bewusstsein in den rumänischen Gedächtnissen arbeitet. Ich wertschätze seine strenge Art sich an das Volk zu wenden, kombiniert mit dem tiefen Verständnis, das er ihm zeigt. Er kämpft sich durch die zeitgenössischen Verhältnisse, rebelliert gegen nicht argumentierte Meinungen, versucht aber, verständnisvoll und verständlich zugleich, Denkweisen aufzuschließen.

Ebenfalls ein herzliches Dankeschön an meine Diplomarbeitsbetreuerin, Ao. Univ.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Brigitte Marschall, welche mich mit Interesse auf diesem Weg begleitet und zu neuen Ideen inspiriert hat.

„Mündlich“ bedanke ich mich bei meinen Eltern und bei meinen Geschwistern, welche meine sonnige Existenz ermöglichen und geduldig auf diese Arbeit warten. Danke an die Menschen, die gerne kommunizieren und mich dadurch indirekt unterstützt haben.

Danke!



<b>1. Inhaltsverzeichnis</b>	
<b>2. Vorwort</b>	<b>8</b>
<b>3. Kompakte Geschichte des rumänischen Films von 1897 bis 2000</b>	<b>11</b>
<b>4. Andrei Gorzo – <i>Lucruri care nu pot fi spuse altfel</i> (Dinge, die nicht anders gesagt werden können)</b>	<b>29</b>
4.1. <i>Andrei Gorzo</i>	29
4.2. <i>André Bazin</i>	30
4.3. <i>NCR – Noul cinema românesc</i>	31
4.4. <i>Der Realismus im Film</i>	32
4.5. <i>Der Neorealismus im Film</i>	43
<b>5. Gegentheorien zu Bazin</b>	<b>47</b>
5.1. <i>„Das Gehen“</i>	49
5.2. <i>Der Entfremdungseffekt</i>	51
5.3. <i>Der Modernismus</i>	53
5.4. <i>Weitere Gegentheorien zu Bazin</i>	55
<b>6. <i>După dealuri</i> von Cristian Mungiu</b>	<b>60</b>
6.1. <i>Cristian Mungiu – Biografie</i>	60
6.2. <i>După dealuri – Realistischer Film</i>	61
6.2.1. <i>Plansequenz</i>	62
6.2.2. <i>Charaktere</i>	64
6.2.3. <i>Dedramatisierung und dekonstruierende Elemente</i>	66
6.2.4. <i>Das Verständnis des Rahmens</i>	70
6.2.5. <i>Das Präsens</i>	72
6.2.6. <i>Das religiöse Thema</i>	74
6.3. <i>După dealuri (Beyond the Hills) von Cristian Mungiu im Spielfilmprogramm der Viennale, Oktober–November 2012 (Diskussion vom 30. Oktober 2012, 17:30Uhr)</i>	77
6.4. <i>Das Gedächtnis eines Filmemachers ‚auf Zelluloid‘</i>	80
<b>7. Internationale Meinungen über das NCR (Neue rumänische Welle)</b>	<b>92</b>
7.1. <i>NYC Romanian Film Festival Podiumsdiskussion</i>	92
7.2. <i>Die Bezeichnung der Bewegung</i>	94
7.3. <i>Der exotische Reiz</i>	95
7.4. <i>Kurze Kritik Attacke</i>	97
7.5. <i>Viele Gründe für die schlechte Rezeption des NCRs in Rumänien</i>	102
<b>8. Schlusswort</b>	<b>109</b>
<b>9. Bibliographie</b>	<b>110</b>
<b>10. Lebenslauf Ioana Tărchilă</b>	<b>114</b>
10.1. <i>Curriculum Vitae Ioana Tărchilă</i>	116
<b>11. Abstract</b>	<b>118</b>

## 2. Vorwort

Das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien hat mir viele Wege geöffnet. Das Verständnis dieser drei Disziplinen als Integrität hat mich zu den tiefsten Wurzeln dieses Gebietes geführt. Durch die einfache Erwähnung der Existenz von Dingen, welche anfangs Chaos in meinem Kopf generiert haben, bin ich später auf Verbindungen gekommen, welche mir im Leben weitergeholfen haben. Für den Abschluss dieses wunderbaren Studiums habe ich das Thema ausgewählt, welches mir am nächsten steht. Nahe steht mir dieser Gegenstand wegen meiner rumänischen Abstammung und wegen meinem Interesse an den bewegten Bildern. Aus dem Konglomerat von Informationen, welche ich aus der Welt des Filmes bekommen habe, begriff ich schrittweise, dass mir etwas fehlte. Es war der östliche Zugang in einer westlichen Schule. Es fehlte mir die persönliche Beziehung zum Studium.

Diese Arbeit versucht meine westliche, universitäre Erziehung mit meinem genuinen Verständnisgefühl zu verbinden, um es schriftlich weiterzugeben. Ich hoffe, eine ausgewogene Perspektive bezüglich der Rezeption des rumänischen Films im Ausland adoptiert zu haben. Mein fünfjähriger Aufenthalt in den westlichen Ländern hat meine Sichtweise geöffnet und bereichert. Obwohl sich die Energie bei der Lektüre manchmal intensiviert, hat diese Arbeit das Ziel, eine Brücke zwischen den westlichen und östlichen Filmmenschen zu schaffen. Es ist ein Aufruf zur Koproduktion und zur gemeinsamen Konstruktion.

Ich möchte außerdem durch diese Arbeit die ‚Neue Rumänische Welle‘ im westlichen Raum einführen und ihre wertvolle Anwesenheit bekannt machen. Durch die kurz zusammengefasste Geschichte des rumänischen Films hoffe ich, das Interesse an einer vergessenen Filmindustrie zu wecken. Mit den ausgezeichneten rumänischen Filmen des letzten Jahrzehnts berühre ich die andere Grenzlinie und wünsche mir, die Kompetenz der rumänischen Filmemacher hervor zu heben. Die verschiedenartigen Rezeptionen habe ich aus Zeitungen, zeitgenössischen Magazinen, Interviews, Podiumsdiskussionen und Werbetexten hergeleitet. Die Geschichte Rumäniens und das eigene Wissen über mein Land und meine Kultur haben mir einen weiteren Zugang zu diesem Phänomen geöffnet.

## Vorwort

Für eine einfache, leserliche Lektüre habe ich die Arbeit in männlicher Form verfasst. Der Text soll dennoch alle Geschlechter ansprechen und deutet keineswegs einen diskriminierenden Ton an.

Außerdem ist im Text zu erkennen, dass das persönliche Pronomen ‚wir‘ die nationale rumänische Identität darstellt. Dies wird von mir zitierend übernommen, wenn der paraphrasierte Autor seine Veröffentlichung in dieser Form überliefert hat. Was mich persönlich betrifft, stehe ich kontrovers gegenüber dieser verallgemeinernden Position.

Um mir und dem Leser einen Einblick in die rumänische Filmgeschichte zu geben, habe ich das informationsreiche Buch des Filmhistorikers Călin Căliman als Referenz genommen. Das Buch enthält anscheinend die vollständige Filmgeschichte Rumäniens, sehr gut dokumentiert durch die zeitgenössische Presse und das gefundene Archivmaterial. Die Analysen sind objektiv, sammeln Stellungnahmen von verschiedenen kompetenten Presseleuten, unabhängig ob diese negativ oder positiv dazu stehen. Ich habe versucht, markante Wendepunkte in dem folgenden Kapitel zu vereinen, um einen chronologischen Überblick in die rumänische Filmproduktion zu geben: Die Pioniere; die debütierenden Regisseure und Akteure; die behandelten Themen; die beliebtesten Genres und ihre Formen; die kenntnisreichen Kritikern und die Theoretiker; die Produzenten und ihre Häuser, Kulturinstitute und Kooperationen – insgesamt, alle Bestandteile einer Filmindustrieszene. Außerdem finde ich es wichtig, ein Teil von Călimans gesammelten Informationen auf Deutsch wiederzugeben, da sein Buch in keiner anderen Sprache übersetzt wurde. Auch Rumänien hat in der Filmindustrie einen Beitrag geleistet und ist durchgehend aktiv gewesen. Sei es durch die Filmproduktionen oder durch die Filmkritik, der Strom der Entwicklung ist immer lebendig weitergeflossen.

### 3. Kompakte Geschichte des rumänischen Films von 1897 bis 2000

Als ‚Wunder der Illusion‘, ‚Phänomen des Jahrhunderts‘, oder ‚lebende Fotografie‘ wird, quasi fünf Monate nach der Pariser Premiere der Gebrüder Lumière am 27. Mai 1896, der Kinematograph in Bukarest, Rumänien eingeweiht. Die Projektion wird von der französischen Zeitung *L'Indépendance Roumanie* unterstützt und von dem französischen Reporter Claymoor und dem rumänischen Mișu Văcărescu untersucht. Das neue, mondäne Ereignis wird innerhalb von sechs Monaten zum permanenten, populären Spektakel. Im Juni 1897 kündigt *L'Indépendance Roumanie* die ersten rumänischen Ansichten an, welche der, von Lumière angestellten, Fotograf und Kameramann Paul Menu in einer Reise durch das Land aufgenommen hat.

Ein Jahr später avisiert die französische Zeitung den Verkauf des Kinematographen, der mit zwölf Ansichten und für weitere Aufnahmen ausgestattet ist. Von Paul Menu geht der Apparat in die Hände des experimentierfreudigen Doktors Gheorghe Marinescu (1863-1938) über. Der engagierte Neurologe zählt zu den Pionieren des wissenschaftlichen Films weltweit. Gemeinsam mit seinem Kameramann und Arzt, Constantin Popescu, realisiert er dreißig ärztliche Filme, in welche er diverse Stadien seiner Patienten betrachtet. Marinescu korrespondiert auch mit dem französischen Arzt und Vorgänger des Kinematographen, Étienne Jules Marey, welcher ihn in die vielfältige Verwendbarkeit des Mediums einführt und vertieft.

Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist für die rumänische Filmgeschichte irrelevant. Anfang der 20er-Jahre kommt erst der Bau der Kinosäle in Schwung: Allein in Bukarest werden über 30 Säle errichtet. Was die ‚siebte Kunst‘ (wie es der Theoretiker Ricciotto Canudo nennt) angeht, kann man behaupten, dass der Kameramann den wichtigsten Teil übernimmt.<sup>2</sup> C.Th. Teodorescu und Gheorghe Ionescu fungieren im Jahr 1910 als Nachrichten- und Dokumentarkameramänner, sie gründen selbst Produktionsfirmen und drehen unabhängig Filme. Die Themen variieren zwischen alltäglichen Realitätsbildern und authentischen Ereignissen: Die kaiserliche Familie, die bäuerliche Agrikultur oder der erste Abflug des Pioniers Aurel Vlaicu. Die beiden arbeiten auch für die Firma *Pathé* der Gebrüder

---

<sup>2</sup> Vgl. Călin CĂLIMAN: *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, București, Editura Fundației Culturale Române 2000, S.21.

Lumière und helfen anderen Kameramännern bei ihrer Ausbildung (durch ihre Produktionsfirmen); sie schreiben Manifeste und bringen Innovationen in die Technik.

Am 18. September 1911 wird in Frankreich der erste rumänische, fiktionale Spielfilm ‚mit Akteuren‘ beim *Pathé* (1911, Hotel de France) erstaufgeführt: *Amor fatal* (Tödliche Liebe) von Grigore Brezeanu, dessen Kennzeichnung als Regisseur erstmals verliehen wird. Derselbe Regisseur macht, in Zusammenarbeit mit dem Akteur Aristide Demetriade, den Kurzfilm *Înșir-te mărgărite* (1911; Perlen, reiht euch auf!) welcher in einem Theaterstück uraufgeführt wird. Diese neue Mischung von Medien zieht sowohl Harmonie und Neugier als auch gleichgültige Ablehnung nach sich. Im nächsten Jahr schreibt Brezeanu gemeinsam mit seinen Studenten das Drehbuch für den Langfilm *Independența României*, der zum 35-Jahre-Jubiläum der Unabhängigkeit Rumäniens laufen sollte. Finanziert von einem reichen Senator, wird für den Film ein französischer Kameramann angestellt und das notwendige Set gleich aufgebaut. Das Kriegsministerium versorgt sie mit einem kompletten Heer Soldaten, mit der nötigen Bewaffnung und Ausrüstung. Auch dieser Film hat manche kritische Stimmen provoziert, gilt im hohen Ausmaß aber als ein wichtiges dokumentarisches Attest und wurde vom Staat applaudiert. 1919 stirbt der junge Brezeanu wegen einer Epidemie, die schon im Ersten Weltkrieg aufgetreten ist, gefolgt von Aristide Demetriade elf Jahre später, welcher auf der Theaterbühne kollabiert.

Das Jahr 1913 gehört fast ausschließlich dem Produzenten Leon M. Popescu und seinem Produktionshaus *Filmul de Artă Leon M. Popescu*. Der jeweilige Theaterdirektor und Lyriker richtet sich nach dem italienischen Modell: Er stellt eine Theatergruppe an, welche durchgehend Dreharbeiten durchführt, so dass wöchentlich ein Programm im Kino läuft. Auch diesmal werden ein paar technische Arbeitsstellen von Franzosen besetzt. Überwiegend arbeitet Leon Popescu aber mit der Regisseurin Mărioara Voiculescu, mit wichtigen rumänischen Schriftstellern wie Liviu Rebreanu oder Emil Gârleanu und anderen Berühmtheiten der Theaterwelt wie Constantin Radovici, Ion Manolescu und Gheorghe Storin. In dem letzten Jahr, vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges produziert Popescus Haus weit Unterschiedliches: Von Kurz- und Dokumentarfilmen bis hin zu Reportagen und Langspielfilmen. Leider hat ihn sein Charakter soweit gebracht, dass es mit vielen seiner Mitarbeiter Gerichtsverhandlungen hatte und er auch nicht mehr von der Familie toleriert wurde. 1918 stirbt Popescu, nachdem er 1917, vermutlich, sein Archiv in Flammen gesetzt hat.

In der Vorkriegszeit nimmt (mit dem Sketch *Cox și box*) auch der transsilvanische Film Aufschwung – das Gebiet Transsilvanien war damals unter habsburgischer Herrschaft.

Repräsentant für diese Zeit ist der ungarische Regisseur, Produzent, Drehbuchautor und Akteur Jenő Janovics (später als Eugen Janovics bekannt) und dessen Kameramann László Fekete. In über 60 Produktionen dieser Zeit kann man seinen Namen finden, davon sind es 32, bei denen Janovics Regie geführt hat. Keiner von diesen Filmen ist erhalten geblieben. Erst mit der Unifizierung Rumäniens, am 1. Dezember 1918, konnte man einen erhaltenen Film aus den transsilvanischen Studios finden.

Anschließend dieser Periode folgt eine Substitution des fiktionalen Films, und zwar durch den Dokumentarfilm der Kriegszeit, welcher heute als Reportage bezeichnet wird. 1916 wird der fotografische und kinematografische Dienst der rumänischen Armee dem Leutnant Ion Oliva anvertraut. Dieser war damals Architekturstudent in Paris. Als ‚Feldkameramänner‘ werden die Obergefreiten Tudor Posmantir, Gheorghe Ionescu, zuständig für die Flugaufnahmen, und die Soldaten Constantin Ivanovici, Eftimie Vasilescu ernannt. Diese haben im Sommer des darauffolgenden Jahres rund 50 Reportagen gefilmt und überhaupt, während des Krieges, verschiedene Schlachten aber auch Kämpfe dokumentiert. Ivanovici, der 19 Jahre alt war, montierte einen Film über die Siege von Mărăști, Mărășești, Oituz und Tg. Ocna, welcher als ein wichtiger, historischer Nachweis bis heute gilt. Die anderen führten auch ihre Erfahrungen weiter als Kameramänner, Produzenten oder Regisseure: Nicolae Barbelian schneidet zum Beispiel 1921 einen Dokumentarfilm in vier Serien, *Războiul nostru* (Unser Krieg). Er nutzt dabei die Aufnahmen von den obengenannten Kameraleuten. Demselben Regisseur schreibt man den umfangreichsten Dokumentarfilm zu, *Povestea neamului românesc* (Die Geschichte des rumänischen Volkes), dessen Drehbuch er mit dem Schriftsteller Nicolae Iorga bearbeitet hat. Der Film erzählt Momente aus unzähligen, historischen Ereignissen, angefangen von den Schlachten zwischen den Römern und den Daken über die Bauernrevolution von Horea, Cloșca und Crișan aus dem Jahr 1784 bis zur Beteiligung Rumäniens an dem Ersten Weltkrieg.

Ein Film aus dem Jahr 1926, von Vasile Gociu und Marcel Blossoms, *Dâmbovița apă dulce* (Dâmbovița, süßes Wasser), wird von der Zensur verboten, weil er die Kontraste der Hauptstadt Bukarest zeigt. Von da an beginnt langsam das Zeitalter der Zensur. Man sagt, dass Marin Iorda (geb. 1910) wegen der radikalen Zensur, die ihn hinderte seine Projekte zu verwirklichen, im Jahr 1972 seinem Leben ein Ende gesetzt habe. Gemeinsam mit Aurel Petrescu (1897-1948) sind diese die Pioniere des rumänischen Animationsfilms. Sie kreierte die Charaktere *Păcală* und *Haplea*, erweckten aber auch Helden aus Ion Creangă (ein sehr berühmter rumänischer Märchenschriftsteller) Geschichten zum Leben. Beide Animationsfilmregisseure begannen ihre Karriere als Graphiker für zeitgenössische Zeitschriften: Aurel Petrescu (der jüngste aus der Branche, 18 Jahre alt) bereichert seine

Filmkritiken für die Zeitschrift *Rampa* mit fantasiereichen Karikaturen; später, durch den gezwungenen Eintritt in die Armee, experimentiert er mit kinematografischen Tricks (à la Méliès) und produzierte viele Kurzfilme, die heute nicht erhalten geblieben sind. Marin Iorda war Schriftsteller, Theatermensch, Maler und Grafiker. In seinen Memoiren, welche im nationalen Filmarchiv zu finden sind, erzählt er, wie die kontinuierliche Gegenwärtigkeit von *Haplea* in seinem Leben ihn zu verschiedenen notwendigen Studien der Bewegung und Funktion von Objekten geführt hat. Die beiden Animationsfilmpioniere haben quasi denselben Weg verfolgt: Sie ‚schalten‘ auf Schauspielersfilm um und inszenieren ihre populären Charaktere, bald auch selbst, in märchenhaften Szenarien. Obwohl Iorda seinem Vorbild, Petrescu nachgeeifert hat, wird beiden der Anfang des Animationsfilms in Rumänien zugeschrieben. Es war immerhin ein Aufbruch, wenn auch nur für die kurzfristige Zeitspanne zwischen den 20er- und 30er-Jahren.

Filmwissenschaftler und -historiker behaupten, dass das Jahr 1923 eine zweite Wiedergeburt des rumänischen Films darstellt. Während des Ersten Weltkriegs wurde im Land, mit Ausnahme in Transsilvanien, nichts produziert. Die Hauptstadt war tot bis 1923 der Berliner Regisseur Alfred Halm ‚das Eis bricht‘ und den Film *Țigăncușa de la iatac* (Die Zigeunerin vom Zufluchtsraum) vorstellt, der sich ausschließlich rumänischen Ressourcen bedient. 1925 debütiert Ion Șahighian (1897-1965), ein bemerkenswerter Theater- und Filmregisseur, mit dem Film *Năbădăile Cleopatrei* (Cleopatras Lebensfreude). Der Film vereinigt die billige amerikanische Komik mit dem raffinierten französischen Humor, indem die sentimentale Ebene als Handlungsstrang dient. Gleich danach dreht er einen anderen Langfilm, *Datorie și sacrificiu* (Verpflichtung und Hingabe), in dem ein eheliches Dreieck und seine Intrigen, während der Kriegszeit, dargestellt werden. Weitere Filme von ihm wie *Simfonia dragostei* (Die Symphonie der Liebe) wurden positiv aufgenommen und mit den ausländischen Filmen verglichen.<sup>3</sup>

Durch die Mode der sentimentalischen Dramen findet sich ein weiteres Regisseuren-Tandem, und zwar: Gheorghe (Ghiță) Popescu und Eftimie Vasilescu. Der einst bekannte Akteur macht mit dem Kriegskameramann Vasilescu seine erste Regieerfahrung. Weil ihr erster Film, *Legenda celor două cruci* (Die Legende der zwei Kreuze), gut aufgenommen wurde, bringen sie 1927 den Film *Viteji neamului* (Die Helden des Volkes) auf die Leinwand – eine historische Montage von Kriegereignissen. Die Premiere wurde wegen Protest der deutschen Legion, welche die Verbreitung des Films stoppen wollte, verzögert. Sie fanden die

---

<sup>3</sup> Vgl. Călin CĂLIMAN: *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, București, Editura Fundației Culturale Române 2000, S. 53.

Repräsentationsweise der deutschen Besatzern zwischen den Jahren 1916 und 1918 im Film als unangemessen. Zusammen mit Ion Cosma produziert Eftimie Vasilescu den Kurzfilm *Vagabonzii der la Cărăbuș* (Die Vagabunden von Cărăbuș), welcher, gemeinsam mit dem Langspielfilm *Năpasta* (Unglück) von Popescu und Vasilescu projiziert wurde. Für das Drehbuch des Langspielfilms organisierte Vasilescus Haus *România-Film* einen Wettbewerb, in dem Drehbücher nach I.L.Caragiales (wichtiger Dramen- und Komödienschriftsteller) Werke eingereicht werden konnten. Das Gewinner-Drehbuch, dessen Autor anonym bleiben wollte, wurde dann filmisch umgesetzt.

Der vorher erwähnte Animationsfilmpionier, Aurel Petrescu, hat seine Karriere als Spielfilmregisseur weitergeführt. 1926 präsentiert er seinen ersten Langspielfilm *Păcală și Tândală la București* (Păcală și Tândală in Bukarest). Păcală und Tândală sind fiktionale Charaktere, die von den Zuschauern sehr gelobt wurden. Seine letzten zwei Filme kündigen jedoch seinen Abschied von der Filmindustrie an.

Horia Igiroșanu (1896-1960) bringt auch wichtige Filme auf die Leinwand, die in Erinnerung bleiben werden. Sehr jung (mit 25 Jahren) schreibt er ein Drehbuch für seine Studenten (er hatte 1926 eine ‚Werkstatt für Pantomime‘ eröffnet), mit welchen er verschiedene Experimente ausprobiert. Im Film *Iadeș* (Die Wette) kommen 76 Studenten vor, mit welchen er bei weiteren Projekten zusammenarbeitet. Im Jahr 1929 präsentiert er mittels eines Wirtshausdramas die legendäre, traditionelle Figur von *Iancu Jianu*; später in demselben Jahr behandelt er andere historische Figuren in *Haiducii* (Die Mutigen). Ihm wird zugeschrieben, dass er den Wunsch der Masse verstanden und einen Film für das Volk kreiert habe, ohne Rücksicht auf die Kritiker zu nehmen.

Aus derselben Zeitspanne wären noch ein paar wichtige Namen zu erwähnen, und zwar: Marcel Blossoms, V. D. Ionescu, Ion Timuș, Marin Iorda (Iordache) und Jean Georgescu, welche hervorhebend Komödien um romantische Themen inszeniert haben. *Lache în harem* (Lache im Harem) von Ionescu und Blossoms zeigt einen jungen Mann am Seeufer einschlafend und sich inmitten eines Frauengemachs träumend. Ion Timiș *Maiorul Mura* (Der Major Mura) hingegen erzählt von zwei Offiziere und deren sentimental Beziehungen in einem Dorf, in dem sie sich auf Grund geschäftlicher Angelegenheiten aufgehalten haben. Iordache und Georgescu erfinden durch den Kurzfilm *Așa e viața* (So ist das Leben) einen Übergang vom Animationsfilm zum Schauspielerfilm. Jean Georgescu wünscht sich mit diesem Film, das ‚Herz der Kunst: Paris‘ zu erreichen und schafft es, ihn dort auf die Leinwand zu bringen. Die kurze Geschichte handelt von dem Arbeiter Gioni, welcher, wegen seiner wiederholte Verspätung in der Arbeit, entlassen wird. Er sucht einen Ausweg, um

seinen Hunger für Nahrung und Tabak zu stillen, wobei er stets verhindert wird, bis er die Lösung in den Armen der Arbeitsgebertochter findet.

Die zwanziger Jahre sind, wie bereits erwähnt, bedeutend für die Produktionen in Transsilvanien. Eugene Jancovics dreht *Din grozăviile lumii* (Furchtbarkeiten des Lebens) – eine dokumentarisch, fiktionale Komödie über medizinische Aspekte und Erfindungen im Heilbereich. Der Mann einer berühmten Sängerin wird nach einer unehelichen Beziehung mit dem HIV Virus infiziert. Der Film bietet Informationen zur Bekämpfung dieser Krankheit, welche geschickt in einer dramatischen Handlung modelliert sind. Dabei lernt der zeitgenössische Zuschauer mehr über Verhütung, über den Grad der Krankheit und dessen Konsequenzen. Zeitgleich wurden Filme in den damaligen transsilvanischen Städten Cluj-Napoca, Oradea und Arad gedreht. Nach der Vereinigung Rumäniens am 1. Dezember 1918 folgt eine ruhigere Zeitspanne.

Ich komme zurück zu dem, vorher erwähnten Jean (Ion) Georgescu, welcher, zusammen mit Jean Mihail, den Begriff des ‚Regisseurs‘ in der rumänischen Filmindustrie eingebettet hat.<sup>4</sup> Diese sind zugleich substanziell für die Kinematografie der 30er-Jahre. Als Akteur, Drehbuchautor und Regisseur, dreht Jean Georgescu (finanziell unterstützt von dem Kunstliebhaber Dumitru Constantinescu) im Jahr 1924 in ein paar Tagen die Komödie *Milionar pentru o zi* (Millionär für einen Tag). Darin vereinigt er seine ganze Kreativität, seinen Humor und Spielfähigkeit: Ein armer Maler, überzeugter Junggeselle, wünscht sich problemlos zu leben. Er verbringt eine Nacht im *Moulin Rouge* mit einem netten Mädchen, welche ihm sein ganzes letztes Geld kostet. Doch aus einem ‚Millionär für eine Nacht‘ wird er zum ‚Millionär für ein ganzes Leben‘, da er in dem Mädchen die perfekte Frau sieht und sie heiratet.

In demselben Film, in welchen Jean Georgescu als Akteur debütiert (in Alfred Halms *Tigăncușa de la iatac*), beginnt Jean Mihail als Regieassistent. 1924 adaptiert er die Novelle *Păcat* (Sünde) von I.L.Caragiale zusammen mit seinem Kameramann, Vasile Gociu. Die Novelle handelt von einem Seminarstudenten, welcher mit einer Witwe eine Liebesbeziehung führt. Als die Eltern dies erfahren, verhindern sie jeden Kontakt zwischen den beiden. Niță, der in der Zwischenzeit Priester geworden ist, zieht einen hilflosen Jungen groß, der sich später als sein biologischer Sohn entpuppt. Mitu, der Sohn, verliebt sich jetzt in seine Stiefschwester Ileana, nicht wissend, dass sie verwandt sind. Der Priester kann das nicht akzeptieren und versucht mit allen Mitteln die Familie vor Scham zu wahren. Der Höhepunkt wird erreicht, als er die Kinder während des sexuellen Akts erwischt, beide erschießt und

---

<sup>4</sup> Ebd., S.62.

selber durch einen Herzinfarkt stirbt. Der Film wurde gelobt, als wäre der rumänische Film wiedergeboren. Zugleich wurde er von der Kirche inhaltlich kritisiert. Nachdem die Kirche ‚einen öffentlichen Fall‘ daraus machte, hatte sich der Andrang des Publikums wesentlich gesteigert. Der Film zählt jetzt als Meilenstein in der rumänischen Kunst.

Das Jahr 1925 bedeutet freie Laufbahn für viele Regisseure. Es werden sechs Filme auf dem Markt gebracht, darunter auch die neue Adaption Jean Mihails Dramas *Manasse* von Ronetti-Roman. 1927 bringt er *Lia* auf die Leinwand und 1928 *Povara* (Die Hürde). Beide Filme sind durch skurille Situationen entstanden. *Lia* wurde von einem reichen deutschen Ehepaar finanziert, das nach Rumänien gekommen war, um eine Lotterie auf die Beine zu stellen. Die Ehegattin wünschte sich so sehr in einem Film mitzuwirken. Folglich haben sie alle notwendigen Produktionskosten getragen. *Lia* bekam dafür ihre Rolle im Film mit demselben Namen. Jean Mihail kreiert eine sentimentale Komödie und beabsichtigt damit sowohl der debütierenden Akteurin eine Chance zu geben aber auch das Reichtum seines Landes, Rumänien, in Bildern festzuhalten. Er fügt Liebe ein und Krieg, Volkstänze und Karnevale, luxuriöse Innenräume und spektakuläre Naturaussichten, Meer und Gebirge aber auch historische Gebäude wie die Burg von Mogoșoaia. Der Film wird ab Juli 1930 mit Ton synchronisiert und vertrieben. Der zweite Film, *Povara* (Die Hürde), wurde gleichfalls von einer Societydame aus Bukarest vollständig finanziert, weil diese unbedingt darauf bestand, einen Film zu unterstützen. Für diesen Film hat Jean Mihail zusammen mit der österreichischen Filmindustrie gearbeitet, welche ihm Akteure, technisches Equipment und eine Premiere in Wien anbot. Die Sponsorin hat dafür natürlich auch eine Rolle im Film bekommen.

Bezüglich der Publikationen über die kinematografische Kultur kann man Veröffentlichungen ab dem Jahr 1912 nachweisen. Es ist zugleich das Jahr der ersten wichtigen Langfilmproduktion, *Independența României* (Die Vereinigung Rumäniens). Ab dem Jahr 1923 wächst das filmische Gewissen wesentlich mehr, was die Entwicklung und Geschichte des rumänischen Films beeinflussen wird. Fragen über die siebte Kunst und ob sie erzieherisch wirken kann oder ob sie rein propagandistischen Charakter hat, sind allein die ersten problematischen Themen. Punkte wie Funktion der Zensur oder Ästhetik und Empirie im Kino werden auch behandelt. Die Anerkennung des neuen Mediums bereitet manchen Dichtern Schwierigkeiten, wie Ion Minulescu, der es anfangs als ‚Kunst intellektueller

Peripherie<sup>5</sup> bezeichnet. Der Kritiker G.Călinescu widmet sich der neuen Kunst mit einer gewissen Ironie und Verachtung, kultiviert hingegen die Wahrnehmung über das Medium Film: Er vergleicht das Erlebnis des Kinos mit dem Geschmack einer Savarine oder mit dem Akt der Liebe; er bezeichnet es als moralisches Medium eines Volkes, aufgrund seiner realen Elemente. Stets präsent in der Evolution der filmischen Kritik ist der Filmmacher, Schriftsteller, Direktor des rumänischen Filminstituts, Psychiater und natürlich Film- und Literaturkritiker, Ion I. Cantacuzino. Er ist sehr aktiv seit dem Jahr 1931 in der selbst gegründeten Radiosendung *Radio România*, schreibt über die einführende Technologie, verfolgt deren Fortschritt, impliziert sich in Filmproduktionen, gründet Koproduktionen zwischen verschiedenen Ländern (wie *Cineromit* Rumänien-Italien) und verbreitet seine Gedanken und Überlegungen in diversen Veröffentlichungen.

Die Zeitspanne 1931-1948 repräsentiert den Wechsel zum Tonfilm, sowohl in der rumänischen Filmproduktion als auch in der ganzen Welt. Leider ist die Summe der Filme, im Vergleich zum früheren Jahrzehnt, auf die Hälfte gesunken. Für die Premiere des ersten rumänischen Tonfilms (*Ecaterina Teodorescu* von Ion Niculescu-Brună) wurde eine Gala am 8. Januar 1931 organisiert, bei der die königliche Familie, die Regierung und andere Staatsleute teilgenommen haben. Der Film erzählt von einer Frau, welche ihren Bruder an der Front sucht, sich entscheidet nach seinem Tod selber zu kämpfen, und am Ende heroisch stirbt. Eine Geschichte über Bruderliebe, Vaterland und Patriotismus gegenüber der eigenen Regierung. Der Film enthält nur ein paar Dialoge und sonst Kriegsgeräusche. Diese Version ist eigentlich ein, mit Ton versehener, Stummfilm, welcher in Berlin nachbearbeitet wurde. Da das Thema auf wahren Begebenheiten beruht, wurde die Erinnerung an die Heldin *Ecaterina* aus Jiu als wertvoll für die Nation gehalten.

Zu den ersten Tonfilmregisseuren gehören auch Horia Igiroșanu und Alexandru Ștefănescu, deren Filmüberreste aus dem Jahr 1931, zerstückelt im Nationalarchiv zu finden sind. 1934 kehrt Igiroșanu zurück mit einem neuen Film, *Insula Șerpilor* (Die Insel der Schlangen), in der er eine wahre Geschichte über einen Räuber aus dem Donaudelta benutzt, um eine fiktive Abenteuerstory zu erzählen. Der schon bekannte Jean Mihail nutzt auch die neue Erfindung und realisiert den Film *Chemarea dragostei* (Die Liebe ruft) im Jahr 1932. Den Ton lässt er in Budapest verarbeiten. Jean Mihail zeigt im Film den wesentlichen Unterschied zwischen dem Leben am Land und dem Überleben in der Stadt. Es geht um ein Mädchen, welches wegen der Liebe ihr Umfeld wechselt. Gegen Ende lernt sie die Werte des eigenen Landstückes zu

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 73.

schätzen und kehrt zu ihren Wurzeln zurück.

Von 1930 bis 1938 betreut der Professor Dimitrie Gusti, Gründer des rumänischen Kulturinstituts, diverse soziologisch-dokumentarische Projekte über die ethnologischen Aspekte Rumäniens. Er behandelt Themen wie Agrikultur, Tradition in verschiedenen Regionen, Lebensweisen in Dörfern, rumänische Häuser und den Lernprozess der eigenen Studenten. Viele dieser Filme sind im Nationalarchiv erhalten geblieben und sind authentische Zeugnisse rumänischer Kultur der 30er-Jahre. Ein weiterer Anhänger dieser Zeitspanne ist Paul Călinescu. Seit immer interessieren ihn die bewegten Bilder, doch fängt er erst mit 30 an selber Filme zu drehen. Nach mehreren Kurzfilmen, gefilmt mit improvisierter Apparatur, macht er 1936 *România*, eine Dokumentation über das karpato-danubiano-pontische Gebiet, und versucht die Schönheiten des Landes in Europa bekannt zu machen. Später fängt er eine Episodenserie an, imperativ genannt *Românilor, cunoașteți-vă țara!* (Rumänen, lernt euer Land kennen!), wo er, zusammen mit einem deutschen Team, 137 Episoden dreht. Außerdem produziert er auch eine Nachrichtenserie.

Doch der Glanzpunkt der 30er Jahre im dokumentarischen Bereich repräsentiert die O.N.C Produktion (Oficiul Național Cinematografic) *Țara Moșilor*, prämiert in 1939 bei der Biennale von Venedig mit *Premiul Filmului Documentar* (Die Auszeichnung für den Dokumentarfilm). Es ist die erste international bekannte Produktion: Ein „coup d'essai“ ist zu einem „coup de maître“ geworden (ein einfacher Versuch ist zu einem erstaunlichem Erfolg geworden).<sup>6</sup> Das Material enthält eine vertiefte Sicht auf die Siedlungen der Gebirge Apuseni – das Land des Volkes *Moși*. Gleich im nächsten Jahr betritt Călinescu erneut die venezianische Bühne und gewinnt mit dem Kriegsfilm *România în lupta contra bolșevismului* (Rumänien im Kampf gegen den Bolschewismus). Dieser Film ist eine Komposition aus zeitgenössischen Nachrichten- und Kriegsaufnahmen, gegliedert in drei Teile: Der erste Teil zeigt Nordbukovina und Bassarabien vor der russischen Invasion; der zweite Teil enthält Bilder von einem traurigen, besetzten Land und die zu tragenden Konsequenzen; zuletzt sehen wir den Aufstand der Rumänen und die Befreiung ihres Gebietes. Der Film lief in erster Linie im Ausland und kurz in Rumänien, gehört jedoch zu den verbotenen Filmen. Er verschwindet für die nächsten fünf Jahrzehnte von der Leinwand.

Zwischen den wenigen Filmen, welche in diesem Jahrzehnt produziert wurden, zählen auch die Komödien der drei meistbekanntesten zeitgenössischen Humoristen: Constantin Tănase, Nicolae Stroe und Vasile Vasilache, oft verglichen mit Charlie Chaplin, Stan und Bran oder Caragiales Charaktere. Konvertiert vom Theater zum Film, versuchen sie das aktuelle

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 90.

Problem der Arbeitslosigkeit durch zwei lustige Charaktere á la Caragiale (rumänischer Dramaturg des 19. Jahrhunderts) zu schildern. *Bing-Bang*, wie auch ihre Namen lauten, suchen ungeschickt in die Arbeitswelt zu treten, stets gehindert von diversen Hürden. Man schreibt, dass der Humor aller Dreien, obwohl sie zusammen oder manchmal getrennt gearbeitet haben, unvergleichbar intelligent ausgedrückt sei und genussüchtig vom Publikum akzeptiert wurde.

1939 kehrt Ion Sahinghianu mit der melodramatischen Komödie *O noapte de pomină* (Eine verlorene Nacht) und das Drama *Se aprind făcliile* (Die Lichter scheinen) in die neue Tonfilmindustrie zurück. Die Handlung des ersten Films verläuft in einem Nachtclub aus Bukarest, wo ein Mann, der sein ganzes Leben gespart hat, einen Abend mit einer Frau verbringt und sein ganzes Geld verliert. Doch am nächsten Morgen überrascht die schöne Frau den Mann mit seinem vermissten Geld und lädt ihn ein, deren Leben zusammen zu verbringen. Für seinen Mut, das abgewertete Thema des Nachtlebens auf die Leinwand zu bringen und dem Publikum nicht nur die besten Seiten des Stadtlebens zu zeigen, wurde Sahinghianus Film wertgeschätzt. Der Kinosaal war stets voll, auch wegen der guten Verständlichkeit, welche die Dialoge ermöglichten. Der Handlungsstrang erinnert an Jean Georgescus Stummfilm *Milionar pentru o zi*, verfolgt aber einen andern Zweck. Der zweite Film, *Se aprind făcliile*, welcher anfangs Jean Mihails Projekt war, kam im selben Monat auf die Leinwand und bekam eine sehr gegensätzliche Kritik. Das Produktionshaus *Ciro-Film*, welches Sahinghianus Filme produzierte, beendete seine Aktivität mit dem Film *Tom și Rom*, weil die politische Lage sich durchgehend verschlechterte und es den Beginn des Zweiten Krieges fürchtete.

Die zwei rumänischen ‚Jeans‘, wichtige Persönlichkeiten und kompetente Filmemacher, beschließen ihre Karriere unabhängig voneinander, außerhalb Rumäniens weiterzuführen. Jean Negulescu fährt nach Amerika und Jean Georgescu nach Frankreich. Sie produzieren Filme in besten zeitgenössischen Umfeldern, behandeln neue Interessensgebiete und adaptieren erweiterte Sichtweisen. Ihre Arbeit wird leider erst post mortem geschätzt und ihre Filme werden viel zu spät auf den rumänischen Leinwänden gezeigt.

Der Beginn der Tonfilmzeit erschrecken die nationalen Produktionshäuser, erwecken jedoch das Interesse der Koproduzenten. Der deutsche Regisseur Martin Berger dreht 1930 den Film *Ciuleandra* (Name eines Volkstanzes) nach dem homonymen Roman des berühmten rumänischen Schriftstellers Liviu Rebreanu. Da der Roman im Land hochgeschätzt wird und für den Film nicht einmal geeignete Akteure ausgewählt wurden (Deutsche, welche

rumänische Bauern, in rumänischer Sprache, interpretierten), misslang der Film völlig und provozierte nur ironisches Gelächter. Dieselbe Reaktion gewann die französisch-rumänische Produktion *România, țara dragostei* (1933, Rumänien, Land der Liebe) von Camille de Morlhon. Er wurde mit dem Grund angegriffen, er habe Rumänien als ein Kartonland gestaltet und die Freundschaft zwischen den beiden Ländern genutzt, um das Geld von dem rumänischen Kunstministerium zu extrahieren. Gelungen sind jedoch ein paar rumänisch-italienische Koproduktionen, in welche Jean Mihail und Jean Georgescu involviert waren. All diese zuletzt erwähnten Filme handeln über den rumänisch-sowjetischen Krieg, beabsichtigen aber nicht unbedingt einen propagandistischen Charakter zu haben. Der Regisseur Ion Sava drückt klar aus, er wolle sich in seinem Film *Escadrila albă* (Die weiße Jagdstaffel) auf den künstlerischen Aspekt konzentrieren und keine Propaganda damit machen.<sup>7</sup>

Im Jahr 1941 vereinigen sich ‚Die Drei Großen‘, um ein wertvolles Kunststück zu schaffen: I.L.Caragiale (Ion Luca Caragiale) – politisch involvierter, bedeutendster Dramaturg, Theatermensch und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts; Jean Georgescu – permanenter Filmemacher, Drehbuchautor und Akteur; und Ion I.Cantacuzino – energischer Produzent, forschender Kritiker und ‚Begleiter‘ eines großen Teils der rumänischen Filmindustrie. Es geht um das Debutdrama *O noapte furtunoasă* (1878, Eine stürmische Nacht) von Caragiale, geschickt umgeschrieben und adaptiert von Georgescu und mit Hilfe von Cantacuzino produziert. Man schreibt, es sei die dauerhaft intensivste, nationale Produktion bis zu diesem Zeitpunkt gewesen. Die Vorbereitungen dafür überschritten acht Monate und die effektiven Dreharbeiten dauerten 81 Tage. Eine detaillierte Beschreibung des Prozesses findet man in den Memoiren Cantacuzinos, *Întâlniri cu cinematograful* (Verabredungen mit dem Kinematografen), der minutiös das ganze Abenteuer beschrieb. Als Kameramann arbeitete der Schweizer Gérard Perrin und die Schauspieler wurden von dem Leserpublikum der Zeitschrift *Cortina* durch ein Referendum ausgewählt – alle Akteure waren in der bukarester Theaterszene bekannt. Die Verfilmung wurde wegen der ingenüsen Adaptierung des Originalwerkes gelobt, dessen Autor im Jahr 1900 noch nicht wusste, dass aus seinen Skizzen Filme entstehen würden; wegen der freien, aber doch treuen Adaption der Dialoge, für die Verwendung des Raumes, der im Film andere Dimensionen bekommt und überhaupt für Georgescus Intuition, Caragiales Werk zu verfilmen.<sup>8</sup> Das Kunststück wurde im August 1944 von der Zensur abgestoßen und allein 1952, wegen des hundertjährigen Geburtstags Caragiales, wieder projiziert.

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 108.

<sup>8</sup> Ebd., S. 113.

Jean Georgescu führt seine Projekte weiter, trotz der gefährlichen Lage am Ende des zweiten Weltkrieges. Viele Filmproduktionen wurden begonnen und, wegen den schweren Verhältnissen, ausgesetzt. Die wenigen fertigen Filme der Nachkriegszeit sind: *Furtul de la Arizona* (Der Diebstahl aus Arizona) von Mircea Botez, mithilfe von Jean Georgescu; *Floarea Reginei* (Die Blume der Königin) von Paul Călinescu (Dokumentarfilm präsentiert in Cannes); *Rapsodie rustică* (Traditionelle Rhapsodie) von Jean Mihail; *Pădurea Îndrăgostiților* (Der Wald der Verliebten) von Cornel Dumitrescu. Diese Filme wurden gedreht, jedoch nur für kurze Zeit ausgestrahlt. Parallel zu diesen nebelhaften Filmen erwacht 1930 der Animationsfilm wieder: Der 16-jährige Ion Popescu Gopo belebt auf seinem improvisierten Arbeitstisch seinen ersten Charakter: Der wilde Spinat, welcher lebendes und totes Wasser holt oder gerne in der Sonne liegt. Energisch sucht Gopo finanzielle Unterstützung, doch der Versuch misslingt. Er kehrt später in die Filmszene zurück. Vorwiegend gibt es aus den 40er-Jahren Dokumentarfilme: Seien diese einfache Aufnahmen von öffentlichen Ereignissen wie Beerdigungen, das Fest zur Einigung Rumäniens am 1. Dezember 1918, die Reisen der Königin Maria, Aufnahmen der Natur wie der Karpaten oder des Donaudeltas; aber auch propagandistische Dokumentarfilme wie Aufrufe zum Schutz des Vaterlandes. Am 1. Juni 1946 filmt Ovidiu Gologan die Hinrichtung des kommunistischen Diktators, Ion Antonescu, in dem Gefängnis von Jilava. Gologan erzählt, dass Antonescu nach der ersten Schießerei sich auf dem Arm gestützt und gerufen haben soll: ‚Ihr habt mich nicht getötet Herren, schießt!‘.<sup>9</sup> Die Aufnahmen wurden sehr bald konfisziert und erst 1990, nach der Revolution, wieder in Felicia Cernăianus Film, *Istoria mă va judeca* (Die Geschichte wird mich urteilen) ans Licht gebracht.

Jede neue Stufe, sei es eine Innovation oder nur ein bahnbrechender Film, wird in den Medien als ein ‚neuer Beginn‘ angekündigt. In der Tat kann man zurückblickend prägnante Wendepunkte sehen. Die Motivation Neues zu schaffen war so groß, dass eine erfolgreiche Erfüllung einer Goldmine glich. Jeder Anstoß für einen neuen Film benötigte Mut und Implikation. Der Kinematograf dringt sehr langsam in das nationalen Bewusstsein ein, sodass jedes ‚neugebackene‘ Produkt authentisch wirkt. 1948 wird das Gesetz der ‚Nationalisierung‘ beschlossen. Diese Regelung findet in vielen Ländern des östlichen kommunistischen Blocks zur selben Zeit statt. Es charakterisiert sich dadurch, dass die Privateigentümer ihre Güter dem Staat zur gemeinsamen Nutzung geben müssen. Gleich danach verändern sich auch die Produktionsmöglichkeiten der nationalen Filme: In Bukarest werden verschiedene Studios für

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 133.

den Bühnenbildbau errichtet und Labore für die Verarbeitung des Zelluloids. Das Kunstministerium entscheidet 1950 ein kinematografisches Zentrum in der Stadtperipherie Buftea zu bauen. Dieses solle die minimalen Bedürfnisse decken – das Studio wird in der Presse ‚die neue *Cinecittá*‘ genannt.<sup>10</sup> Doch bis dieses im Jahr 1959 bereitgestellt wird, entstehen andere Bauwerke, die bald einer anderen Verwendung zugeführt werden – Complexul Floreasca wird zum Beispiel ab 1956 von dem Fernseher benutzt. Von da an spürt man eine wesentliche Steigerung der Produktion bis in die 70er-Jahre, in denen bis zu 25 Filme jährlich entstehen. Das parallel eingeführte Studio *Alexandru Sahia* (seit 1950) übernimmt von nun an die Dokumentarfilme, die Reportagen und die Animationsfilme. Seit den 50er-Jahren, in denen 14 Filme jährlich produziert wurden, kommt es in den 60er-Jahren zu einer Produktion von 200 Filmen. In dieser Zeitspanne definiert der Genrefilm seine eigene Position: Die neuen Filmschaffenden widmen sich der kinematografischen Realität, es wird sogar eine ‚Schule des rumänischen Dokumentarfilms‘ eröffnet. Die Dokumentarfilmszene begeht verschiedene evolutive Etappen, in ihrem Versuch an Bedeutung zu gewinnen. Erstens kann man die Hinwendung der Künstler zur Realität gegenüber feststellen, später kann man einen qualitativen Absprung merken, wo in jeder präsentierten Realität die persönliche Aussage des Autors einbezogen ist.

Das sechste Jahrzehnt repräsentiert eine reiche Zeitspanne trotz der obsessiven Unterdrückung des Regimes. Sehr viele Filme werden produziert, teils zum propagandistischen Zwecke, teil unabsichtlich demselben Zwecke folgend. Obwohl die Endprodukte nicht gänzlich dem Willen des Autors entsprechen, dienen diese Filme als wertvolle Dokumente der damaligen Tradition, Kultur und Landschaft. Wie mehrere Male zuvor wird auch mit diesem Wandel ein ‚neuer Beginn‘ vorhergesagt. Der propagandistische Film *Răsună valea* von Paul Călinescu (der erste Langspielfilm ‚der jungen Kinematografie des Staates‘) zeigt patriotische Arbeiter neben den bekanntesten Akteuren der Epoche.<sup>11</sup> Er führt Ingenieure und Minenarbeiter als Leitbilder einer guten, in Frieden lebenden Nation vor. Außer den minutiösen Dokumentationen bringt diese Zeitspanne auch die besten Techniker, Kameramänner und Regisseure in die Branche. Die meisten studierten in Moskau oder Leningrad und spezialisierten sich auf individuelle Bereiche.

Wie immer gibt es auch die, welche gegen den Strom laufen. Es geht um Jean Georgescu, der immer eine wichtige Rolle gespielt hat. Er dreht 1955 *Directorul nostru*, eine satirische Komödie nach einem anonymen Drehbuch, welche die Bürokratie ironisiert. Nach sieben

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 137.

<sup>11</sup> Ebd., S. 148

Jahren entdeckt man, dass der, einst anonyme Schriftsteller, eine politische Person ist, welche jahrelang den Lauf solcher Situationen beobachtete und in ein Drehbuch umgewandelt hatte. *Moara cu noroc* (1957, Bei der Glücksmühle) von Victor Iliu, einst Eisensteins Student, ist ein weiteres bahnbrechendes Beispiel. Er übernimmt den gleichnamigen Roman von Ioan Slavici und verfilmt ihn. Er konfrontiert dabei den Leser des Originalromans und rechnet mit einem potenziellen Gefecht. Das macht den Film besonders und bleibt deswegen repräsentativ für das Jahr 1957.

In den 60er-Jahren erwacht auch der, einst jüngste, engagierte Animationsfilmregisseur, Ion Popescu Gopo: Anfangs strebt er danach, die technische Perfektion der Disney-Animation zu erreichen, hat jedoch nicht die Mittel dafür. Er beschließt Anti-Disney Animationen zu produzieren und kreiert dadurch einen sehr authentischen Stil. Er repräsentiert die Geschichte der Entstehung der Welt in einem zehnminütigen Film, *Scurtă istorie* (1957, Kurze Geschichte), und wird mit der *Palm D'or* dafür ausgezeichnet. Bald wird sein Hauptcharakter in verschiedenen Umfeldern belebt: Er erfindet die sieben Künste oder praktiziert die olympischen Spiele. Gopo macht auch Spielfilme wie *S-a furat o bombă* (1961, Eine Bombe wurde gestohlen), wo er Menschen ‚animiert‘, indem er ihnen mechanische Eigenschaften zuteilt. Gopo ist ein Spieler, versetzt sich in das einfache Gehirn eines Kindes und repräsentiert verständlich, aber fantastisch-komplex zugleich Momente aus unserer Welt. Er beweist, dass alles möglich ist, sogar sich in die Rolle Gottes zu versetzen. Für Animationsfilmemacher wie Gopo und seinem Vater Constantin Popescu, für Iulian Hermeneanu und George Sibianu bedeutete das Jahr 1964 sehr viel, da ihr Interesse unterstützt wird und das Studio *Animafilm* eingeweiht wird.

Neben erfolgreichen Experimenten Ende der 50er-Jahre und Anfang der 60er formt sich der Theaterregisseur, Architekt und Akteur Liviu Ciulei in der Schule *Moara cu noroc*, geleitet von Victor Iliu. 1964 dreht Ciulei seinen gewürdigsten Film, *Pădurea spânzuraților* (1964, Der Wald der Gehängten), inspiriert vom gleichnamigen Roman Liviu Rebreanus. Der Film wird als einer von den wenigen, rumänischen Zelluloidstreifen mit soliden kinematografischen Grundlagen und seltenen literarischen Merkmalen applaudiert. Der Film vereinigt die erzählerische Genialität Rebreanus mit der psychologischen Mimik und Gestik des Regisseurs. Er inszeniert durch verschiedene Rhythmen eine menschliche Seele, welche sich im Krieg zurechtfinden soll. Das schwerste, was seine Psyche nicht ertragen kann, ist mit den Schicksalen anderer Menschen im Kontakt zu treten.

Das Ende der 50er-Jahre kündigt eine ‚Klassifizierung‘ des rumänischen Films an.<sup>12</sup> Die 60er-Jahre führen neue Namen und experimentelle Projekte ein. 1970 diversifiziert sich der Film auch in unserem Land: Lucian Pintilie präsentiert *Reconstituirea* (1970, Die Wiederherstellung), für acht Wochen auf einer (einzigen!) Leinwand in București – der Beginn einer kinematografischen Revolution. Lucian Pintilie war selbst Schüler von Victor Iliu und Liviu Ciulei. Sein Film steht an der Spitze der Klassifizierung des rumänischen Films, nach der Meinung zeitgenössischer, lokaler Filmkritiker. Das Team eines Staatsanwalts, zusammen mit einem Kameramann, bekommt die Aufgabe, einen erzieherischen Film nach einer wahren Begebenheit zu drehen. Zwei junge Männer müssen den gestrigen Abend rekonstruieren, an welchem sie betrunken dem Barman auf den Kopf geschlagen haben. Durch die unendliche Wiederholung von Gesten, exakte Bewegungen und Repliken – für die Filmaufnahmen – kommt es zu einem tragischen Ende. *Reconstituirea* wurde für die geschickte Art, die Realität nachzuahmen wertgeschätzt und im Nachhinein ausgezeichnet. Dieser Film wurde zu seiner Zeit zensiert und verboten, weil er Charaktere der kommunistischen Gesellschaft und deren Handlungsweisen subtil aufwies.

Das siebte Jahrzehnt bringt eine Menge Literaturverfilmungen auf dem Markt. *Răscoala* (1966, Der Aufstand) von Mircea Mureșan bekommt den Preis *Opera Prima* beim Cannes Film Festival. Verfilmt werden repräsentative literarische Werke, die für die rumänische Kultur eine sehr wichtige Rolle spielen. Einen Aufschwung nimmt auch die kinematografische Komödie: Geo Saizescu bringt vier Komödien auf die Leinwand, welche weltweit projiziert wurden. 1967 debütiert Sergiu Nicolaescu mit dem historischen Film *Dacii* (1967, Die Daker), der den Merkmalen des italienischen ‚Peplums‘ folgt. Derselbe Regisseur eröffnet das neue Jahrzehnt mit dem Film *Mihai Viteazul* (1971, Mihai, der Mutige) und produziert von da an zwei Filme jährlich. Er experimentiert mit verschiedenen Genres und Selbstinszenierungen, produziert jedoch nicht immer sehenswerte Filme. Manole Marcus und Iulian Mihailescu ‚führen einen Dialog durch Filme‘, welche sie alternativ einweihen. Diese Filme entstehen alternativ und kommunizieren auf eine feinsinnige Weise.

Ein anderes Paar, das wichtige Filme dreht, hat sich aus Dan Pița und Mircea Veroiu gebildet. Sie verfilmen Geschichten des Autors Ion Agârbiceanu, welche sich auf dem Gebiet der Goldmine Roșia Montană entfalten. *Nuntă de piatră* (1973, Steinhochzeit) handelt von einem Mädchen, welche sich während ihrer Hochzeit in einem Flüchtling verliebt und mit diesem entflieht. Der Film zeigt die harten Konsequenzen, die man in einer eingeschränkten

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 184. Es ist anzumerken, dass der Begriff ‚Klassifizierung‘ sich auf die ‚Klassik‘ bezieht. Gemeint wird ein Stabilisierungsprozess und ein konstantes Produktionsverfahren.

Gesellschaft zahlen muss, wenn man seine eigene Persönlichkeit ausprägen will. Die beiden Regisseure setzen ihre gemeinsame Arbeit fort und nehmen diesmal zwei andere Geschichten von Agârbiceanu auf, die sie im Film *Duhul aurului* (1974, Der Geist des Goldes) umsetzen. Markant für die 70er-Jahre sind noch zwei Namen, und zwar Mircea Daneliuc und Alexandru Tatos. Daneliuc betritt die Filmszene auf eine spektakuläre Art und Weise, mit dem Film *Cursa* (1975, Das Rennen), in welchem er die Beziehung zwischen dem Individuum und seinem Umfeld, der Natur und der Gesellschaft, hervorhebt. Der Film wurde für die psychologische Art applaudiert, wie die Anfangsfiguren am Ende verändert vorgeführt werden. Der Regisseur verschwindet nach diesem Film nicht, sondern produziert wie Lucian Pintilie, Dan Pița, Stere Gulea, Mircea Veroiu und Alexandru Tatos weitere Meilensteine der rumänischen Filmindustrie. Alexandru Tatos debütiert mit einem der positivsten Filme der rumänischen Filmszene, *Mere roșii* (1976, Rote Äpfel), in welchem ein Doktor seine Arbeit als Passion versteht und als solche praktiziert.

Der Autorenfilm hat sich auch in Rumänien, durch die Regisseurin Malvina Urșianu, entfaltet. Sie hat acht Filme produziert, die ihre Individualität und ihre emotionelle Lebenseinstellung, in Einklang mit dem gesellschaftlichen Leben, prägen. Die Regisseurin zählt zu den Drehbuchschaibern der 80er-Jahre – zusammen mit D.R. Popescu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu und Ioan Grigorescu – welche das Jahrzehnt dominiert haben. Dieses Jahrzehnt ist reich an Produktionen sowohl von neuen als auch von den erwähnten Regisseuren, welche jetzt ihre glorreichste Periode erleben. Dan Pița präsentiert *Faleză de nisip* (1983, Sanddünen), in welchem der Sozialismus kritisiert wird. Die wirkliche Premiere wird, aus diesem Grund, auf das Jahr 1990 verschoben. Gopo adaptiert Geschichten wie *De-aș fi Harap Alb*, *Povestea dragostei*, *Maria-Mirabela* des berühmten Schriftstellers Ion Creangă. Stere Gulea dreht *Moromeții* (1987, Die Familie Moromete) und Mircea Daneliuc *Iacob* (1988). Gulea verfilmt Marin Predas Roman mit demselben Namen und zeigt das Leben in einem typisch rumänischen Dorf, wo die Zeit anders verläuft als man sie kennt. Der zweite Film, *Iacob*, dringt ein in die Apuseni Bergen (den westlichen Karpaten) und zeigt einen Mann, der im Winter in einer Gondel stecken bleibt und sich zu retten versucht. Diese beiden Filme sind für die rumänische Filmindustrie markant, da sie kulturelle Bezüge haben. Von 1981 bis 1989 werden über 250 Filme produziert. Dieser Zeitraum gilt als die reifste Zeitspanne für die nationale Filmindustrie. Der kreative Prozess wird oft von der Zensur manipuliert, doch der Wille zur Fortsetzung der Projekte scheint immer mehr zu steigen. Das Problem Qualität versus Quantität tritt ein, da der produktive Fluss schnell zunimmt. Weitere wichtige Filme aus diesem Jahrzehnt sind Mircea Veroius *Așteptând un tren* (1982, Auf dem

Zug wartend); Dan Pițas *Concurs* (1982, Wettbewerb); Alexandru Tatoș *Secvențe* (1982, Serien); Iosif Damians Trilogie *Baloane* (1983, Luftballons), *Lovind o pasăre de pradă* (1983, Ein Jagdvogel schießend) und *Piciu* (1985, Der Kleine); und Geo Saizescus *Sosesc păsările călătoare* (1985, Die Ankunft der Zugvögel).

Das Jahr 1989, das Jahr der Revolution in Rumänien, bringt ein großes Paradoxon mit sich. Neben der Unmenge an propagandistischen Filmen werden viele Filme produziert, welche keinen Wahrheitscharakter haben. So auch Alexandru Tatoș *Secretul armei... secrete* (1989, Das Geheimnis der geheimen Waffe), in dem er Märchenfiguren inszeniert und menschliche Werte ironisiert. *Cei care plătesc cu viața* (1989, Wer mit dem Leben zahlt) von Șerban Marinescu, nach einer Erzählung von Camil Petrescu, zeigt eine Liebesgeschichte zur Kriegszeit. *Flori de gheață* (1989, Eisblumen) von Anghel Mora berichtet über eine Frau und einen Mann, welche unabhängig voneinander, im Schnee stecken bleiben und dadurch zusammenfinden. *De ce are vulpea coadă* (1989, Wieso hat der Fuchs ein Schwanz) von Cornel Diaconu spricht von der Erfahrung eines Jungen am Land, von seiner Interaktion mit den Haustieren und das Wiederfinden einer natürlichen Kindheit.

Viel mehr Filme werden in dieser Zeitspanne produziert: Dokumentar- bis Animations- und Genrefilme. Das Niveau schien die höchste Kreativitätsstufe erreicht zu haben als die Revolution ausbrach. Im ersten freien Jahr werden keine fiktionalen Filme gedreht, doch die Kinosäle haben durchaus viele Prämierer zu zeigen, welche einst von der Zensur aufgehalten wurden. *De ce trag clopotele, Mitică?* (1990, Wieso klingen die Glocken, Mitică?) von Lucian Pintilie bleibt repräsentativ für dieses Jahr. Er wurde vor einem Jahrzehnt abgeschlossen, doch nie zur Vorführung erlaubt. Der Film handelt von dem alltäglichen, menschlichen Leiden. Dies wird jedoch auf eine lustigen und komische Weise á la Caragiale erzählt. Außerdem gab es Regisseure, deren Filme der Zensur unterzogen wurden, manche unabgeschlossen geblieben sind oder während des Drehs abgebrochen werden mussten. Laurențiu Damian zählt zu den Regisseuren, welche sich nach der Revolution erholt haben und endlich Filme zeigen konnten. Er debütiert mit *Cântecul Oltului în timp ce străbatea lumea* (1989, Der singende Olt, während er die Welt durchquert). Viorel Branea führt Regie für den Film *Apocalips '90* (1990) und den Kurzfilm *Și clasa muncitoare merge în paradis* (1990, Auch die Mittelklasse kommt im Paradies an) – Filme, welche zeitgenössische Probleme aufzeigen und einen engen sozialen Bezug haben. Es war ein Ausbruch von Themen, welche die Lage der Menschen analysierten: Die Situation im Krankenhaus, in der Politik, Umweltverschmutzung wegen der Gefallenen der Revolution oder die Angst vor dem

Verlust des authentischen Gefühls. Der Aufschwung, den der Dokumentarfilm nimmt, erfährt jetzt ein sehr reiches Jahr, um danach fast zu verschwinden. Pintilie wandert von Frankreich zurück nach Rumänien und eröffnet das Studio des Kulturministeriums, in dem der Film *Piața Universității - România* (1991, Der Universitätsplatz – Rumänien) gedreht wird. Dieser nennenswerte Dokumentarfilm vereinigte die besten Namen der nationalen Filmindustrie, um einen wichtigen Moment aus der Geschichte Rumäniens einzufangen. Das Phänomen des Universitätsplatzes bedeutet für manche den nationalen Platz der Wiedergeburt, ein Phänomen zur Erwachung des Gewissens.

Zwischen den Jahren 1991 und 1992 debütieren acht frische Regisseure, welche die Transition wahrgenommen und adoptiert haben. Sowohl sie als auch die gewidmeten Regisseure fühlen sich frei in ihrer Ausdrucksweise und inszenieren Bilder, von denen sie einst nur träumen durften. 1992 gewinnt Dan Pița in Venedig den silbernen Löwen mit dem Film *Hotel de lux* (1992, Luxushotel). Er behandelt die Mechanismen eines diktatorischen Systems durch einen Kellner, der in einem Luxushotel arbeitet. Die Metapher funktioniert auf allen Rezeptionsebenen des Films und kann leicht, im erwähnten Kontext, erkannt werden.

Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie und Dan Pița führen ihre Kooperation weiter und bleiben auf den Führungsplätzen in den neunziger Jahre. In diesem neuen Studio debütiert auch Nae Caranfil mit *E pericolose sporgersi* (1992, Es ist gefährlich sich hinauszulehnen). Caranfil geht seine Filme mit einem osteuropäischen Humor an, der die Zuschauermasse anspricht und sie positiv beeinflusst. Mit westlichen Prägungen kommen auch andere Regisseure, wie Radu Mihăileanu, zurück nach Hause. Er dreht den Film *Train du vie* (1998, Zug des Lebens), in welchem er eine Judengruppe auf ihrer Flucht aus Rumänien begleitet. Im Jahr 2000 wird keine Prämie produziert. Călin Căliman drückt sein Bedauern, gegenüber dieser Situation aus. Er ruft die ehrenvollen 80er-Jahre, wo 300 Kurzfilme und 30 Langspielfilme jährlich produziert wurden, in Erinnerung. Am Ende dieses Buches, das im Jahr 2000 veröffentlicht wurde, wusste Căliman noch nicht, dass diese Pause den Beginn einer neuen rumänischen Welle vorbereitet.

#### 4. Andrei Gorzo – *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* (Dinge, die nicht anders gesagt werden können)

##### 4.1. Andrei Gorzo

Andrei Gorzo (geb.1978) schloss sein Studium an der Bukarester *U.N.A.T.C – I.L.Caragiale* (Universität für theatrale und kinematografische Kunst) mit einem Auslandsjahr an der New York University ab. Zurzeit unterrichtet er ‚Geschichte des Kinos und kinematografische Ideen‘ an der U.N.A.T.C. Er schreibt für diverse Zeitschriften wie *Dilema veche* und *24-FUN*, aber auch für das Magazin kinematografischer Kultur *Film Menu*, welches seit Mai 2009 von Universitätsstudenten erarbeitet, publiziert und gratis geliefert wird. Er ist auch bei dem Filmfestival *NexT* engagiert, einem Festival unabhängigen Filmschaffenden gewidmet, in welchem er als Art Director fungiert.<sup>13</sup>

Gorzo beobachtet die neue kinematografische Strömung, die seit dem Jahr 2000, in Rumänien Aufschwung nimmt, und analysiert die dazu gehörigen Regisseure. In seiner Recherche über die ‚Neue Rumänische Welle‘ richtet sich der junge rumänische Kritiker nach André Bazins Theorie des Realismus. Durch sein Buch, „*Lucruri care nu pot fi spuse altfel – un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*“<sup>14</sup>, versucht er das kinematografische Gewissen des rumänischen Publikums zu erziehen und ihm eine detaillierte Erklärung des zeitgenössischen Stroms zu geben. Sein Ziel ist es, einen systematischen Einblick in die Entwicklung des Realismus im Kino aufzufrischen, sodass er im zweiten Teil des Buches die angesprochenen Theorien auf die gegenwärtigen rumänischen Filme anwenden und weiterentwickeln kann. Obwohl er zugibt, er sei nicht der erste Kritiker, der eine Verbindung zwischen Cristi Puius Film *Marfa și banii* und der Ästhetik Bazins sieht, ist er der einzige Rumäne, der eine detailreiche Analyse der ‚Widergeburt des Realismus‘ anbietet. Dies ist kein neuer kinematografischer Stil, es ist eine traditionelle Ästhetik, adaptiert in einem Land, in dem die Kultur anders geprägt ist.

---

<sup>13</sup> Vgl. Andrei GORZO: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, București, Humanitas 2012, S. 2.

<sup>14</sup> Andrei GORZO: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, București, Humanitas 2012.

Gorzo kämpft zugleich darum, den radikalen Unterschied zwischen den amerikanischen Hollywood-Produktionen und den europäischen, künstlerischen Bewegung zu verdeutlichen. Er fordert die Zuschauer auf aufzuwachen und selbstständig zu denken. Er rebelliert gegen die amerikanische, offizielle kinematografische Sprache und hofft, dass das rumänische Publikum lernt die nationalen Produktionen wertzuschätzen. Er wünscht sich, dass Debatten geführt und infolge dessen moralische Werte verstärkt werden.

Die alltägliche Realität ist ein permanent beeinflussender Faktor in den kinematografischen Erneuerungen. Die ‚Neue Welle‘ lässt sich generell durch banale Geschichten charakterisieren, die von einfachen Menschen erzählt werden. Diese unspektakulären Geschehnisse schaffen es, sich in die menschliche Natur zu vertiefen und interessante Aspekte zu enthüllen. André Bazin ist ein Theoretiker des Realismus im Film, deswegen versuche ich im Weiteren, durch seine und andere Artikel über den italienischen Neorealismus einen Zugang zum aktuellen rumänischen Phänomen zu finden.

#### **4.2. André Bazin**

André Bazin (1918-1958) wurde in Angers-sur-Loire geboren. Er schloss die Grundschule in Versailles ab und wurde 1938 im pedagogischen Lyceum in Saint Claude aufgenommen. Aufgrund des Zweiten Weltkrieges musste er sein Studium abbrechen. Schon während der nazistischen Besetzung in Frankreich interessierte er sich für Filmtheorie und -kritik. „Er war nicht so sehr ein ‚Filmkritiker‘ als ein ‚Filmliterat‘, da es ihn mehr darum ging, über Filme zu schreiben als sie zu bewerten“.<sup>15</sup> Er wurde 1941 heimlich zum Leiter des kinematografischen Vereins für junge Intellektuelle, getarnt unter dem Namen „*Maison de Lettres*“.<sup>16</sup> 1949 hat Bazin zusammen mit Jean Cocteau, Robert Bresson und Alexandre Astruc das Filmklub *Objectif 49* gegründet, der in Paris sowohl Avantgarde-Filme zeigte und diskutierte als auch amerikanische Filme von Orson Welles, John Ford und anderen. Er war Redakteur bei folgenden Tageszeitschriften und Magazinen: *L’Ecran Francais*, *Esprit*, *Le Parisien Libéré*, *Télérama*, *L’Oservateur* und *Revue du Cinéma*. Im Jahr 1950 gründete er zusammen mit

---

<sup>15</sup> André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 9.

<sup>16</sup> André BAZIN: *Ce este cinematografic?*, hg. und übers. aus dem Französischen v. Ervin Voiculescu, <http://dumitrdragosfabian.files.wordpress.com/2013/02/ce-este-cinematografic.pdf>, 18. 10. 2013, S. 2.

Freunden das Filmmagazin *Cahiers du Cinéma* zu gründen. „[E]r hatte großen Einfluß auf die Cineasten der ‚Nouvelle Vague‘, vor allem auf jene, die er in den *Cahiers du Cinéma* um sich scharte, und die gerade anfangen, ihre ersten Filme zu drehen [...]“<sup>17</sup> In diesem veröffentlichte er seine grundlegenden Artikel. Während der Arbeit am *Cahiers du Cinéma* war er außerdem eine zeitlang Professor beim IDHEC (Institut für kinematografische Studien) in Paris. André Bazin starb mit 40 Jahren an einer unheilbaren Krankheit in Nogent, in der Nähe von Paris. Gegen Ende seiner Lebenszeit hatte Bazin einen Sammelband verfasst, in welchem er seine wichtigsten Schriften selektiert und in vier Volumen eingeteilt hat. Der Sammelband erschien zwischen den Jahren 1958-1962 unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* (Was ist Kino) und zwar: ‚Band I. – *Ontologie et Langage*; Band II. – *Le cinéma et les autres arts*; Band III. – *Cinéma et sociologie*; Band IV. – *Une esthétique de la réalité: le néorealisme*‘.<sup>18</sup>

#### 4.3. NCR – *Noul cinema românesc*

‚Noul cinema românesc‘ wird wörtlich als ‚neues rumänisches Kino‘ übersetzt. Zeitgenössische internationale Kritiker sprechen über das NCR als ein neues Kunstphänomen, welches sich seit dem Jahr 2000 in Rumänien formt und eine handvoll rumänische Regisseure inkludiert. Der Terminus wurde nicht konkret definiert, so dass man manchmal auch dem Namen ‚neue rumänische Welle‘ begegnet. Es wird als eine Welle bezeichnet – ‚Welle‘ deshalb, weil die betreffenden Regisseure gleiche Techniken nützen um ihre Filme zu gestalten. Obwohl die Ähnlichkeiten zwischen den Filmen wesentlich groß sind, behaupten die Regisseure jedoch, dass jeder seinen individuellen Stil entwickelt und anwendet.

Man spekuliert, dass die Phase des ‚neuen rumänischen Kinos‘ mit dem Jahr 2000 datiert ist, doch der rumänische Theoretiker und Lehrer Andrei Gorzo schlussfolgert in seinem Buch *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, dass es seiner Auffassung nach erst mit Cristi Puius Film *Marfa și banii*, im Jahr 2001 anfang. Gorzo behauptet auch, dass Puiu sich nach André Bazins Theorien des Realismus inspiriert und gerichtet hat. Das NCR-Phänomen schöpft sich aus dem französischen Realismus und aus dem italienischen Neorealismus: „Es liegt immer etwas

---

<sup>17</sup> André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 9.

<sup>18</sup> Vgl. André BAZIN: *Ce este cinematograful?*, hg. und übers. aus dem Französischen v. Ervin Voiculescu, <http://dumitrdragosfabian.files.wordpress.com/2013/02/ce-este-cinematograful.pdf>, 18. 10. 2013, S. 3.

Problematisches darin, neue Strömungen mit alten Etiketten zu besetzen, aber die auffälligste Parallele zur französischen Nouvelle Vague der 50er Jahre liegt sicherlich in der radikalen Erneuerung filmischer Ausdrucksmittel<sup>19</sup>, schreibt Florian Krautkrämer auf der Homepage der Daumenkino Cinemathek. Die Theorien zu diesen Bewegungen entwickelte André Bazin und wurden anschließend von italienischen Regisseuren erweitert.

Die sichtbarsten Eigenschaften, die sowohl die NCR-Filme als auch die realistischen und neorealistischen Filme vorweisen, sind: Die langen ‚Sequenzeinstellungen‘ oder ‚Plansequenzen‘, welche viel Information enthalten; die extradiegetische Musik, die jedoch meistens ganz weggelassen wird; es geht oft um ‚das Gehen‘ von jemandem, sei es eine physische Reise oder eine innerliche Expedition; die zeitliche und räumliche Kontinuität wird repektiert; Alltagssituationen und Handlungen werden inszeniert, wobei ihre Dramatik eine andere Konnotation hat und die Haupthelden oft der Mittelschicht angehören.

Einige Regisseure, die zur ‚neuen rumänischen Welle‘ zu nennen sind, sind: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Cristian Nemescu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu, Adrian Sitaru, Radu Jude, Bobby Păunescu, Andrei Ujică, Călin Petre Netzer u.a.

Das NCR wird auf radikal unterschiedlichen Weisen rezipiert: In Rumänien sieht es die Mehrheit als einen unwürdigen Blick in die Vergangenheit und es wird darum eher abgewiesen; im restlichen europäischen Raum, jedoch vor allem im Westeuropa, werden die NCR-Filme akklamiert und sogar bei den größten Filmfestspiele (Berlinale und Cannes Film Festival) ausgezeichnet.

#### **4.4. Der Realismus im Film**

In dem wesentlichen Artikel ‚Die Entwicklung der kinematografischen Sprache‘ des Buches *Qu'est-ce que le cinéma?*, differenziert André Bazin in der Geschichte des Films zwei gegensätzliche Neigungen: Einerseits Regisseure die „an die Realität glauben“ und andererseits, Regisseure die „an das Bild glauben“ – „Unter ‚Bild‘ verstehe ich ganz allgemein alles, was die Repräsentation auf der Leinwand dem repräsentierten Gegenstand

---

<sup>19</sup> Florian KRAUTKRÄMER: *Am Montag in der CINEMATHEK: die neue Welle aus Rumänien*, <http://daumenkinos.wordpress.com/2011/12/07/am-montag-in-der-cinemathek-die-neue-welle-aus-rumanien/>, 7. 12. 2011, 19. 10. 2013.

hinzufügen kann“.<sup>20</sup> Diesen Zusatz kann man wiederum durch die Künstlichkeit des Bildes oder durch die Montage artikulieren. Zur Künstlichkeit des Bildes gehört das Bühnenbild, die Schminke, in gewisser Maße auch die Interpretation der Akteure, welche zusammen mit den Einstellungen und der Beleuchtung eine Komposition ergeben. Die Montage jedoch bestimmt – wie André Malraux in *Psychologie du cinéma* schreibt – die Geburt des Films als Kunst. Anders als eine einfach animierte Fotografie macht die Montage aus den Bildern eine eigene Sprache.<sup>21</sup> Die zuvor angeführten NCR-Regisseure gehören zu der ersten Kategorie und zwar zu denen, die an die Realität glauben. Es lassen sich Verwandtschaften zwischen den Regisseuren der NCR-Bewegung, Bazins Realisten und dem Neorealismus aufdecken. *Mărți, după Crăciun* (2010, Am Dienstag, nach Weihnachten) von Radu Muntean wird „in einer Reihe großartiger Plansequenzen [erzählt], in denen sich das subtile Schauspiel, das zwischen persönlichem Glück und individueller Katastrophe changiert, entfaltet“.<sup>22</sup> Ihre einfachen Geschichten lassen sich aus dem Alltag inspirieren und verneinen die maßlose Verwendung der Montage. Gleichfalls kann man im Film *4 luni, 3 săptămâni și două zile* (2007, 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage) von Cristian Mungiu wiedererkennen, in welchem „[d]ie schlechten Lebensbedingungen und die Unfreiheit [...] zwar nicht explizit thematisiert [werden], schimmern aber im eindrücklichen Spiel der Schauspieler immer wieder durch“.<sup>23</sup> Die Schnitte werden in diesen Filmen oft dafür eingesetzt, um die Sequenz zu wechseln und nicht um dem Publikum gewisse Situationen zu erklären.

Andrei Gorzo sucht ein Beispiel aus Bazins Schriften heraus, um die vorige Annahme besser zu exemplifizieren. Es geht um eine Liebesszene, in welcher zwei Elemente sichtbar sind. Erstens das Objekt der hauptsächlichen Szene: Die Akteure mit ihren Dialogen – nach der Erkenntnis des Zuschauers: Die Realität der Szene mit ihrem objektiven Raum und ihrer objektiven Zeit. Zweitens gibt es die unzählbaren künstlerischen Eingriffe, die der Regisseur einsetzt, um das Verständnis des Geschehenen in die gewollte Bahn zu leiten. Wenn man eine romantische Szene wünscht, werden die individuellen Elementen gewiss unterschiedlicher gesetzt, als wenn man eine gewaltig-sensuelle Atmosphäre schaffen will. Der Regisseur wird zweier Einstellungen und langdauernde Nahaufnahmen wählen, um Romantik anzudeuten. Er

---

<sup>20</sup> André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 28.

<sup>21</sup> Vgl. André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 28.

<sup>22</sup> Florian KRAUTKRÄMER: *Am Montag in der CINEMATHEK: die neue Welle aus Rumänien*, <http://daumenkinos.wordpress.com/2011/12/07/am-montag-in-der-cinemathek-die-neue-welle-aus-rumanien/>, 7. 12. 2011, 19. 10. 2013.

<sup>23</sup> Ebd.

wird ein intimes Bühnenbild, eine schwache Belichtung und eine ruhige Montage verwenden. Um sensuelle Gewalt zu signalisieren, wird er sich für eine schnellere Montage entscheiden oder für mehrere kürzere Einstellungen. Dies versteht Bazin unter einer expressionistischen Zusammensetzung der Bilder. Dabei bezieht er sich auf das Kino, welches den künstlerischen Eingriffen mehr vertraut als der Realität – die zweite Regisseuren-Kategorie. „Das Kino“ stellte sich nicht mehr zwischen den Zuschauer und das Objekt wie ein Vorsatz aus Prismen und Filtern, die dazu dienen, einen Sinn an die Realität heranzutragen.“<sup>24</sup>

Die expressionistischen Möglichkeiten wurden sowohl von der deutschen als auch von der sowjetischen Schule bis 1930 untersucht und gewertet. Außerdem hat die Einführung des Tons verschiedene Kontroversen ausgelöst. „Besteht das Wesentliche der Filmkunst darin, was Gestaltung und Montage einer gegebenen Realität hinzufügen können, so ist die stumme Kunst eine vollendete Kunst“,<sup>25</sup> meint Bazin in „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“. André Bazin unterschätzt die Wichtigkeit der Stummfilmzeit für die Entwicklung des Ausdrucks im bewegten Bild nicht, er weist allein die radikale Annahme Eisensteins ab, dass die Montage das Eigenmerkmal des Films sei. Dieselbe Einstellung vertritt er hinsichtlich des deutschen Expressionismus und deren Theorie der Ausdrücklichkeit des Bildes.<sup>26</sup>

Die Montage und die expressionistischen Elemente können unter der Einführung des Tons, der ein wesentliches Realitätsteil repräsentiert, leiden. Das ist allerdings, trotz der Manifeste, welche Eisenstein, Pudovkin und Alexandrov im Jahr 1928 publiziert haben, schon geschehen. Sie ermahnen in ihren Werken die überflüssige Nutzung des Tons, die nicht im Einklang mit dem Bild ist. Die Hervorhebung durch den Ton solle realistisch wirken und das unabhängige Bild unterstützen. Der Ton solle mit der Montage arbeiten. Bazin glaubt, dass die Montagen Eisensteins und Kulesovs nicht das Ereignis zeigen, sondern es andeuten. Sie verwendeten einzelne Elemente aus der realen Welt und organisierten sie so, dass die Verhältnisse eine Metapher erzeugen. Das Resultat dieser Verhältnisse war oft abstrakt und gedanklich. Zum Beispiel wurden junge Frauen und blühende Apfelbäume gezeigt, ein Bild, das Hoffnung bedeuten soll. Kulesov überblendete seinen lächelnden Akteur Mosjukin mit dem Gesicht eines toten Junges, um Mitleid zu erzeugen. So sind all dies Metaphern, die man

---

<sup>24</sup> André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 78.

<sup>25</sup> André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 30.

<sup>26</sup> Vgl. Gabriela FILIPPI: „André Bazin“ in *Film menu Nr.1*, Studenții de film din U.N.A.T.C, Mai 2009, S.32.

zu lesen wissen muss. Zwischen den überblendeten Bildern und dem hauptsächlichlichen Ereignis geschieht eine ästhetische Umwandlung. Den Sinn kann man nicht aus dem Bild herauslesen, er befindet sich in dem projizierten Schatten ‚auf dem Gewissen des Zuschauers‘, konkludiert Bazin.<sup>27</sup> Eisenstein nannte diesen Prozess ‚intellektuelle Montage‘. Der Ton vermindert die Nutzung der Metaphern wesentlich, da durch das Hören mehrere Sinne aktiviert werden und zur Verständlichkeit verschiedener Details führen.

1936 wird diese Montageart fast ganz durch die ‚analytische‘ (auch ‚dramatische‘ genannt) ersetzt. Die Grundlagen dieser Theorie wurden von dem amerikanischen Regisseur D. W. Griffith entwickelt. Nach diesen richtet sich sogar das Mainstreamkino heute noch. In den Schriften handelt es sich um die einfachen, logischen Regeln kinematografischer Erzählung und Dramatik: In einem Dialog wird alternativ auf die Person geschnitten, welche redet; oder bei einer Kollisionsszene wird immer das eine Objekt von einer Bildschirmseite kommend gezeigt, wobei sich der andere Gegenstand von der gegensätzlichen Seite nähert. Bazin führt ein Beispiel von einer berühmten Szene Hitchcocks (1941, *Suspicion*) an: Eine Frau fürchtet von ihrem Ehemann vergiftet zu werden. Hitchcock konzentriert die Sicht des Zuschauers (durch eine Naheinstellung) auf einen Becher Milch, den ihr der Ehegatte reicht.

Stellt man sich die nächste kinematografische Szene vor, könnte man den Unterschied besser verstehen: Ein Mann, der sich bei dem Anblick einer Dame in sie verliebt. Man weiß, dass Kulesov diese Situation durch eine Überblendung des verliebten Gesichtes des Mannes mit fliegenden Herzchen lösen würde. Doch in einem Film von 1936 wird man eher folgendes sehen: 1. Eine Totale mit dem Mann und die vorbeigehende Dame; 2. Ein Travelling der Kamera gegen das lächelnde, augenglänzende Gesicht; 3. Ein paar kurze Schnitte, welche die Dame in Bewegung zeigen; 4. Eine Totale mit dem Mann, sich der Kamera (Perspektive der Dame) nähert; 5. Eine amerikanische Aufnahme in der der Mann ihr eine Blume reicht oder anderswie ihre Aufmerksamkeit weckt. „Concluzia este că evenimentul nu mai e creat prin montaj (așa cum era la Kuleșov); el există așa cum ar exista și pe scenă“.<sup>28</sup> Der Wechsel von einer Einstellung zu einer anderen fügt nichts hinzu. Er präsentiert allein die Realität in einer überschaubaren Weise, das Signifikanteste hervorhebend. Folglich hat die Montage auf die Metapher verzichtet, um die Illusion einer objektiven Repräsentation anzubieten.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S. 65f.

<sup>28</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studentii de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S. 47. (Übers. d. A.: „Folglich wird diese Szene nicht mehr durch die Montage kreiert, wie bei Kulesov, sondern zeigt das Ereignis als existiere es auf einer Theaterbühne.“)

<sup>29</sup> Vgl. André BAZIN: *Orson Welles*, Paris, Éditions du Chavanne 1950, S.51.

Doch diese Illusion, erklärt Bazin, versteckt eine essenzielle Täuschung, weil die Realität kontinuierlich ist und wir auf der Leinwand Teile davon sehen. Diese Teilchen sind in gewisser Weise geordnet, haben eine bestimmte Dauer und werden von jemandem ausgewählt – von dem, der den Schnitt des Filmes macht.<sup>30</sup> Wenn man die Aufmerksamkeit schärft und auf die Schnitte achtet, kann man verstehen, wieso wir als Zuschauer sie im Mainstreamkino tolerieren: Der Film schafft eine homogene Realität, die uns durchgehend scheint. Eine Nahaufnahme einer Türklinke, die sich bewegt, rechtfertigt in einer realen Situation genauso unsere Reaktion beim Hören der Türklinke – das heißt „camera doar ar anticipa mișcarea ochilor noștri.“<sup>31</sup> Diese Montageart hat so gesehen, wenn nicht die perzeptuelle Realität – weil wir das Leben nicht auf Teile perzipieren –, zumindest die psychologische Realität als Grundlage.

Doch die psychologische Realität ist im Endeffekt ebenfalls eine Täuschung. Obwohl man im wahren Leben auf dieses oder jenes die Aufmerksamkeit richtet, geschieht das post-factum, also nachdem das Ereignis abgelaufen ist. Das Ereignis hört nicht auf sich zu verweisen und ‚jedes Teilchen davon‘ braucht Aufmerksamkeit: Wir sind diejenigen, welche die Aspekte wählen, und bauen dadurch unseren eigenen Standpunkt, diktiert von unseren Emotionen und Gedanken auf.<sup>32</sup> Ein anderer Mensch hat eine ganz andere, subjektive, Wahrnehmung der Situation. Wir können im Alltag unseren eigenen ‚Schnitt‘ auswählen. Im Falle eines Filmes überlassen wir diese Aufgabe dem Regisseur und akzeptieren unbewusst seine Auswahl. Wir sind nicht mehr frei unsere Selektionsmethode, sekundenweise, auszusuchen. Nach Gorzo unterstützt die analytische Montageart eine geistig passive Haltung beim Zuschauer, ermutigt diesen einer ‚Anleitung‘ zu folgen und zerstört jede potenzielle, lesbare Ambiguität.<sup>33</sup> Mit jedem Zeichen spürt man die Intention des Regisseurs und dessen Hinweise in der Interpretation der Geschichte. Die NCR-Filme bewirken genau das Gegenteil: Călin Petre Netzer lässt zum Beispiel in seinem Film *Poziția copilului* (2013, Mutter und Sohn), das Publikum geduldig auf Erklärungen warten. Es ist, als wäre die wackelnde Kamera plötzlich in einer neuen Lebenssituation eingetaucht und würde den fehlenden Hintergrund der geführten Dialoge untersuchen. Die Beziehung zwischen den Charakteren wird nicht zwangsläufig verkündet und das Thema der Gespräche ebenfalls nicht gleich offenbart.

---

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S. 47. (Übers. d. A.: „die Kamera antizipiert allein die Bewegung unserer Augen.“)

<sup>32</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S. 47.

<sup>33</sup> Ebd.

Dadurch, dass der Sohn die Mutter für lange Zeit nicht als ‚Mutter‘ bezeichnet, wird langsam die tatsächliche Relation zueinander enthüllt, sowie deren Gründe. Der Zuschauer wird aktiv am Aufbau der Geschichte beteiligt und bekommt Raum für eigene Interpretationen.

Gorzo lädt ein, eine Szene aus einem Hollywood Film über eine Society-Dame gemeinsam zu analysieren: Die erste Einstellung zeigt sie aus ihrem luxuriösen Auto aussteigend und gleichgültig an einem Bettler vorbeigehend. Im zweiten Bild hält sie vor einer Konditorei an und blickt voller Esslust hinein. Doch sie betrachtet ihren Körper in der reflektierenden Vitrine, berührt ihre Hüften und geht weiter. Jede Einstellung ist ein Zeichen, das ihren Charakter beschreibt. Das ideale Kino – gemeint ist das stumme Kino – war für Rudolf Arnheim ein Symbolsystem, gleich konventionell wie die verbale Sprache, jedoch deutlicher.<sup>34</sup> Er fürchtete, dass der Tonfilm diese bildliche Sprache vernichten würde, was nicht ganz geschah: Die aktuelle kinematografische Sprache ist ein Symbolsystem geblieben, nicht mehr so metaphorisch – wie Arnheim hoffte –, doch eher ‚stenografisch‘.<sup>35</sup> Dieses System ist viel heimtückischer als das direkt-expressionistische, für welches Arnheim und Eisenstein plädierten. Bei der ersten Betrachtung ist die Realität besser sichtbar (durch die analytische Montageart), doch diese Realität ist komplett dem Sinn des Ereignisses untergeordnet.<sup>36</sup> Die Realität besteht hier aus Zeichen. Deswegen verstehen manche Zuschauer eines Filmes wie *Polițist, adj.* (2009, Polizist, Adj.) von Corneliu Porumboiu, dass das Ehepaar kein gutes Eheverhältnis hat. Der Mann wird manchmal in der Küche gezeigt, wo er allein sein Essen aufwärmt und isst, wobei seine Frau im nächsten Zimmer laute Musik mit ihren Kopfhörern hört. Aus dieser Szene wird oft ein Mangel an Kommunikation gelesen, obwohl in einer ähnlichen Lebenssituation kein Ehepaar – wie glücklich es auch sein mag – 24 Stunden gemeinsam verbringt. Die offizielle (mainstream-) kinematografische Sprache hat uns beigebracht, dass man diese Situation als ein gestörtes Eheverhältnis lesen und interpretieren muss. Doch das Hauptproblem des Publikums, das schon eine Konvention gelernt hat, ist, dass es bis zu dem Zeitpunkt des Filmes noch nicht begriffen hat, welche Sprache Porumboiu spricht.

Bazin weist die Entwicklung der konventionellen Sprache, die sich so schnell Grundlagen gesetzt und verbreitet hat, nicht ab. Es ist bemerkenswert, wie die verschiedenen Genres (wie zum Beispiel Western, Musical, Gangster u.s.w.) diese Sprache adaptiert haben und ihr Nutzen

---

<sup>34</sup> Vgl. J. Dudley ANDREW: *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford University Press 1976, S.143.

<sup>35</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S.48.

<sup>36</sup> Vgl. André BAZIN: *Orson Welles*, Paris, Éditions du Chavanne 1950, S.57.

aus dessen Rhythmus gezogen haben. Letztendlich sind diese Genrefilme selbst Produkte, welche Vorschriften betreffend Kostümen, Bühnenbildern, Dialogen und Verhaltensweisen folgen.

Auf der sozialen Ebene geschah auch eine Wendung. Für jedes Genre formierten sich Gruppen, welche bei jeder Vorführung präsent waren und neue Produktionen verlangten. Außerhalb der kommerziellen Ansicht bildeten diese Gemeinschaften Klubs, tauschten Interessen aus und begehrten denselben kinematografischen Stil – eine gemeinsame, offizielle Sprache. „De la Renaștere încoace nu mai existase în cultura apuseană așa o artă oficială“.<sup>37</sup>

Bazin nennt einen anderen Pionier, der seiner Meinung nach, während der Stummfilmzeit am weitesten gegen den Strom gelaufen ist. Es geht um Erich von Stroheim, welcher seine Filmszenen nach dem folgenden Prinzip gestaltet: Er behandelt einfache Ereignisse, doch schaut er in diese so nah und so insistent hinein, bis sie ihre hässliche und unmenschliche Seite offenbaren.<sup>38</sup> Er benutzt die Montage, um eine logische Handlung zu erzählen, und kreiert die Spannung allein durch die Art und Weise des Schnittes (wie z. B. in *The wedding march*, 1928). Bei seinen erzählten Handlungen neigt er stilistisch zu einer lückenlosen realen Zeit wie im Film *Greed* von 1924, indem er dem Roman absolut treu bleiben will und einen Zehn-Stunden-Film auf die Leinwand bringt. Die vertriebene MGM Version beinhaltet letztendlich das Wesentlichste für das Verständnis der Handlung: Stroheims Film wurde auf zwei Stunden und zwanzig Minuten gekürzt, was sich bezüglich der Unterhaltung als viel effizienter erwies. Was realistisch in Stroheims Film repräsentiert wird, ist die Befreiung von den Mechanismen und die Flucht in die Natur: Aus seiner Treue zum Roman will er Satz für Satz verfilmen, verringert dadurch den dramatischen Mechanismus und integriert ihn in einem mehr lebendigeren Ganzen. Das war seine Revolution, die von Jean Renoir übernommen und weiterentwickelt wird.

Andrei Gorzo verweist auf ein anderes Beispiel Bazins, um zu zeigen, wie zwei Montagearten unterschiedlich rezipiert werden können. Es geht um Robert Flaherty – auch als Vater des Dokumentarfilms bekannt –, einen Regisseur aus der Stummfilmzeit, den Bazin sehr bewunderte. Im Film *Nanook of the north* (1922) gibt es eine Szene, wo der Eskimo eine Robbe durch ein Eisloch fischt. Um die Spannung zu behalten und die Authentizität der Szene zu bestätigen lässt Flaherty die Einstellung ganz durchlaufen, ohne sie durch einen Schnitt zu

---

<sup>37</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S. 48. (Übers. d. A.: „Von der Renaissance an gab es, in der westlichen Kultur, keine vergleichbare offizielle Kunst“)

<sup>38</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S.67.

stören. Einen Riss hätte eine Veränderung der Realität zu einer einfachen, imaginären Repräsentation riskiert. Bazin kontrastiert diese mit einer Szene aus einem späteren Film Flahertys: die Alligatorenjagd aus *Louisiana Story* (1948), welche komplett aus Stücken zusammengestellt ist. Da die erste Szene ein Ereignis zeigt und die zweite das Geschehene erzählt, ist die erste sicher der zweiten übergeordnet.<sup>39</sup>

Anhand eines ähnlichen Beispiels bekräftigt Bazin die Bedeutung des Realismus: Die Realität besteht nicht in der gefährlichen Situation, in welcher der Akteur sich befindet, sie besteht in der Homogenität des Raumes. „Bazin încearcă să demonstreze că acest realism poate fi la fel de important într- un film de ficțiune – ba chiar într-un basm cinematografic – ca într-un documentar.“<sup>40</sup> Kennt man den Hintergrund der Verfilmung von *Nanook of the north*, könnte man die gesamte Authentizitätstheorie ins Wasser werfen. Man sagt, dass die aufgenommenen Materialien durch ein Feuer zugrunde gegangen wären seien und Flaherty, voller Frust, zurückkehrte, um alles noch einmal zu verfilmen. Doch das zweite Mal mussten seine Charaktere die Geschehnisse interpretieren. Zusätzlich wollte Flaherty, dass die sich Eskimos ihre alten Jagdmethoden wieder in Erinnerung rufen und sie vor der Kamera ausüben. Bazin nimmt in seiner Betrachtung keine Stellung dazu und analysiert allein das Resultat.

„Cât de valabilă mai e această pledoarie pentru realism spațial?“<sup>41</sup>, fragt sich Gorzo. In der Zeit, in welcher Bazin diese Texte schrieb, konnte man eine optische Illusion allein durch die Überblendung herstellen. Je nachdem wie gut dies gelang, war die Korrektur sichtbar und die Einstellung verlor ihren authentischen Charakter. In der heutigen digitalen Welt sieht die Antwort auf Gorzos Frage ganz anders aus: Mit den programmierbaren Pixeln aus jedem elektronischen Bild kann man das perfekte Ergebnis ausarbeiten. Das digitale Bild ist nicht mehr ein ‚Abdruck‘ des Objektes, welches einmal sicher existiert hat. Nach Lev Manovich, Theoretiker der Neuen Medien, hat das Kino heutzutage die Funktion eines Animationsfilms, weil es die Natur unpersönlich reproduziert und einen ‚Stift‘ benutzt, der die Bilder manipuliert.

---

<sup>39</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S. 29.

<sup>40</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S. 30. (Übers. d. A.: „Bazin versucht zu beweisen, dass dieses Realismus genauso wichtig sein kann, handle es sich um einen fiktionalen Film, um ein gefilmtes Märchen oder um einen Dokumentarfilm.“)

<sup>41</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S. 30. (Übers. d. A.: „In wie weit ist der realistische Raum gültig?“)

Der Logiker und Philosoph Charles Sanders Peirce stuft Zeichen in drei Klassen ein, bezogen auf den Grad deren Verwandtschaft mit dem beschriebenen Objekt. Die ikonischen Zeichen enthalten Charakteristiken des Objekts, obwohl sie nicht unbedingt damit verbunden sein müssen (z. B. die Figur des weiblichen und des männlichen Körpers auf der WC Tür); die indexikalischen Zeichen sind teilweise mit dem Objekt verbunden (z. B. der Rauch ist ein Index-Zeichen des Feuers); und die symbolischen Zeichen, deren Verbindung mit dem Objekt eine reine Interpretationssache ist (zu verstehen wie Metaphern).<sup>42</sup> Bazin und der französische Philosoph und Literaturkritiker Roland Barthes nehmen an, dass das fotografische Bild und seine Erweiterung, das kinematografische Bild, indexikalische Zeichen sind. Bazin vergleicht es mit dem Abdruck, mit der Spur, mit einer „Mumie“.<sup>43</sup> „Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie“.<sup>44</sup> Wenn das Kino ausschließlich von der Indexikalität des Bildes abhängig ist, dann ist es in Gefahr (mit dem Aufkommen der digitalen Technik) seine Substanz zu verlieren. Doch Bazin meint zugleich, dass die Leinwand etwas hundertprozentig Künstliches zeigen kann, jedoch mit der Bedingung, dass zwischen dem Bild und unserer Alltagserfahrung ein gemeinsamer Nenner bestehen bleiben muss. Dieser gemeinsame Nenner ist der Raum. Um die Welt zu perzipieren, müssen wir den Raum wahrnehmen können. Das kinematografische Bild darf alle Mängel haben außer dem des Raumes. Die Tatsache, dass das Bild sich bewegt, kreiert automatisch einen Zugang zu einer, aus der Natur genommenen, menschlichen Erfahrung und verbindet sie logisch mit der Zeit und dem Raum. In diesem Sinne ist das bewegte Bild nicht mehr so stark von dem Digitalen beeinflusst. Um die Theorie zu bestätigen, gibt Gorzo das Beispiel von Steven Spielbergs Film *E.T.* (1982). Obwohl es offensichtlich ist, welche Summe an speziellen Effekten für die Konstruktion des Filmes verwendet worden sind, zeigt Spielberg instinktiv seinen Charakter so oft wie möglich zusammen mit den Kindern in derselben Einstellung. Wie zuvor artikuliert: Es ist die Autorität des Gezeigten über die des Erzählten.

In den NCR-Filmen gibt es keine ähnlichen fantastischen Figuren, wie im Spielbergs' Film. Die einzige Analogie besteht in der Struktur der Einstellung, reale Bilder zu erzeugen. Diese Realität wird in den NCR-Filmen von Sequenzeinstellungen unterstützt, welche den Raum und die Zeit des Geschehens in ihrer Gänze einhalten. Im Film *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, Der Tod des Herrn Lăzărescu) von Cristi Puiu dauern z.B. die Fahrten mit

---

<sup>42</sup> Vgl. Charles Sanders PEIRCE: *The Essential Peirce*, erstes Band, hg. von Nathan Houser und Christian Kloesel, Bloomington, Indiana University Press 1992, S.226.

<sup>43</sup> André BAZIN: „Ontologie des fotografischen Bildes“ in: *Was ist Kino. Bausteine zur Theorie des Films*, Köln, Du Mont Schauberg 1958, S. 21-27, hier S. 25.

<sup>44</sup> Ebd.

dem Krankenwagen genauso lange, wie sie in der Wirklichkeit, dauern würden. Die Einstellungen verlaufen ohne illustrativen Schnitte und beziehen alle ‚toten Momente‘ ein. Der einzige Wechsel, der in einer Sequenzeinteilung stattfindet, geschieht durch die Änderung der Tiefenschärfe – wie auch die Augen den Brennpunkt wechseln, wenn die Aufmerksamkeit auf verschieden weite Objekte fällt.

Die realistische Neigung repräsentiert in Stummfilmen von Regisseure wie Flaherty und Stroheim, in welchen der Glaube an die Realität hochwertiger ist als der Glaube an das Bild; ein Kino, in welchem das Bild nicht für das, was es der Realität hinzufügt, steht, sondern für das, was es aus dieser kundgibt, ist mit dem Beginn der Tonfilmzeit fast ausgestorben.<sup>45</sup> In diesem Jahrzehnt, beherrscht von der offiziellen kinematografischen Sprache (den kommerziellen Realismus der Hollywood Montage), ist Jean Renoir eine glorreiche Ausnahme. „Noch der schlechteste [seiner] Filme enthält so viel Zauber, daß am Genie seines Autors nicht zu zweifeln ist“.<sup>46</sup> Bazin schreibt, dass Renoir am besten die Dimensionen der Leinwand verstanden habe. Üblicherweise setzt man dem kinematografischen Bild die Grenzen eines Gemälderahmens und bildet den dramatischen Raum nach dem Modell der Theaterszene. Nach diesen beiden Konventionen bildeten die Regisseure ihre Bilder in einer rechteckigen Beschränkung. Renoir versteht, dass die Leinwand nicht irgendein Rechteck darstellt, sondern nur die Oberfläche seines Objektivs deckt. Er lässt seine Handlungen außerhalb dieses Realitätsrahmens stattfinden, in der sich Begrenzungen verstecken. „Ce ne arată camera e important în raport cu ceea ce lasă ascuns“.<sup>47</sup> Um das besser zu verstehen, listet Gorzo die Beziehung des Realismus (nach Bazin) zu Renoirs Stil auf, welcher einen Akt inszeniert, indem er die Tiefe des Feldes exploriert. Mit der „Tiefenschärfe“<sup>48</sup> ist die Klarheit (Fokus) aller Ebenen in einer Einstellung gemeint und die Präsentation des kompletten Ereignisses. Dies ist keine Invention Renoirs, die ‚Plansequenz‘ hat immer existiert, wurde jedoch von der ‚analytischen‘ Montage verdrängt. Ein ausgewaschener Hintergrund vereinfacht die technischen Anliegen des Kameramanns (Licht, Positionsänderung) und diktiert zugleich dem Zuschauer, was in der jeweiligen Szene wichtig ist. „Jean Renoir setzte dort zunächst das Erlernen seines Handwerkes auf der einfachen Ebene der Technik fort:

---

<sup>45</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S. 31.

<sup>46</sup> André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 14.

<sup>47</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S.31. (Übers. d. A.: „Was uns die Kamera zeigt ist wichtig im Verhältnis zu dem was sie versteckt.“)

<sup>48</sup> André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 13.

seine Regie war sehr oft auf Tiefenschärfe hin konzipiert, obwohl er sich darauf versteifte, lichtstarke Objektive zu benutzen, die ein sehr weiches Foto, aber keinerlei Hintergrundschärfe liefern. Diese Erfahrungen trieben ihn dazu, sich später umgekehrt zu verhalten und seine Kameramänner zu zwingen, alle Einstellungen mit Objektiven gleicher Tiefenschärfe zu drehen.<sup>49</sup>

Jean Renoir inszeniert seine Sequenzen so, dass im Hintergrund das Leben weiterläuft. Das Drama konstituiert für ihn den Akt der Entdeckung von Etwas inmitten von einem Ganzen. Das macht ihn zum Vorläufer des italienischen Neorealismus: Sein Assistent, Luchino Visconti, setzte dasselbe Prinzip in seinen Filmen ein. Renoir tendiert nicht die realistische Literatur (Maupassant, Zola) nachzuahmen und reale Umgebungen zu verwenden (natürliches Licht, unprofessionelle Akteure oder Themen aus Zeitungen zu verfilmen), seine Avantgarde besteht darin, das fiktionale Drama gegen etwas Größeres, etwas Wichtigeres zu richten.<sup>50</sup>

Von Renoir, dem einzigen in seiner Generation, der gegen die ‚analytische‘ (hierarchisierende) Montage plädiert, übernehmen seinen Stil zwei weltbekannte Regisseure aus Hollywood: Orson Welles und William Wyler, und später auch die Vertreter des italienischen Neorealismus. Diese Wiederkehr akklamiert Bazin als einen großen Fortschritt für die realistische Bewegung. Es ist eine Wende aus zwei Gründen: Erstens ist sie näher an der menschlichen Wahrnehmung als die Montage. Die Montage ersetzt die Fluidität, welche wir in der Welt perzipieren: Eine geistige, dramatische und narrative Kontinuität. Beim Sichten eines Filmes sind wir uns über diese Mängel nicht bewusst, weil wir der Erzählung folgen und die Montage uns die einfachste Lesbarkeit anbietet. Doch entspricht die Montage gar nicht unserer Wahrnehmung der realen Geschehnisse?<sup>51</sup> Basteln wir nicht selbst Stücke zusammen? Doch, das tun wir wahrhaftig! Wir selektieren, betonen und picken Fakten heraus, wie aus einer langen filmischen ‚Sequenzeinstellung‘, die Bazin als den genauen ‚Abdruck des Realen‘<sup>52</sup> bezeichnet. Obwohl wir mit der Realität, wie mit einem Werkzeugkasten umgehen, der uns hilft unser Leben zu flicken – meint J. Dudley Andrew – sind wir uns permanent bewusst, dass dieser mehr Instrumente enthält als die, die wir benutzen.<sup>53</sup> Der Realismus erzählt also auch banale Geschichten, zeigt triviale Dinge oder

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 13f.

<sup>50</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (3)“ in *Film menu Nr.5*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, April 2010, S. 33-39, hier S. 33.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> André BAZIN: „Verteidigung von Rossellini“ in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 163.

<sup>53</sup> Vgl. J. Dudley ANDREW: *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford University Press 1976, S. 161.

„uninteressante“ Momente aus dem alltäglichen Leben. Wie also schafft man es diese dramaturgisch interessant wirken zu lassen? Aus diesem Standpunkt sind die Filme des italienischen Neorealismus revolutionär.

#### 4.5. *Der Neorealismus im Film*

In seinem Buch, *Italian Film in the Light of Neorealism*, versucht Millicent Marcus eine Definition zu geben.<sup>54</sup> Der Neorealismus ist eine in Italien eingesetzte kinematografische Ästhetik, welche nach dem Zweiten Weltkrieg Aufschwung nimmt und sich durch das Folgende charakterisieren lässt: Verfilmungen in realen Umfeldern (nicht im Studio); lange Einstellungen; neutraler Schnitt; natürliches Licht; Totalen und Halbtotale werden bevorzugt (keine Nahaufnahmen); die räumliche und zeitliche Kontinuität wird respektiert; zeitgenössische Themen „aus dem Leben“; Geschichten ohne Wendungen und außerordentliche Zufälle – nichts gequält Eingesetztes oder manuell Eingeführtes – und keine kompletten Schlussergebnisse, in welchen, mit anderen Worten, Ordnung gemacht wird. Die Hauptcharaktere kommen aus unterdrückten Klassen; sind unprofessionelle Akteure; Dialoge, als wäre man „auf die Straße“, breiten einen sozial-kritischen Charakter aus. Was diese neue Welle auslöste, welche mit Roberto Rossellinis *Roma, città aperta* (1945), Vittorio De Sicas *Sciuscià* (1946) und wieder Rossellinis *Paisà* (1946) begann, wurde lange untersucht und mit dem kultivierten, auch italienischen „verism“ (1913-1916) gleichgesetzt. Wörterbücher wie der Duden geben als Erklärung das Synonym „Neoverismus“. Das Wort „Neorealismus“ wurde jedoch schon von dem Schnittmeister, Mario Serandrei, im Jahr 1943 verwendet, während er für Luchino Viscontis Debütfilm *Ossessione* arbeitete.

Wiedermal äußert sich der erfahrene Bazin und meint, dass nicht alle italienischen Filme mit unprofessionellen Akteuren neorealistisch seien. Der wahre Neorealismus sei eine ontologische Position. Mit ontologisch ist die Lehre des Seins gemeint: „daß die Welt einfach ‚ist‘, bevor sie sie verurteilen“.<sup>55</sup> Das sei der Unterschied zwischen dem wahren Neorealismus und dem propagandistischen Neorealismus, oft verkauft unter dem Namen „sozialer Realismus“ oder „sozialistischer Film“. Die Anerkennung betrifft die Neorealisten, welche es

---

<sup>54</sup> Vgl. Marcus MILLICENT: *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press 1986, S. 22.

<sup>55</sup> André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 136.

schaffen, die Bedürfnisse des Dramas mit dem Charakter des wahren Lebens und seinen toten Momenten, zu vereinen. Ivone Marguiles hat diese Momente als scheinbar, ‚irrelevante‘ Details der Epik katalogisiert.<sup>56</sup> Roland Barthes nannte sie hingegen „the reality effect“.<sup>57</sup> Dieses irrelevante Detail ist für Barthes ein ‚Code‘ – eine, vom Zuschauer unbemerkte Konvention. In seinem Verständnis hat der Realismus nichts zu tun mit der Realität, welche ihrer eigenen Künstlichkeit nicht bewusst ist. Er behauptet, dass die Funktion der Narration nicht die Repräsentation einer ‚wahren Welt‘ ist, sondern die Vorführung eines Spektakels. Als Beispiel nimmt Gorzo die romanischen Haarschnitte aus den Sandalenfilmen: Diese repräsentieren ein Zeichen für das romanische Reich. Diese stilistische Konvention ist nur im Zusammenhang eines Konventionssystems gültig. So wie Kleidungsstücke einen Sinn im Kontext der Modeindustrie bekommen. In beiden Fällen ist die Referenz zu der ‚wahren Welt‘ eine Illusion.<sup>58</sup> Hinweise kommen vor, um zu signalisieren: ‚Ich bin das Reale!‘. James Wood, ein Vertreter und Schützer des Realismus, dekonstruiert Barthes’ Theorie und meint, dass diese Zeichen zu einem weiteren Diskurs des Künstlers gehören und dadurch nicht mehr nur konventionell bleiben. Barthes verwendet eine Metapher, um das traditionelle Drama von dem italienischen Neorealismus zu unterscheiden: Das Drama setzt er mit Bausteinen gleich, welche selbst aus Fakten, Aktionen, Details u.s.w. aufgebaut werden.; Ereignisse, Aktionen des Neorealismus vergleicht er mit dem Steinbett eines Flusses, dessen Steine sich als zersplitterte Blöcke präsentieren. Der Unterschied ist offensichtlich erkennbar: Die Bausteine sind fertig ausgearbeitet, um einem Bau zu dienen, enthalten jedoch noch die Züge eines Steines – sind mehr Baumaterialien als Steine. Mit anderen Worten erzeugen die Ereignisse eines konventionellen Dramas den Eindruck von ‚wahren Fakten‘, sind aber nur Zeichen, aus welchen der Autor seinen Diskurs formt. Die ‚wahren Fakten‘, welche ein realistischer Film zeigt – werden automatisch auch Zeichen, weil sie für die Darstellung ausgewählt wurden – behalten deren Konsistenz als Lebensereignisse. Diese werden nicht nach Wichtigkeit durch ‚spachteln‘ reduziert, um die Nachricht auszubreiten. Sie bleiben Realitätsblöcke. Der Künstler kann in diesen zersplitterten Steinen eine Brücke über den Fluss sehen. Diese Brücke ist die ‚Moral‘ oder die ‚Nachricht‘ des Filmes. Bazin plädiert dafür, dass der Zuschauer kämpfen muss, um den Weg des Künstlers durch die Ereignisse erkennen und verfolgen zu können – so wie es auch im Leben gleichfalls passiert. Vor allem soll er die

---

<sup>56</sup> Vgl. *Rites of Realism*, hg. von Ivone Marguiles, Durham and London, Duke University Press 2003, S. 3.

<sup>57</sup> Roland BARTHES: *The Rustle of Language*, übers. in Engl. v. Richard Howard, New York, Hill and Wang 1986, S. 229.

<sup>58</sup> Vgl. James WOOD: *How Fiction Works*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2008, S. 64ff.

undramatischen und peripheren Geschehnisse im Film verfolgen lernen und lebend wahrnehmen, weil diese letztendlich einen großen Teil von jedem menschlichen Leben konstituieren.

Roberto Rossellini appliziert die vorher erwähnten Merkmale des Neorealismus am besten in seinen Filmen. Er prägt Ereignisse, zeigt sie in ihrer Gänze, bietet sie an, als wären sie direkte Verfilmungen der Realität; er konstruiert nichts, er lässt den Fluss der Selbstkonstruktion laufen. Entgegen von De Sica, der manchmal expressionistische Elemente reingleiten lässt, verzichtet Rossellini total auf die Manipulationen des Bildes. Den Vorzug für radikal lange Einstellungen finden wir auch in Luchino Viscontis *La terra trema* (1948), wo sich die Dauer der Handlung mit der Dauer des Ereignisses identifiziert. Viscontis Einstellungen enthalten außergewöhnliche Plastizität und Kameraarbeit, die reizvoll nachzuverfolgen sind. Seine Fischer sind wahre Fachleute, doch sie verhalten sich dermaßen elegant, mit noblen, körperlichen Bewegungen wie Opernsänger oder Prinzen aus den klassischen Tragödien. Bazin meint, dass kein Neorealist strikt die Regeln befolgt: Wie Visconti seine Charaktere subtil theatraalisiert, lässt sich De Sica von der Volkskomödie und dem Melodram inspirieren. Allein Rossellini schafft es seine Filme ‚unbefleckt‘ von anderen Kunstarten zu machen. Das Ereignis stimmt mit seinem gezielten Effekt überein – er inszeniert nur Begebenheiten.<sup>59</sup> Nach den Filmen *Europa '51* (1952) und *Viaggio in Italia* (1954) wechselte er von einem ‚sozialen Realismus‘ zu einem ‚Realismus der Person‘, was von den Medien skandalisiert wurde. In den Jahren des Krieges und des Widerstands – Bazin beschützt die Neorealisten – fanden sie die moralische Wahl in den sozialen Konsequenzen. „Wenn ich allerdings sehe, wie Sie (Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo*, Anm.) auf dem zersauten Kopf der Gelsomina (Charakter aus Fellinis Filme, Anm.) die Läuse suchen oder den letzten Film Rossellinis abtun, als sei er weniger als nichts, so muß ich zu dem Schluss kommen, daß Sie unter dem Deckmantel theoretischer Integrität dazu beitragen, die lebendigsten und vielversprechendsten Ausläufer dessen, was ich auch weiterhin den Neo-Realismus nenne, im Keime zu ersticken.“<sup>60</sup> Die zeitgenössische Kritik sah hingegen den Neorealismus als Erzeuger sozialer Dokumente, engagiert für die Entwicklung der italienischen Institutionen. Doch der Neorealismus bestand nicht nur daraus. Er war viel mehr.

Bazin schlussfolgert in einem Text der 50er-Jahre: Wenn die Montage während der Stummfilmära das hervorruft, was der Regisseur sagen will und im Jahr 1938 Ereignisse

---

<sup>59</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S. 281.

<sup>60</sup> André BAZIN: „Verteidigung von Rossellini“ in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 157.

beschreibt, dann schreibt der Künstler heutzutage (in den 50ern) gleich auf das Zelluloid. Er konkurriert nicht mehr mit dem Maler oder mit dem Dramaturg, er gleicht dem Schriftsteller.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S. 80.

## 5. Gegentheorien zu Bazin

André Bazin ist der erste Filmtheoretiker, der engagiert über den Realismus dachte und schrieb. Zu Lebenszeiten wurden seine Theorien nicht wirklich in Betracht gezogen, doch sobald er als ‚Klassiker‘ katalogisiert wurde, begann auch der Angriff auf seine Ansichten. Seine Realismus Theorie beginnt hauptsächlich mit der Annahme, dass man ‚Abdrücke‘ aus der Welt und ihre Dauer auf einem fotosensiblen Zelluloidstreifen konsolidieren kann. Dies ist das Hauptmerkmal des Films, doch die Montage wertschätzt das nicht. Deswegen bezweifelt Bazin das sowjetische Modell, welches versucht uns einzureden, dass die Montage das Kino kennzeichnet. Seiner Meinung nach hilft die Montage, um epische, poetische, musikalische oder plastische Effekte auszugleichen, doch die daraus resultierende Kunst ist nicht spezifisch kinematografisch. Das Kino verlangt eine Kunst der zeitlich-räumlichen Kontinuität. Das wiederum beansprucht einen neuen Dramaturgie-Typus, der auch tote Momente inkludiert und nicht nur Momente, die der Narration oder Dramaturgie helfen. Dafür braucht man einen ingenüösen Regiestil, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer anders als die brutalen Schnitte der Montage weckt; einen neuen Schauspielerstil, der eher ‚Verhalten bezogen‘ ist als ‚expressiv‘. Andererseits verlangt Bazin vom Künstler nicht dessen Recht als Künstler zu vergeben und den Diskurs ins Wasser zu werfen.<sup>62</sup> Aus diesem missverstandenen Grund wurde seine Theorie in der Epoche von anderen großen Kritikern, wie J. Dudley Andrews und Christian Metz, als ‚cosmofon‘ oder ‚mystisch‘ bezeichnet. Andrews meint, Bazin sei von der Ambiguität der Welt überzeugt – dass die Welt ‚mehrdeutig zu uns spricht‘ und dieser Diskurs auf Zelluloid eingefangen werden kann, wenn der Künstler sensibel dafür ist und seinen Diskurs nicht unnachgiebig aufbauen will.<sup>63</sup> So dargestellt hört es sich wirklich ‚mystisch‘ an, dass Bazin für eine Kunst plädiert, welche sich von selbst konstruiert und ihre eigenen Bedeutungen signalisiert. Wie können Bedeutungen ‚von selbst‘ existieren? Die Bedeutungen können nicht unabhängig vom Menschen bestehen, sie sind immer das Produkt menschlicher Aktionen. So erklärt es Christian Metz, welcher die Semiotik in die Filmtheorie eingeführt hat. Er benutzt den Terminus ‚cosmofonie‘ im Bezug auf Bazin, da dieser für ihn

---

<sup>62</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34, hier S. 29.

<sup>63</sup> Vgl. J. Dudley ANDREW: *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford University Press 1976, S. 169–224.

zu naiv, zu mystisch und nicht wissenschaftlich genug ist. Gorzo verteidigt hingegen Bazin und wiederholt, dass dieser nicht gegen den Künstler rebelliert, sondern ihn auffordert, er solle das Spezifikum der kinematografischen Errungenschaft in der Bildung seines Diskurses benutzen und die Kapazität der Lichtabdrücke aus der Welt in ihren eigenen zeitlichen Dimension nehmen. Nur so, glaubt Bazin, kann man eine wahre kinematografische Kunst bilden. Die Künstler sollten mit diesem Realismus arbeiten und nicht dagegen. Um die Kunst zu kontrollieren, haben die amerikanischen und sowjetischen Regisseure diese Dimension (so wie sie vom Menschen wahrgenommen wird) geopfert.

In einem Film, der allein auf Montage basiert, tendieren die Lebewesen und die Objekte dazu, ihre Realitätseinheit zu verlieren, um so Teile eines Diskurses zu werden. Ein Film, gestaltet aus vielen Einstellungen verschiedener Perspektiven, betont mit jedem Schnitt einen relevanten Punkt für die Dramaturgie. Außerdem wird die Atmosphäre durch Musik hervorgehoben, auf der Suche nach einem Rhythmus. Ein Regisseur, der so handelt, kann sich als realistisch bezeichnen. Er kann entscheiden die ganze Wahrheit zu sagen ohne Kompromisse zu machen. Er kann ehrlich und ernst seine Beobachtung über die menschliche Natur wiedergeben, doch er wird nie realistisch in Bazins Sinne sein. In Bazins Augen ‚entweicht‘ er der Realität. Gorzo gibt das Beispiel eines psychologischen Dramas: Der Regisseur wird einen Handlungsstrang aussuchen, das narrative Material seinem roten Faden entsprechend adaptieren und die, seiner Meinung nach ‚irrelevanten‘ Bilder auslassen. Das geschieht in der Drehbuchphase. In der Schnittphase wird er das gefilmte Material so reduzieren, dass sein Handlungsstrang Vorrang hat und der Zuschauer dem Drama, mit all den Kommentaren und Betonungen des Regisseurs, folgen kann. Dann kommt der Akteur, dessen Rolle es ist, die Emotionen zu liefern: Um seine Mission zu erfüllen, nutzt er ein System von generellen Konventionen, gelernt auf der Universität.<sup>64</sup> Dieser Film kann aus vielen Gründen plausibel und realistisch sein: Die Lebensweise konstruiert rund um den Hauptcharakter seine Aktionen und seine Verhaltensweisen. Doch die von dem Regisseur angestrebte Realität wird Lücken in dem Kausalitätsstrang vorweisen. Dies geschieht genau aus der Tatsache, dass er die weggelassenen ‚irrelevanten‘ Details nun gezwungenermaßen einfügen will. Die psychologische Motivation wird gleichfalls vernachlässigt, da er versucht sich auf das Verhalten zu konzentrieren.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S. 315–328.

<sup>65</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studentii de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34, hier S. 29.

### 5.1. ‚Das Gehen‘

In seinem Essay über Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (Fahrradräuber, 1948) spricht Bazin über die Wichtigkeit des Gehens der beiden Charaktere: Als er das Kind getestet hat, wollte De Sica sein Gehen und nicht verschiedene Emotionen spielen sehen. Er wollte, neben dem Wolfsschritt des Mannes, den kleinen, schnellen Schritt eines Kindes, das schwer nachkommt, haben. Diese Harmonie der Unstimmigkeit ist ein essenzieller Teil seiner Intelligenz als Regisseur.<sup>66</sup> Filme über ‚das Gehen‘, in denen ganze Sequenzen damit überfüllt sind, machten auch Rossellini und Antonioni. Rossellini zeigt in *Viaggio in Europa* (1953, Reise in Europa) eine unglückliche Ehefrau, welche auf den Straßen von Napoli und Pompeii schlendert.

Bazin stirbt im Jahr 1958 und erlebt aus diesem Grund den Glanzpunkt des Realismus nicht, der sich in Michelangelo Anonionis Filmen *L'avventura*, *L'eclisse* und *Il deserto rosso*, zwischen den Jahren 1960 und 1964 verwirklicht. Antonioni entwickelt und verwendet im Gegensatz zu allen anderen Regisseuren die langen Einstellungen am meisten. Im Jahr 1960 lässt er die extradiegetische Musik komplett heraus und gebraucht nur gerechtfertigten Ton. Er entfernt die Einstellung-Gegeneinstellung-Technik eingesetzt für gewöhnliche Dialoge. Er verbannt die subjektive Perspektive, in der der Zuschauer die Rolle des Charakters übernimmt und sich mit diesem identifiziert.<sup>67</sup> Ereignisse und Gegenüberstellungen werden nicht nur in langen Sequenzeinstellungen gefilmt sondern – immer öfters – aus der Weite. Die Schauspieler wenden sich der Kamera mit dem Rücken zu in hochintensiven, dramatischen Szenen oder schauen in die Kamera mit platten, nichtssagenden Gesichtern. Wie bereits erwähnt kommt auch ‚das Gehen‘ vor, welches das Dramatische ‚dekonstruiert‘. Dieser Terminus, verbunden mit Antonionis Namen, war in manchen früheren realistischen Filmen auch präsent wie z.B. in *Viaggio in Italia*, wo Rossellini eine für das Publikum unvorstellbare Art entwickelt hatte, ein psychologisches Drama vorzustellen. Durch knappe Dialoge, verschwommene Gesten und unzählbare Details rekonstruiert Rossellini die bisherige

---

<sup>66</sup> Vgl. André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002, S. 303.

<sup>67</sup> Vgl. David BORDWELL: *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press 2005, S. 154.

Beziehung, zwischen den Ehepartnern und verfolgt zugleich den Kurs des aktuellen psychologischen Stadiums.<sup>68</sup>

Radu Munteanus Film *Hártia va fi albastră* (2006, Das Papier wird blau sein) zeigt gleichfalls eine Reise durch die Straßen des chaotischen Bukarests, gleich nach der 89er-Revolution. „Miliz-Leutnant Neagu [folgt] mit seinen jungen Untergebenen dem Befehl, in ihrem Panzerfahrzeug durch die Vorstädte zu patrouillieren, um die öffentliche Ordnung aufrecht zu erhalten“, <sup>69</sup> heißt es in einer Filmkritik. Im langsamen Rhythmus, durch lange Sequenzeinstellungen, oft in Totalen und Halbtotale gefilmt, gibt der Film dem Geschehnis anscheinend eine geringe Wichtigkeit. Was eigentlich bewirkt wird, ist eine Anspannung und eine ungeduldige Nervosität, den weiteren Verlauf zu erfahren. Gefilmt werden, wie bei Rossellini, Schauspieler mit platten Gesichtern in banalen ‚stillen Momenten‘, welche im wahren Leben zu jedem Ereignis dazugehören.

Susan Sontag erkennt die ‚Dekonstruktion‘ als ein essentielles Merkmal der Nachkriegszeit-Produktionen im europäischen Film. Ihre Beobachtungen sind Teil eines Essays zu Jean-Luc Godard, einem Regisseur, der sich sehr von Antonioni und Bazins Neorealisten unterschied. Sontag entdeckt eine Verbindung zwischen dieser ‚behavioristischen‘ Art, die menschliche Natur von Außen zu betrachten, und der Mühe des mutigen europäischen Kinos in (der Zeit) Präsens, wie nie zuvor, zu kommunizieren.<sup>70</sup> Sie meint im Weiteren, dass das Kino normalerweise, einzig die Zeit Präsens kennt. Um diese natürliche Freiheit auszunutzen und mehr eine Kunst des Präsens zu werden, muss das Kino sich von der Idee, eine Geschichte zu erzählen, detachieren. Eine Geschichte ist im traditionellen Sinne etwas, dass sich schon im Vergangenen ereignet hat. Um jemanden psychologisch anzuschauen, meint Sontag, ist es notwendig, dessen gegenwärtige Handlungen von der Vergangenheit invadieren zu lassen. Weil die Psychologie das bedeutet: Kausalität, die Geschichte hinter einer Handlung, die Vergangenheit: Die Handlung x ist der Effekt der Handlung y. Eine pure Gegenwart ist abhängig von der Trübheit der Kausalitätsverbindungen und so auch von den psychologischen Handlungen. Wenn die Verbindung zwischen den Aktionen schwach ist (wie in einer Geschichte des ‚Gehens‘) und die Geschichte hinter den Charakteren keine Kontur bekommt, könnte man die Handlung als nahezu gegenwärtig bezeichnen.<sup>71</sup> Bazin plädiert für eine Kunst,

---

<sup>68</sup> Vgl. *Viaggio in Italia*, Regie: Roberto ROSSELLINI, Italien 1953.

<sup>69</sup> Filmhandlung & Hintergrund zu *Das Papier wird blau*, <http://www.kino.de/kinofilm/das-papier-wird-blau/101034>, 20. 10. 2013.

<sup>70</sup> Vgl. Susan SONTAG: *A Susan Sontag Reader – Vintage Books*, New York, Random House 1993, S.257f.

<sup>71</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studentii de film din U.N.A.T.C, Iunie 2010, S. 28-34, hier S. 30.

die den Zuschauer nicht in die Position des Rezipienten stellt, sondern in die des Beobachtenden. Er soll dieselben Bedingungen haben, die er bei der Wahrnehmung der Realität – im wahren Leben – auch hat. Er plädiert für eine Kunst, die ihm nicht mehr, wie ein autoritärer Reiseführer, die Gegend zeigt, sondern ihn auffordert selbst für das Verständnis der Bilder zu kämpfen und sich – wie in einer wahren Situation – zu orientieren. So kultiviert der Zuschauer eine Wertschätzung des Risikos und der Ambiguität des Realen.

### **5.2. Der Entfremdungseffekt**

Um den Realismus und den Neorealismus besser zu verstehen werden im Weiteren anderseitige Bewegungen und Theorien erwähnt, welche den Ausgangspunkt – die Möglichkeiten, die Realität im Film real zu repräsentieren – weiterentwickeln.

Dieselbe Meinung, wie Bazin, teilt auch Bertolt Brecht bezogen auf das Theater. Er versucht ein trennendes Element einzuführen, damit der Zuschauer nicht, empathisch, in die Falle der Identifikation gerät. Er nennt dieses Phänomen, in welchem gegensätzliche Elemente das natürliche Ganze überreden, den Entfremdungseffekt.<sup>72</sup> Er will, dass sein Publikum die Handlung ‚von Außen‘ beurteilt und nicht dadurch, dass es von Gefühlen überwältigt wird. Die ‚bürgerlichen Dramaturgen‘, welche sich um einen Identifikationseffekt zwischen dem Akteur und dem Zuschauer bemühten, richteten sich nach dem großen griechischen Philosophen Aristoteles.<sup>73</sup> Doch Brecht meint, dass die sozialen Regeln aus Aristoteles Zeit für die zeitgenössische Epoche nicht mehr gültig sind. Die antike griechische Bevölkerung glaubte an das Schicksal, an die Götter und an die Kunst, durch die eine Versöhnung mit der menschlichen Beschaffenheit erlangt wurde. Folglich ‚reinjgte‘ die Kunst und brachte Frieden. In der heutigen Gesellschaft kommt die Unzufriedenheit nicht mehr von den Göttern und dem Schicksal, sie hat Ursachen die wir selbst ‚reparieren‘ können. Also generiert die aristotelische Methode von Empathie und Katharsis, einen schlechten Einfluss für unsere Gesellschaft, weil sie uns das Schicksal als Lösung geben würde und wir nicht mehr für das Ethische kämpfen müssten. Wir brauchen eine Kunst, die aus uns Rebellen macht, die, nach

---

<sup>72</sup> Vgl. Bertolt BRECHT: *Bertolt Brecht: Das epische Theater (um 1936)*, <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brecht.ep.htm>, 23. 10. 2013.

<sup>73</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Iunie 2010, S. 28-34, hier S. 33.

Susan Sontag, unsere Art des Fühlens reorganisiert.<sup>74</sup> Brecht besucht Moskau in den 30er-Jahren und lässt sich von dem sowjetischen Film der 20er-Jahre inspirieren – was Bazin als ‚expressionistisch‘ im sowjetischen Sinne definiert. Brecht glaubt, dass man im Theater auch eine Art Montage einführen muss, um so die Illusion zu irritieren und dem Zuschauer die Anwesenheit des Apparates bewusst zu machen.

Nach der Anwendung der expressionistischen Basis im Theaterbereich, kehrt diese Methode verändert zum Film der 50er und 60er Jahre nach Frankreich zurück. Ihr Erfinder ist Jean-Luc Godard, ehemaliger Schüler und Mitarbeiter Bazins bei der Redaktion des Filmmagazins *Cahiers du cinéma*. Nicht als Gegner Bazins, sondern eher als Forscher seiner Theorie, entwickelt Godard seinen eigenen Stil Filme zu machen. Sein Realismus sieht anders aus als der seines Meisters: Für ihn ist die Montage sakral: Sie zwickt den Zuschauer und hält ihn wach. Godard praktiziert einen subjektiven kinematografischen Stil, dirigiert von einem Autor. Dieser Autor ist nicht die konventionelle Entität, die wir kennen, er ist ein eigenartiger Verstand mit komplexeren und umfangreicheren Gedanken als ein Film einbeziehen kann. Das Drama produziert sich beim Zusammenstoß dieses energischen Verstandes mit dem begrenzten Diskurs des Filmes, den er in dem Moment erstellt. Folglich enthält jeder Film Godards eine konstruierende und eine destruktive Seite.<sup>75</sup> „Godard [arranges] his scene in a way that violates the codes—and perhaps creates a new code of his own.“<sup>76</sup>

Zusätzlich zu dem brechtschem Aspekt gibt es ein anderes Merkmal, das typisch für die Filme der 50er- und 60er-Jahre ist: Es geht um die sichtbaren ‚Making of-Spuren‘. Die Kunst stellt sich selbst vor, reduziert sich zu ihren Grundelementen – zeigt ihre Techniken und ihre eigenen Werkzeuge. Außerdem reflektiert die Kunst ihre Eigenschaften. Diese Ansichten schreiben sich in dem Strom *Modernismus* ein.

---

<sup>74</sup> Vgl. Susan SONTAG: *A Susan Sontag Reader – Vintage Books*, New York, Random House 1993, S. 237.

<sup>75</sup> Ebd., S. 244.

<sup>76</sup> David BORDWELL: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>, 05. 2012, 27. 10. 2013. (Übers. d. A.: „Godard gestaltet seine Szene indem er die Codes verletzt – kreierte aber dabei wahrscheinlich ein neuer Code“)

### 5.3. *Der Modernismus*

Wenn der Modernismus während den 60er und 70er Jahren in die Filmtheorie zurückkehrt, kommt er politisiert von Brecht und unterstützt von den Semiotikern zurück, welche den Film als eine Sammlung von Codes sehen. Diese Codes haben im Vergleich zu den Sprachcodes keinen freieren Weg zur Realität als arbiträre Konventionen. Arbiträr, weil die Entscheidung eines Volkes den Hund ‚Hund‘ zu nennen und nicht ‚Katze‘ beliebig ist.<sup>77</sup> „[W]hile we can take one phoneme out of dog and replace it with an *l* to get log, we couldn't assemble an image of a log out of two bits of our dog shot and a third bit imported from elsewhere“<sup>78</sup>, meint Bordwell, um den Unterschied zwischen den Sprachcodes und den kinematografischen Codes zu unterstreichen. Bazins Theorien werden plötzlich von unzählbaren Gegentheorien bestürmt. Nach den neuen Theorien repräsentiert das kinematografische Bild nicht nur mehr den Traum der Menschheit, die Zeit zu immobilisieren und Lebewesen zu ‚mumifizieren‘. Der Traum wird von den dominanten sozialen Klassen geleitet und dient deren Interesse. Für die dominanten Klassen bedeutet der Film eine Versöhnung mit den Lebensbedingungen, in welchen sie leben. Die Gründe gehören der brechtschen Theorie an und wurden vorher aufgezählt: Sich mit einem Charakter zu identifizieren ergibt eine kathartische Versöhnung mit der Welt, in der man lebt. Dadurch wird man unfähig für eine Entwicklung von revolutionären Gedanken. Bazin wurde als ‚naiv‘ gehalten, da er nicht verstanden habe, dass jede kinematografische Art, die ihre Fabrikationsprozesse tarnt, für die Ideologie arbeitet, die uns gefangen hält.<sup>79</sup> In einem Essay von 1962 erklärt der marxistische Philosoph Louis Althusser, dass wir genau den Spiegel, in welchem wir uns wiedererkennen – wenn wir ins Theater gehen (realistisches oder bürgerliches Theater) –, zerstören müssen, damit wir uns wahrhaftig wiedererkennen: „But what, concretely, is this uncriticized ideology if not simply the ‚familiar‘, ‚well known‘, transparent myths in which a society or an age can recognize itself (but not know itself), the mirror it looks into for self-recognition, precisely the mirror it

---

<sup>77</sup> Vgl. Andrei GORZO: „*Sus realismul, jos realismul (2)*“ in *Film menu Nr.7*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Oktober 2010, S. 41-47, hier S.41.

<sup>78</sup> David BORDWELL: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>, 05. 2012, 27. 10. 2013. (Übers. d. A.: „Wir können einen Buchstaben des Wortes ‚dog‘ mit einem *l* ersetzen um das Wort ‚log‘ zu bilden, können aber nicht aus zwei Bildern mit Hunden einen log zusammenstellen, mit einem dritten importierten Teil“)

<sup>79</sup> Vgl. Andrei GORZO: „*Sus realismul, jos realismul (2)*“ in *Film menu Nr.7*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Oktober 2010, S. 41-47, hier S. 42.

must break if it is to know itself?“<sup>80</sup> Was wir eigentlich wiedererkennen sind ‚Mythen‘ über uns selbst, doch wir sind uns dessen nicht bewusst, weil diese uns manipulieren, uns widerwillig beherrschen. Wir leben eine Ideologie, ohne sie zu hinterfragen. Diese Wiedererkennung beginnt sogar bevor das Theaterstück anfängt, sie beginnt mit unserer Präsenz im Theater.

Althusser entwickelt die Theorie unserer ideologischen Konditionierung und verwendet dabei Konzepte des Psychoanalytikers Jacques Lacan. Aus diesem Sichtpunkt dominiert uns der ideologische Apparat nicht mehr nur im brechtschen Sinne (das heißt, dass wir dem Klassenkampf gegenüber neutral werden), sondern ‚konstruiert‘ uns gleich vom Grund auf: „Lacan adhered to many of the theoretical concepts of Freudian doctrine, like the Oedipal conflict, repression, infantile sexuality, and the like. But he incorporated semiology by suggesting that an individual human being was basically shaped by a symbolic realm that surrounded him or her. That realm wasn’t simply the real environment but rather, in the semiological sense, a vast set of sign systems.“<sup>81</sup> Wir, als bewusste Instanzen, lernen von Geburt an eine objektive Realität kennen, die im theoretischen Jargon der 70er-Jahren die Positionierung des Subjekts genannt wird. Das biologische Individuum, fasst David Bordwell zusammen, wird zu einem Subjekt, nachdem seine Bedürfnisse von dem Repräsentationsprozess entweder zurückgedrängt oder vergütet wurden.<sup>82</sup> Das Subjekt wird also ‚zerteilt‘. Lacan fordert Freud auf und kräftigt, dass die Formung eines Ichs nur durch die Unterdrückung möglich ist. Damit eine soziale Tätigkeit machbar ist, muss es einen geistigen Agent geben, der von einer kohärenten Position aus, der sich ganz fühlt. Doch dieses selbstbewusste Ich ist nur ein Stück des ‚zerteilten Ichs‘, gebaut auf einem fundamentlosen Mangel.<sup>83</sup>

Die wertvolle Gänze des Subjekts ist abhängig von zwei psychischen Anordnungen: Das Imaginäre und das Symbolische. Das Imaginäre steht für die visuelle Repräsentation einer Einheit. Lacan nennt sie die ‚Spiegelphase‘ und beschreibt den Moment in der Kindheit, in dem das Kind sich selbst zum ersten Mal im Spiegel entdeckt. Die Selbstentdeckung im Spiegel, sagt Lacan, ist eine unechte Entdeckung, da angefangen damit, erst die Konstruktion des Ichs erfolgt. Das Symbolische in der Spiegelphase ist von dem Erwachsenen repräsentiert,

---

<sup>80</sup> Louis ALTHUSSER: *The „Piccolo Teatro“: Bertolazzi and Brecht*, <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>, 1963, 22. 05. 2013.

<sup>81</sup> David BORDWELL: *The Viewer’s Share: Models of Mind in Explaining Film*, <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>, 05. 2012, 27. 10. 2013.

<sup>82</sup> Vgl. David BORDWELL: *On the history of film style*, Harvard University Press 1997. S. 72.

<sup>83</sup> Vgl. Roland BARTHES: *The Rustle of Language*, übers. in Engl. v. Richard Howard, New York, Hill and Wang 1986, S. 229-241.

an den sich ein Kind wendet, um seine Erkennung zu bestätigen. Das Symbolische kann nicht durch Identifikation aufgenommen werden. Die Spiegelphase ist nicht nur für die Entwicklung eines Kindes bedeutend, sie ist eine Struktur der Subjektivität. Dieses Subjektivitätsbewusstsein muss für die eigenen Aktionen ein ganzes Leben lang aufbewahrt und vor der Penetration des Unterbewusstseins geschützt werden.

Dieses Fundament, gemischt mit der Semiotik, überflutet in den 70er-Jahren die akademischen Szenen aus Westeuropa und den Vereinigten Staaten. Christian Metz spricht über den „voyeurism“<sup>84</sup>, Laura Mulvey ergänzt es mit dem ‚männlichen Blick‘ (the ‚male gaze‘)<sup>85</sup> und dem Narzissmus. Fast alle akademischen zeitgenössischen Theoretiker teilen die Tatsache, dass die kinematografische Praxis ohne Marxismus und ohne Psychoanalyse nicht verständlich ist.<sup>86</sup> Da zweifelt der arme Bazin, welcher so persistent den Unterschied zwischen einer ‚analytischen‘ Montage und einem realzeitlichen Kino differenziert, ohne zu begreifen, dass beide Werkzeuge derselben Ideologie angehören. Die viel geliebte Tiefenschärfe Bazins – argumentiert Gorzo im Weiteren – auf einer platten Fläche wie einer Leinwand, erzeugt die Illusion eines dreidimensionalen Raumes. Die Einführung einer subjektiven Perspektive gibt uns den Eindruck im Inneren des Raumes zu sein. Also beide aktivieren Lacans Bereich des Imaginären, wo der Spiegeleffekt aktiviert wird. Gorzo schlussfolgert, dass sowohl der Hollywoodstil als auch der Realismus die realen Lebensbedingungen vor uns selbst verbergen. Obschon die Psychoanalyse für eine Therapie nützlich ist, repräsentiert sie kein Fundament für die psychische Aktivität eines Kinobesuchers.

### 5.4. Weitere Gegentheorien zu Bazin

Es gibt viel mehr Gegentheorien zu Bazins Schriften: Der französisch-amerikanische Kritiker Noël Burch widersetzt sich der psychoanalytischen Erklärung. Er denkt, dass der Klassenkampf unmöglich ist, wenn die Existenz des ‚Ichs‘ ein Werk des ideologischen

---

<sup>84</sup> Christian METZ: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, übers. auf Engl. v. Celia Britton, Indiana University Press 1982, S. 58.

<sup>85</sup> Laura MULVEY: „Woman as image, man as bearer of the look“ in: *Visual pleasure and narrative cinema (1975)*, <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>, 23. 10. 2013.

<sup>86</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (2)“ in *Film menu Nr.7*, Bukarest, Studentii de film din U.N.A.T.C, Oktober 2010, S. 41-47, hier S. 43.

Apparates ist.<sup>87</sup> Wie Bazin sich auf dem Neorealismus seiner Zeit bezieht, hängt sich auch Burch auf den Ablauf seiner zeitgenössischen kinematografischen Praxis. Dieser besteht aus einem modernistischen Strom von Formen und Praktiken, die gegen den dominanten ‚analytischen‘ Filmstil rebellieren. Burch behauptet, dass die Evolution des Kinos (nach 1910) zum ‚Illusionismus‘ ihre Wurzeln in der sozialen Veränderung der Regisseure, der Produzenten und der Theaterbesitzer hat. Das Kino schreibt sich langsam in die bürgerlichen Theaterregeln ein. Nach Burch gibt es nur zwei Gruppen, mit zwei verschiedenen Zielen: Die Illusionisten, welche wirksam täuschen wollen und die Antiillusionisten, deren Hauptmotivation es ist, die Illusionisten zu beschwindeln. Für Burch ist Bazin allein ein Unterstützer der Illusionsinstitution. Doch diese Situation kann Gorzo nicht akzeptieren. Er meint, dass Bazins Realismus und die ‚Transparenz‘ des Hollywoodstils nicht vergleichbar sind. Die amerikanische Montage versucht den Zuschauer in die Aktion zu versetzen, während Bazin eine äußerliche Ästhetik an Rossellini wertschätzt. Dasselbe gilt auch für die Psychologie der Charaktere.

Burch etikettiert außerdem alle anderen Ströme als Rivale des Modernismus. Die Beispiele des italienischen Neorealismus zeigen jedoch einen feinen Übergang und keinen Bruch. Der Modernismus ist ein entwickelter Neorealismus. Jean-Luc Godard und Alain Renais, beide wichtige Regisseure der 60er-Jahre, bestätigen diese Aussage. Godard arbeitet für Bazins Redaktion, teilt anfangs die Sichtweisen Bazins, entwickelt jedoch gegen Ende der Zusammenarbeit eine extreme Ansicht auf neorealistischer Basis.

In den 80er- und 90er-Jahren, als die Kinematografie nach postmodernistischen Kriterien aktualisiert wurde, verbreitete sich auch der Zweifel um dessen ‚Realität‘. Wie kann man zwischen Realität und Erscheinung unterscheiden? Die Postmodernisten verneinen die mögliche Existenz einer objektiven Rationalität. Unsere Standarte wurden im 18. Jahrhundert während der Aufklärung konstruiert, sind geschichtlich gebunden und haben also keinen absoluten Wert. Der Dokumentarregisseur Frederick Wiseman behauptet, er habe nie versucht objektiv zu sein, wollte jedoch in seinen Filmen die Welt beobachten und andere Menschen damit erziehen. Der postmodernistische Kritiker Brian Winston sieht in Wisemans Stil eine Diskrepanz: Versucht Wiseman Beweise zu einem Thema zu finden oder will er nur seine eigene Meinung ausdrücken? ‚Wieso kann ein Film nicht subjektiv sein und gleichzeitig

---

<sup>87</sup> Vgl. Noël BURCH: *In and Out of Synch: The Awakening of a Ciné-Dreamer*, Aldershot, Scolar Press 1991, S. 73.

belehrend?‘, fragt der Professor Carl Plantinga.<sup>88</sup> Verzerrt die Subjektivität des Autors die Realität? Der Filmtheoretiker Noël Carroll beantwortet, dass ein Dokumentarregisseur so wie ein Journalist oder ein Wissenschaftler, aus der Welt unwillkürlich selektiert, um den Wahrheitswert zu finden. Die postmodernistischen Theoretiker glauben an eine Welt, die aus Erscheinungen gebildet ist. Dies führt zu Platons Höhlengleichnis: Menschen, welche exklusiv in einer Höhle aufwachsen würden und ein Leben lang nur projizierte Schatten von Draußen sehen würden, hätten ihre Vorstellung von Wirklichkeit in den Schattenbildern. Diese Theoretiker behaupten entschlossen, dass die Welt exklusiv aus Erscheinungen besteht und wir keine andere Realität hätten.<sup>89</sup>

Gorzos Interesse ist es, der gelegten Spur des ‚Realismus‘ nachzufolgen und zu verstehen, wieso Bazins Theorie als ‚naiv‘ aufgefasst wird.<sup>90</sup> Der ‚Kulturalismus‘, eine Strömung, welche Mitte der 80er-Jahre Aufschwung nimmt, ist vielseitiger als alles andere. Diese richtet sich nicht mehr nach dem ideologischen Apparat, der unsere Aktionen manipuliert, sondern teilt die Zuschauer nach Genre, Rasse, Klasse u.s.w. ein und weist ihnen Eigenständigkeit beim Kontakt mit dem Film (oder ‚Text‘) zu. Er spricht von verschiedenen Kulturen und geht vom ‚kognitiven Denken‘ aus.<sup>91</sup> In den 90er-Jahren versuchten Filmtheoretiker das akademische Studium auf das Bewusstsein, geschichtliche Recherche und formale Analyse zu konzentrieren. Bis dahin wurden die Mitwirkung des Publikums und seine Rolle nicht beachtet. Doch jeder Zuschauer wird bei der Sichtung jedes Filmes, auch wenn nur minimal, zum Denken aufgefordert. Das Gehirn bearbeitet automatisch die Information, sucht den Handlungsstrang und organisiert die Impulse, ausgehend von der eigenen Erfahrung und Subjektivität. Mit Subjektivität ist das Feld des Wissens einer Person gemeint und die Konstruktion ihrer Meinung, infolge der verfügbaren Kenntnisse. Das kognitive Denken ist eine konstruktive Aktivität: Impulse werden nicht nur passiv aufgenommen, unser Organismus schlussfolgert auch Konklusionen.<sup>92</sup> Nicht nur das Bewusstsein wird aktiviert, sondern auch das Gedächtnis. Der Zuschauer versucht stets Elemente aus dem Film mit verschiedenen Kriterien zu assoziieren: ‚Reale‘ (ob ein Charakter im Leben auch so agieren würde), ‚kompositionelle‘ (ob ein Element für die Verständlichkeit unentbehrlich ist),

---

<sup>88</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (2)“ in *Film menu Nr.7*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Oktober 2010, S. 41-47, hier S. 46.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (3)“ in *Film menu Nr.8*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2010, S. 42-49, hier S. 42.

<sup>91</sup> Ebd., S. 43.

<sup>92</sup> Ebd.

‚intertextuelle‘ (nach dem was als nächstes erwartet wird, abhängig von Erfahrungen die der Zuschauer mit Filmen desselben Genres hat). Das Publikum sucht ebenfalls nach dem ‚was der Künstler ausdrücken wollte‘. Der Zuschauer versucht Aktionen zu antizipieren und erneuert stets seine Hypothesen.

Das zweite angestrebte Analysefeld des Kulturalismus betrifft die geschichtliche Recherche und die formale Analyse. Bordwell meint, dass die Semiotik uns gelehrt hat, die kinematografischen Konventionen als Artefakte (Künstlichkeiten) zu sehen. „The basic idea was that meanings circulated through a society not only through verbal language but also through images and other media. Fashion, for instance, is a sign system. By dressing in blue jeans, a businessman tells people something different than if he wears a suit.“<sup>93</sup> Diese Richtung wurde demnächst von der Idee ergänzt, dass das Kino komplett kulturell bedingt ist. Unser Wahrnehmungssystem bildet sich auf interkulturellen Normen. Unsere Fähigkeit, Zeichnungen zu perzipieren, richtet sich nach denselben ungeschriebenen Regeln, die sich vom Paleolitik bis zu den Gebrüder Lumière erstrecken. Verschiedene Kulturen haben in der Tat verschiedene Wahrnehmungsarten entwickelt, doch diese überschneiden sich oft. Manche sind genetischer Herkunft, andere anerzogen und trotzdem gibt es Ähnlichkeiten zwischen den Kulturen. Das man bei der Kommunikation einem gegenüber steht und in die Augen schaut ist als kulturell universell zu betrachten. Genauso ist es die Mimik, die Gestik oder die Reaktionen in bestimmten Fällen. Die Filmemacher übernehmen diese ‚universellen Kontingente‘ – wie Bordwell sie benennt – und adaptieren sie in die Montageart.<sup>94</sup> Der Zuschauer erkennt sehr bald den kulturellen Umgang und nimmt es schnell auf. Der Künstler rezipiert automatisch seine eigene kulturelle Verhaltensweise und gibt sie in seinen Filmen wieder. Das Hauptziel des Künstlers, unabhängig von seiner Kultur, ist die Verwaltung der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Vor dem Film wurde diese Verwaltung in der Malerei und in dem Theater ausprobiert. Die Künstler lernten einem Rahmen mehrere Interessenspunkte zu geben und dazwischen Konflikte zu bilden – haben die ‚Tiefe des Feldes‘ geforscht und für die nachkommenden Regisseure vorbereitet. Bordwell meint, Louis Feuillades Filme seien die rudimentären Formen der Filme von Orson Welles und William Wyler. Diese Beiden hätten,

---

<sup>93</sup> David BORDWELL: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>, 05. 2012, 27. 10. 2013. (Übers. d. A.: „Die Grundidee ist, dass das Verständnis von Dingen in der Gesellschaft sich nicht nur durch die Sprache verändert hat sondern auch durch Bilder und andere Medien. Die Mode ist beispielsweise ein Zeichen des Systems. Wenn ein Businessmann blaue Jeans anzieht, spricht er die Menschen anders an als würde er einen Anzug tragen.“)

<sup>94</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (3)“ in *Film menu Nr.8*, Bukarest, Studentii de film din U.N.A.T.C, Dezember 2010, S. 42-49, hier S. 44.

## Gegentheorien zu Bazin

laut Bazin, ‚die Montage im Inneren der Einstellung‘ entdeckt und entwickelt. Bazin erfährt während seiner gesamten Lebenszeit nicht, dass verschiedene Einstellungen aus Welles’ Filmen verschiedene überlappte Ebenen enthalten, also künstlich modifiziert sind. Sowohl die Technik als auch die Art des Filmemachens wird im Laufe der Jahre wesentlich von der Gesellschaft, der Ideologie und der Kultur beeinflusst. Kein genialer Regisseur erfindet alles von Null an. Er arbeitet von einer Tradition ausgehend. Außerdem sind verschiedene Auswahlmöglichkeiten oft bedingt von der Institution, in welcher der Regisseur operiert.

Wie man erschließen kann, korrigiert eine Theorie die frühere. Theoretiker begründen glaubhaft und ihre Argumente schaffen Raum für neue Interpretationen. Es wird ein unendlicher Kausalitätsstrang gebildet, der Gedächtnisse aufgefrischt hält. ‚Cogito ergo sum‘ (Ich denke, also bin ich) sagt der französische Philosoph René Descartes, mit recht. Menschen brauchen Thesen, um ihren Verstand zu entwickeln. Dasselbe geschieht im Bereich der Filmtheorie: Ein Fortschritt antizipiert den nächsten. Die Geschichte dient als Beweis für das Gelingen. Man muss, wie Faust, nach der höchsten Erkenntnis streben.

## **6. *După dealuri* von Cristian Mungiu**

### **6.1. Cristian Mungiu – Biografie**

Der zeitgenössische rumänische Regisseur Cristian Mungiu wurde am 27. April 1968 in Iași geboren. Er stammt aus einer intellektuellen Familie: Sein Vater ist Professor an der Universität für Medizin in Iași und seine Schwester ist politische Analytikerin. Sie sind Juden, praktizieren ihre Religion jedoch nicht. Cristian Mungiu hatte zunächst die Universität für Sprach- und Literaturwissenschaften in Iași besucht und abgeschlossen, wollte anschließend Medizin studieren, bestand die Aufnahmeprüfung jedoch nicht. Zwischen 1993 und 1994 hatte er eine didaktische staatliche Stelle beim Sanitären Lyzeum in Iași inne. Außerdem arbeitete er als Journalist, Radio- und Fernsehmoderator. Sein Traum war es, schon vor der Revolution, Regisseur zu werden, also inskribierte er sich an der Theater- und Filmakademie – die heutige U.N.A.T.C – in Bukarest. 1996 macht er Regieassistentz für die Filme *Le Capitaine Conan* und 1998 für *Train du vie*, für welche er einen wesentlichen Beitrag leistete. Im Jahr 2000 wurde er beim Dakino Festival für den Kurzfilm *Zapping* mit dem Preis für den besten Regisseur ausgezeichnet. 2002 bekam er den größten Preis im Rahmen des rumänischen Festivals Tiff (Transylvania International Film Festival) für seinen debütierenden Langfilm *Occident*. Im Jahre 2007 war er mit dem Film *4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage* beim Cannes Festival vertreten und wurde mit der Palme D'Or ausgezeichnet. Für denselben Film bekam er von der Europäischen Filmakademie die Auszeichnung des besten europäischen Regisseurs, die Prämie der Internationalen Kinematografischen Presse und eine Auszeichnung von der Französischen Nationalen Bildungsverwaltung aus Cannes. Der Film handelte von einer Studentin, die in einer ungünstigen Zeit schwanger wird und abtreiben will. Ihre beste Freundin organisiert die Abtreibungoperation in einem Hotelzimmer mit einem Arzt, der einen ‚hohen‘ Preis verlangt.

2007 gründete er *Mobra Films*, seine eigene Filmproduktionsfirma. 2009 fand er sich mit anderen vier Regisseuren zusammen – unter anderem Hanno Höfer – und sie drehten eine Serie von ‚Legenden‘ aus der Zeit Ceaușescus. Die humoristische Seite dieser Geschichten

hatte mehr Erfolg beim rumänischen Publikum als im Ausland.<sup>95</sup> 2012 verwirrte er die religiöse orthodoxe Welt mit dem Film *După dealuri*, für welchen seine Hauptakteurinnen den höchsten Preis in Cannes gewannen und er die Prämie für das beste Drehbuch erhielt. 2013 wurde er in die Wettbewerbsjury der 66. Internationalen Filmfestspiele von Cannes berufen.

## **6.2. *După dealuri* – Realistischer Film**

*După dealuri* handelt von einer jungen Frau Namens Alina, die in ihren Heimatsort zurückkehrt um ihre geliebte Freundin Voichița zu treffen und mit ihr beisammenzubleiben. Alina kommt aus Deutschland, wo sie die letzten Jahre gearbeitet hat und will Voichița, die jetzt in einem Kloster wohnt, dazu bringen mit ihr auf einem Schiff zu arbeiten. Die Reise wurde von Alina minutiös organisiert, sie hat jedoch nicht in Betracht genommen, dass ihre Freundin nicht so leicht aus ihrem Lebensumfeld gerissen werden kann. Im Film wünscht sich jeder das Beste für jeden: Alina liebt Voichița und wird andauernd von den Widersprüchen der orthodoxen Welt erschüttert, deren Opfer ihre Freundin zu sein glaubt; die Priester fördern Voichița auf den Weg Gottes, den sie schon eingenommen hat, weiterzugehen; die Nonnen und die Priester wollen auch Alina in die rechte – religiöse – Bahn leiten, obwohl sich diese nicht an die vorgeschriebenen orthodoxen Normen anpassen kann. Voichița versucht in ihrer Naivität einerseits die Reise mit Alina zu planen, wird jedoch andererseits von dem Priester friedlich belehrt, dass sie nach der Entscheidung mit Alina zu gehen nicht einfach nach Lust und Laune zurückkehren kann, weil sie sich von dem Kloster und der Religion entfremden würde. Alina akzeptiert Voichițas Wahl, entscheidet sich ihrer Freundin zuliebe sich dem Klosterleben zu adaptieren. Mit Alinas Versuch ihre einzige Familie zu beschützen steigert sich ihre Wut jedoch bis zur körperlichen Gewalt. Einmal landet Alina im Krankenhaus, ein anderes Mal versuchen die Priester erfolglos sie ihrer Adoptionsfamilie zu übergeben, bis sie schlussendlich infolge eines exorzistischen Rituals stirbt. Das Ritual an sich wäre auch gut gemeint: Der Priester und die Nonnen wollen ‚den Teufel‘ durch Lesungen aus der Bibel aus ihr verbannen. Sie zwingen Alina zu fasten damit der Teufel nicht weiter bekräftigt wird und

---

<sup>95</sup> Vgl. ROPORTAL.RO: <http://www.roportal.ro/cinema/biografie/cristian-mungiu-1502.htm>, 2013, 10.07.2013.

fesseln sie, weil sie sich körperlich aggressiv verhält. Der Priester und die Nonnen begründen ihr Verhalten in deren dogmatischen, kirchlichen Überzeugungen – eine Tatsache die für die ungläubige Ärztin, die Alinas Tod bestätigt, unmenschlich und skrupellos erscheint.

### **6.2.1. Plansequenz**

Die Plansequenz ist eine von den ersten Indizien, die einen realistischen Film ankündigen. Meistens, als Begleiter des ganzen Ereignisses, läuft die Kamera notwendigerweise nach, um die Aktion fließend darzustellen. *După dealuri* fängt mit dem kontinuierlichen Lärm des Bahnhofs an: Das Geräusch der Züge in der Ferne und Voichița's Schritte in der Nähe, welche sich entschieden in eine Richtung bewegen. Mit der schwarzen Leinwand, wo der Abspann projiziert wird, wächst die Erwartung auf das erste Filmbild. Man will den Stil identifizieren; die Farben, welche den Ton des Filmes ansagen; die Montageart, welche den Rhythmus vorbereitet, und die Charaktere kennenlernen, welche man durch den Handlungsstrang begleiten wird. Mit einem Pfeifen eröffnet sich das Bild, wo sich ein fremdes Subjekt durch den aussteigenden Reisenden energisch bewegt und anscheinend jemanden sucht. Wegen der langen Haare und der schmalen Figur nimmt man an, dass es eine Frau ist. Aus der Gegenrichtung nähern sich auf dem engen Bahnsteig verschiedene Menschen unterschiedlicher Altersgruppen und sozialen Ranges. Auf die linke und auf die rechte Seite drängend fokussieren sie diese Frau in einem Punkt, als ob sie das Individuum in der Gesellschaft einordnen wollen. Tatsächlich führt der Anfang dieser Szene das Umfeld und die Öffentlichkeit ein, in welchen sich der Film abspielen wird: Irgendwo in Osteuropa – würde es jeder erkennen. Die blauen, alten Zugwaggons und der enge Bahnsteig zwischen den Gleisen, auf dem Menschen sowohl Waren als auch die eigenen Gepäckstücke transportieren sind nicht nur in Osteuropa üblich, sondern auch in anderen ärmeren Ländern. Der Schaffner, der sich aus der Zugstür lehnt um mit dem Fahrer zu kommunizieren anstatt eine Sprechanlage zu verwenden, deutet wiederum auf das technische Niveau hin, auf welchem sich ein osteuropäischer Bahnhof befindet. Dass man z.B. die Gleise einfach so überqueren darf, ohne einen Übergang zu verwenden, ist im Jahr 2012, in den westlichen Ländern fast ausgeschlossen. Auch die Gestalt der Menschen schränkt die möglichen Zonen ein, in welchen sich die Handlung abspielen könnte. Die lässige Art sich zu kleiden, ohne einer gewisse Mode nachzulaufen, unterstreicht erneut den Stil, den man im Osten Europas findet.

Schrittweise enthüllt die Frau ihre Anonymität, wenn sie ihr Profil offenbart. Das Suchen wird immer energischer, bis sie das Zugende erreicht. In einem größeren Raum mit mehr Licht schaut sie sich kurz um und schreit plötzlich auf Rumänisch: ‚Bleib dort!‘. Ein Zug gibt Signal und nähert sich dort, wo die Frau die Schienen überquert und wir als Publikum, von der Gegenrichtung kommend, zum ersten Mal die zweite Frau sehen. Diese springt gleichfalls über die Schienen und kommt, trotz des Signals zu Voichița, die sie weinend umarmt. Erneut werden die Hauptcharaktere, diesmal zusammen, durch den vorbeifahrenden Zug isoliert. Die Szene wirkt intim da Alina ihre Freundin lange, fest drückt, ihr die Haare aus dem Gesicht streichelt und sie auf die Schulter küsst. Da die Umarmung kein Ende nimmt, verlangt Voichița von ihr, sie solle sich beruhigen. Im Hintergrund gehen auch die Passanten vorüber, welche einst in der Ferne zu sehen waren. Voichița fordert Alina auf sie los zu lassen mit der Begründung, dass die Menschen sie anschauen würden.

Diese Einstellung, welche eine Minute und fünfundvierzig Sekunden dauert, enthält erstaunlich viel Information. Die ablaufende Zeit ist umso mehr zu schätzen, da sie erlaubt Details zu entdecken, sie auszuarbeiten und darüber zu reflektieren. Es steht zur Auswahl des Zuschauers, worauf er sich konzentrieren will, und wie er jede einzelne Einstellung erlebt. Im Alltag erfährt und partizipiert man ständig bei Ereignissen, welche parallel zum Leben verlaufen. Niemand verpflichtet jemanden ein Geschehnis auf eine Weise zu interpretieren oder Aktionen von ‚derselben Perspektive‘ aus zu beurteilen. Der Rhythmus des Films ahmt das wahre Leben nach, weil er die Begebenheit in ihrer Gänze zeigt und agiert von einer Distanz, die typisch für die eines beliebigen Zuschauers ist. In diesem Falle habe ich als Zuschauer gewählt, diese Frau zu beobachten und zu verfolgen, und nicht einen der Fußgänger. Dabei kann ich aber nicht das Leben ignorieren, welches sich zur gleichen Zeit auf diesem Bahnhof abspielt.

Im Sinne Bazins ist das eine Szene, die typisch für die Regisseure ist, die an die Realität glauben.<sup>96</sup> Die Kamera begleitet Voichița in all ihren Aktionen, sowohl in der scheinbar uninteressanten Phase des Suchens, als auch den Zeitpunkt an dem sie ihr Ziel erreicht und Alina findet. Die Montage greift nicht zwischen Kamera und Objekt ein um die Realität zu modifizieren und eine Verständnisweise anzubieten. Der Schnitt wird eher dann eingesetzt, wenn ein Szenenwechsel angekündigt wird oder sich der Ort ändert. Bazin plädiert für eine geringe Nutzung der Montage, da diese oft Ereignisse andeuten und sie nicht in ihrer Wahrhaftigkeit zeigen. Eine durchgehende Einstellung vertritt quasi die ‚Position‘ eines

---

<sup>96</sup> Vgl. André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 28.

anwesenden Zuschauers und erlaubt diesem die gewollte Stellung zu dem Geschehnis, einzunehmen und seine Aufmerksamkeit auf seinen Interessenspunkt zu richten.

### **6.2.2. Charaktere**

Gleich in der nächsten Einstellung kann man ein weiteres, wesentliches Merkmal des Realismus entdecken. Es geht um die Betrachtung der Charaktere von einer gewissen Distanz, so dass man sie sukzessiv durch geschickte Indizien, aber auch eigene Lebenserfahrung konstruieren kann. Es gibt keine Elemente, welche dafür arbeiten, die Empathie seitens des Publikums zu versichern. Es werden keine klaren Andeutungen gemacht, sodass jede Interpretation erlaubt ist. Die angeführte Einstellung entfaltet sich im Bus, wo die Protagonistinnen nebeneinander sitzen und die Landschaft an den Fenstern vorbeiläuft. Die fixe Kamera zeigt eine Halbtotale: Im Hintergrund sitzt ein anderer Fahrgast. Will man sie lokalisieren, kann man auf dem Fenster mitschauen und das Dorf entdecken. Mag man, hingegen, die Beziehung zwischen den beiden Frauen weiter beachten, kann man ihre Gesichtsausdrücke und subtilen Gesten beobachten. Die Kamera bleibt, wie ein braver Zuschauer, unbewegt und betrachtet die Szene aus der Entfernung. Alina lächelt und betrachtet Voichița, während diese bedenklich über Alinas Schauachse, auf dem Fenster rausschaut. Voichița schielt kurz die insistente Alina an und wendet sich erneut dem Fenster zu. Die Gesichtsmuskulatur Voichițas zeigt eine gewisse Unbequemlichkeit gegenüber der Situation. Alina schaut flüchtig weg, als wolle sie nicht eindringlich erscheinen, kann aber Voichițas Blick nicht aus den Augen lassen und untersucht sie erneut, diesmal mit einer seriöseren Miene. Voichița schämt sich und widmet sich der entgegengesetzten Richtung. Sie deutet ihren Wunsch an, in Ruhe gelassen zu werden. Alina versteht das und dreht sich, verlegen, zum Fenster um. Nachdem eine Kirchenglocke zu hören ist und Voichița spontan reagiert, um das orthodoxe Zeichen des Kreuzes zu machen, betrachtet Alina sie diesmal von oben bis unten, als würde sie Indizien über das neue Leben ihrer Freundin suchen. Dieselbe Szene wurde sicherlich auf sehr verschiedenen Weisen analysiert, einschließlich nach sexuellen Konnotationen. Ungeschriebene, rumänische Regeln begründen, wieso eine Frau von einer anderen Frau nicht auf diese Art, angeschaut werden sollte. Auch wenn es eine Attraktion zwischen ihnen gebe, würde sie in Rumänien nicht akzeptiert werden. Wiederum muss man mit der Ideologie antworten und verstehen, dass Generationen, welche in einem

kommunistischen System aufgewachsen sind und die Welt nur mit diesen Regeln erfahren haben, kein ‚offenes und freies‘ Gefühl gegenüber der Homosexualität entwickeln konnten.

In dieser Szene ist wichtig zu bemerken, wie Mungiu die Interpretationsmöglichkeiten offen lässt. Die Charaktere werden schrittweise aufgebaut: Mungiu zeigt langsam Gesten und Verhaltensweisen und lässt nach jedem konturierten Charakterzug Zeit zum Verarbeiten. Jedes Teilchen dieser Szene braucht Aufmerksamkeit und jeder Zuschauer schenkt diese auf verschiedenen Weisen. „[N]oi sîntem cei care selectăm aspectele cutare și cutare în locul aspectelor cutărică și cutărică, pentru că așa ne dictează emoțiile sau gîndirea noastră. Altcineva ar putea să facă o altă selecție.“<sup>97</sup> Wichtig ist nicht mehr, dass sie mit dem Bus ins Dorf fahren, sondern die Busfahrt per se, in welcher die verlorene Zeit zwischen den beiden Frauen rekonstruiert wird. Das verflimt er ausschließlich von einer objektiven Perspektive, indem er Plansequenzen verwendet, Totalen und Halbeinstellungen, ungestört von Nahaufnahmen und sehr oft aus der Weite.

In einer weiteren Plansequenz, in welcher Alina von Voichița eine Massage braucht, wird das Thema der Homosexualität wieder halbwegs angedeutet.<sup>98</sup> Alina sitzt auf Voichițas Bett mit einer Tasse Tee in der Hand und scheint erkältet zu sein. Da fragt Alina ob Voichița sie mit Spiritus massieren würde. Voichița bejaht dies, bietet Alina jedoch sich auf ihr eigenes Bett zu legen. Alina fragt verblüfft, ob sie denn nicht zusammen schlafen würden. Anscheinend hatten sie früher im Waisenheim immer das Bett geteilt und Alina erwartet in dieser Situation, dass sie es im Kloster auch so machen. Voichița erklärt ihr, dass dies im Kloster verboten ist, vor allem in der Fastenzeit vor Ostern, und dass man vorsichtig sein muss. Alina gibt folgsam nach, zieht sich bis zum Unterhemd aus und legt sich am Bauch auf ihr Bett. Voichița massiert ihr den Rücken während sich Alina erkundigt, wieso eine der Nonnen Voichița auf eine bestimmte Weise anschaut. Alina fragt sie auch, ob sie denn besser befreundet seien. Diese Frage enthält einen eifersüchtigen Ton, deutet aber auch den Willen an, die Freundin zu beschützen. Voichița klärt sie auf, dass es ihr vielleicht so vorkäme, weil sich alle Nonnen gegenseitig helfen und sonst keine anderen Beziehungen haben. Während Voichița ein bisschen mehr Spiritus einschenkt, dreht sich Alina schnell auf dem Rücken um und zieht ihr Unterhemd ganz aus. Da zögert Voichița für einen Moment, massiert jedoch bescheiden weiter bis Alina ihr nach der Hand greift und ihr schwermütig verrätet, wie schwer es in

---

<sup>97</sup> Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51, hier S. 47. (Übers. d. A.: „Wir sind diejenigen, welche die Aspekte wählen, und bauen dadurch unseren eigenen Standpunkt, diktiert von unseren Emotionen und Gedanken, auf.“)

<sup>98</sup> *După dealuri*, Regisseur: Cristian MUNGIU, Mobra Films, DVD, 2012, 12‘40“.

Deutschland ohne sie war. Diese Pose enthält lesbische Konnotationen: Würde man diese Szene nicht im Kontext des Geschehens sondern als Fotografie sehen, könnte man meinen, dass Voichița den nackten Oberkörper ihrer Freundin sexuell berührt, indem sie sie auch begehrend anschaut. Die Bilder laufen jedoch weiter: Voichița gibt Alina das Hemd zurück und sagt ihr sie solle sich anziehen, bevor sie die Kälte erwische. Das Gespräch konzentriert sich sehr auf die präsente Zeit, enthüllt jedoch durch unklare Aussagen Momente aus der gemeinsamen Vergangenheit der beiden Frauen. Zum Teil haben sie eine glückliche Zeit miteinander verbracht, in welcher sie eng befreundet waren, sich gegenseitig geholfen und intime Augenblicke geteilt haben. Zum anderen wurden sie anscheinend gezwungen verschiedene Wege zu gehen, eine Tatsache die sie voneinander distanziert hat. Gewiss ist, dass diese Szene doppeldeutige Ansichten verbergt, welche eine subtile Spannung kreieren.

Die Charaktere kommen aus unterdrückten Klassen: Im Laufe des Films fahren die Nonnen zu einem Waisenheim, um Lebensmittel zu spenden. Hier fragt ein Mädchen die Priesterin, ob sie bald auch im Kloster einziehen darf. Da Voichița schon Alina als ‚die Freundin vom Heim‘ präsentiert hat, kann man sich genau vorstellen welche Vergangenheit sie gehabt hatten und, dass Voichița, ähnlich wie das Waisenmädchen, dem Klosterleben beigetreten ist. Wie in der Definition von Marcus Millicent, spielen in neorealistischen Filmen meistens unprofessionelle Akteure, welche Dialoge wie ‚auf der Straße‘ führen. Bei Mungiu handelt es gleichfalls um unprofessionelle Akteurinnen mit unbekanntem Gesichtern<sup>99</sup>. Für ihn ist der Akzent in der Sprache wichtig und das Aussehen, welches seiner Vorstellung entsprechen müsse.

### **6.2.3. Dedramatisierung und dekonstruierende Elemente**

Wie David Bordwell im Jahr 1960 bei Antonioni anmerkt, schließt dieser die extradiegetische Musik – welche keine Justifikation im Bild hat – komplett aus, um den Zuschauer nicht zu beeinflussen. Aus demselben Grund verzichtet er auch auf die Schuss-Gegenschuss Dialogmethode.<sup>100</sup> Antonioni verwirft auch die subjektive Perspektive, typisch für die amerikanischen Filmen, welche den Zuschauer anstelle des Charakters – für eine schnellere

---

<sup>99</sup> Vgl. U.N.A.T.C: Podiumsdiskussion mit Cristian Mungiu, Valeriu Andriută, Dana Tapalagă, Mircea Olteanu, Andrei Gorzo, mp3-Audioaufnahme, 23. 11. 2012.

<sup>100</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34, hier S. 30.

Identifikation – setzt. Mungius *După dealuri* enthält dieselben Elemente: Die Musik ist komplett abwesend, außer im Nachspann; die Schuss-Gegenschuss Dialogmethode wird durch eine fixe Einstellung ersetzt und die Perspektive bleibt immer objektiv, als wäre eine unsichtbare Person immer dabei. Weil die Musik fehlt, heißt nicht, dass der Film keinen Rhythmus hat. Im Gegenteil schafft Mungiu durch Geräusche, Tonnuancen und eine ‚hörbare Stille‘ den Film akustisch zu bereichern und die Handlung zu unterstützen. Die Szene, in welcher Voichița, Alina und die Priesterin zum Haus von Alinas Adoptionseletern fahren, vereinigt eine solche Mischung an Haus- und Hofgeräuschen, Straßentönen und Dialogen. Nachdem Alina zum ersten Mal ins Krankenhaus gebracht wird und der Doktor ihr Ruhe empfiehlt, entscheiden sich die Nonnen sie wieder zu den Adoptionseletern zu bringen. Da der Priester ihr eine Rede gehalten hatte, in welcher er erklärte, dass sich alle im Kloster wie in einer Familie verhalten, ihre Güter und Geld teilen, entscheidet Alina mit Voichița zu bleiben und alles was sie besitzt dem Kloster zu spenden. Auf der Terrasse der Adoptionseletern eingeladen, wird den Gästen Kuchen serviert. Das Geräusch des Geschirrs wird von dem Bellen des Hundes und dem Gezwitscher der Vögel ergänzt. Ab und zu sieht man durch das Fenster ein Auto sausen, welches wegen dem produzierten Lärm beinahe den Dialog stört. Die eingesetzten Töne und Tonnuancen bilden eine akustische Atmosphäre, die die Realität nachahmt und die Ereignisse vervollständigt.

Im Film werden überwiegend fixe Einstellungen verwendet und manchmal Schwenks und Kamerafahrten. In hochintensiven Momenten wird aus der Hand gefilmt, wobei die Kamera ihre Aufmerksamkeit ständig auf Bewegungen wechselt. So spielt das Bild zusammen mit den Geräuschen bei der Erzeugung des Rhythmus‘ mit und benötigt keine extradiegetische Musik. Nachdem Alina den heiligen Altar der Kirche betritt, den Priester verspottet und die Kirchenglocke während der Messe läutet, wird sie zwanghaft in ihrem Zimmer eingesperrt. Das beruhigt sie jedoch nicht und so setzt sie zornig den Wohnraum in Flammen. Die Kamera adaptiert sich der Situationen: Sie begleitet die einzelnen Charaktere durch den Klosterhof, läuft den Personen nach wenn es notwendig ist, schneidet zwischen dem kleinen Innenraum, wo Alina festgebunden liegt – eine der wenigen Nahaufnahmen aus dem Film – und dem Außen, wo die Nonnen ein Kreuz aus Holz vorbereiten. Das Kreuz solle dazu dienen Alina darauf anzubinden, damit man für sie aus der Bibel lesen kann und den ‚bösen Teufel‘, der sie beherrscht, verbannt. Alina wehrt sich, versucht sich zu befreien, weil sie widerwillig gefesselt wurde. Die Priesterin verteilt Fetzen, die als Ketten dienen sollen. Die Kamera filmt chaotisch die agierenden Nonnen und verfolgt hauptsächlich Bewegungen. Zwischen den nahe aufgenommenen schwarzen Kleidungen enthüllen sich Gesichter, Hände, Fesseln,

Holzplatten, Hämmern, Nägel und manchmal Alinas Körperteile. Die Geräusche tragen in dieser Szene sehr viel zur Entwicklung der Atmosphäre bei: Die Nonnen schreien und weinen verängstigt, verlangen nach Ketten und Nägeln. Alina gibt einen gedämpften verzweifelten Wehruf von sich und wehrt sich aus allen Kräften.

Die Akteure drehen sich in dramatischen Situationen oder wichtige Konfrontationen von der Kamera weg oder bleiben Sekundenlang starr, mit Haltungen, die nichts andeuten. Während dieser Konfrontation machen die Charaktere ziellose Spaziergänge – in all diesen Filmen geht es irgendwie um ‚das Gehen‘ von jemanden. Auch in Mungius Film kommt dieses Element vor, hat jedoch nicht unbedingt die gleiche Form wie in den italienischen, neorealistischen Filmen, wie sie Bazin versteht. Nachdem Voichița den Zuschauer durch das Gehen zwischen den Zügen in die Geschichte einführt, folgt die nächste Gehaufnahme, gleich nach der Busszene. Die beiden Frauen überqueren den Hügel auf ihren Weg zum Kloster. Durch den Hintergrund mit dem Dorf und den Gebirgen kann man das Kloster lokalisieren. Gleichfalls kann dieser Auftritt als Beginn von Alinas neuem Weg interpretiert werden. Durch die Positionierung der Kamera in die Höhe hat es den Anschein, dass die Frauen sich in Richtung Himmel oder wenigstens Richtung ‚oben‘ bewegen, woher der Segen kommt. Während des Gehens stoppt Alina als würde sie zögern, diesen Weg einzuschlagen. Sie schaut auf die Stadt auswegstlos hinunter aber, da sie von Voichița erwartet wird, entschließt sie sich, ihr weiter zu folgen. Die Kamera wartet und begleitet sie, von Hinten, auf den Hügel. In der Spitze angekommen, kann man den Kirchturm entdecken. Da unterbricht die Verfolgung durch einen Schnitt und knüpft im Moment an, in dem Voichița ihr Kopftuch, vor dem Betreten des Hofes, aufsetzt. Wiederum zögert Alina, weil sie den Eingangsgruß auf dem Zaun liest, der vermittelt: ‚Das ist Gottes Haus. Eintritt ist für Menschen anderer Religionen verboten. Glaube und befrage nichts‘.<sup>101</sup> Sie erkundigt sich ob Voichița dies geschrieben habe, doch diese antwortet negativ. Nach dem Betreten der Tür beginnt für Alina eine interne und eine begrenzt externe Reise zugleich. Wie in den italienischen neorealistischen Filmen hat auch diese Reise, im Inneren des Klosterhofes, kein eindeutiges Ziel. Die geführten Gespräche konzentrieren sich auf die alltäglichen Probleme, die Nonnen erfüllen ihre Aufgaben reibungslos und interagieren schrittweise und bedachtsam mit Alinas Anwesenheit.

Die Liebe Alinas zu Voichița ist der antreibende Grund für ihre Rückkehr aus Deutschland. In verschiedenen Szenen wiederholt Alina, dass sie Voichița liebt und sie nach Deutschland mitnehmen möchte um zusammen auf einem Schiff zu arbeiten. Voichița repräsentiere ihre einzige Familie und deswegen will sie sich nicht mehr von ihr trennen. Als Voichița ihr

---

<sup>101</sup> *După dealuri*, Regisseur: Cristian MUNGIU, Mobra Films, DVD, 2012, 3‘59‘‘.

gesteht, dass sie diese Liebe nicht mehr wie zuvor erwidern kann, weil sie jetzt Gott im Herzen habe der dafür sorgt, dass sie nie mehr alleine bleibt, baut sich in Alina ein protektives Gefühl auf. Sie möchte Voichița vor den Widersprüchen der orthodoxen Kirche beschützen. Alina bemüht sich im wiederholten Maße zu adaptieren, weil sie ihre Freundin wiedergewinnen will, stößt jedoch auf diese Widersprüche, die sie zornig machen. Als sie das Kloster betritt, erkundigt sich der Priester wann sie zum letzten Mal zur Beichte gegangen war. Sie gesteht, dass sie in Deutschland die Kirche nicht frequentierte, weil es dort unter anderem wenig orthodoxe Kirchen gebe. Am nächsten Tag wird sie von Voichița zur Beichte begleitet, ein Ritual mit dem sie wenig vertraut ist. Am Nachmittag nach der Beichte erfährt Voichița, dass Alina ihre Tage hat und fragt ob sie ‚so‘ bei der Beichte gewesen sei. Keine Antwort folgt. All diese kurzen Interaktionen präparieren die Handlung für den ersten Höhepunkt, in dem Alina die Kirche während eines anderen Rituals stürmt und den Priester und die Nonnen aufdringlich anschaut. Diese praktizieren einen Teil eines orthodoxen Rituals das vor Ostern durchgeführt wird, in dem die Nonnen das Leib und das Blut Jesus' einnehmen. Der Priester fragt Alina, ob sie das auch essen wolle, doch diese antwortet ironisch, dass sie ‚schmutzig‘ sei. Der Priester tut als würde er nicht verstehen was sie meine, wobei Voichița leise übersetzt: ‚Sie habe ihre Tage‘. Der Priester bietet Alina in diesem Falle draußen zu warten, wobei diese bitter meint, dass Gott allen gehöre und nicht nur den Anwesenden. Alina geht aus der Kirche hinaus, will sich im Brunnen stürzen als eine Nonne nach Hilfe ruft. Alle versuchen sie durch verschiedene ‚orthodoxe Methoden‘ zu beruhigen: Der Priester ladet sie auf einem Gespräch ein, in dem sie eine neue Beichte ablegen solle und die Priesterin meint, das würde sie bestimmt beruhigen. Alina wirft sich in Voichițas Arme. Als der Priester das heilige Kreuz vor ihr hebt, hetzt sich Alina auf ihn und schlägt kraftvoll auf ihn ein. Da sie Karate trainiert hatte, schafft sie es anfangs alle fernzuhalten bis der Priester sie zu Boden stößt und nach Bindeschnüren verlangt. Alinas interne ziellose Reise, welche mit dem Betreten des Klosters unbewusst angefangen hat, wird immer mehr durch Situationen, welche die unorthodoxe Frau erlebt und nach ihrer Sicht interpretiert, intensiviert. Dass Voichița den Priester ‚Tati‘ (Väterchen) nennt und er den Nonnen erzählt, dass er einen Engel gesehen habe und deswegen zum Mönch wurde, sieht Alina als Lüge um die ‚unbefleckten‘ Nonnen um sich zu sammeln.

Verbunden mit dem ‚Gehen von jemanden‘ und mit Antonionis Namen ist auch der Terminus ‚dedramatizare‘.<sup>102</sup> Dieser besteht darin, das psychologische Drama anders zu behandeln:

---

<sup>102</sup> Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34, hier S. 30. (übers. d. A.: „Dedramatisierung“).

Eine Spannung durch scheinbar banale Alltagsmomente zu schaffen. Die Betretung des Klosterhofes heißt für Alina auch das Eintreten in Voichița Alltag. Anders als das Zeigen von banalen Situationen wie im Kloster putzen, kochen, essen, beten u.s.w. werden noch mehr nebensächliche Handlungen gezeigt wie das Waschen des Gesichts, das Auspacken der Kleider und die Vorbereitung vor dem Schlafen gehen. Diese Momente werden für die Kursivität der Handlung nicht unbedingt gebraucht. Mungiu erwählt diese ‚toten Momente‘ trotzdem, weil sie subtile Charakterzüge aufdecken, welche für die Formung der Charaktere unbewusst eingepägt werden und eine ‚unsichtbare‘ Rolle mitspielen. Zum Beispiel wird in der Szene wo Voichița Wasser aus dem Brunnen holt, damit Alina sich das Gesicht waschen kann, auch eine banale Diskussion über die Regeln im Kloster geführt. Voichița meint, dass sie das seit ihrer Ankunft im Kloster macht und der Priester in der Früh die Aufgabenteilung erklärt. Sie erwähnt, dass alles im Kloster ordentlich vorgeht und, dass es auf diese Weise gut funktioniert. Um diese Ordnung einzuhalten ladet Voichița ihre Freundin ein, ihr Gesicht zu waschen, bevor sie die anderen Nonnen kennenlernt. Voichița spricht auch über das Gemälde vom Inneren des Brunnendachs, für welches ein Maler beauftragt wurde. Die Arbeit wurde wegen Geldmangel nicht zu Ende gebracht. Dieser kleine Hinweis enthüllt ein Teilchen von einem größeren Element und zwar die finanzielle Lage des Klosters. Er stimuliert zum Nachdenken zwecks der Einkommensressourcen und der Lebensmöglichkeiten der Klosterbewohner.

#### **6.2.4. Das Verständnis des Rahmens**

Jean Renoirs Verständnis der Dimension der Leinwand ist ein weiteres wichtiges Merkmal für die realistischen und ebenso für die neorealistischen Filme. Renoir konzipiert seine kinematografischen Bilder verschieden, abhängig vom Modell der Theaterszene. Er repräsentiert nicht nur einen ‚Kasten‘ sondern akzeptiert, dass das Bild allein die Fläche seines Objektivs deckt während rundherum das Leben/die Handlung ihren Lauf nimmt. Bazin wertschätzt diese Erneuerung Renoirs und meint, dass er als erster diese Begrenzung überwunden hat. Mungius Film weist ähnliche Eigenschaften auf. In den vorher erwähnten Szenen des Ankunfts des Zuges und die des Waisenmädchens, lässt Mungiu das Leben im Hintergrund weiterlaufen und die Haupthandlung indirekt beeinflussen: Zum Beispiel unterhält sich das Waisenmädchen bei der Ankunft der Nonnen mit einem Freund, welcher

entgegenkommend dem Autofahrer mit den Lebensmittelkisten hilft. Dieser Charakter wird nicht vorgestellt und ihm wird keine extra Aufmerksamkeit geschenkt. Allein seine Anwesenheit vervollständigt das Bild, weil in einer realen Lebensszene ein Freund genauso hilfsbereit agieren würde. Mungiu lässt die Kinder aus dem Viertel ebenfalls spielerisch in der Umgebung weiterlaufen, was zur Bildung der Atmosphäre heranträgt. Was die Kamera zeigt ist wichtig im Verhältnis zu dem was sie versteckt, meint Bazin und das ist auch anwendbar auf dieser Szene aus *După dealuri*. Die parallel verlaufenden Handlungen zeigen einen Teil des Lebensbereichs dieser Waisenkinder und lassen das Restliche offen. Die Wohnblocks, welche in der kommunistischen Zeit gebaut wurden erkennt man an der simplen quaderartigen Form, umgeben von unfertig asphaltierten Straßen. Diese wurden eng aneinander gebaut und oft von ärmeren Menschen bewohnt. Die aufgehängten Teppiche auf den Rohren sind auch üblich in so einer Umgebung. Die Dacias, der zerrissene Zaun, die Baracken und der Schlamm sind auch typische Zeichen, die zur Beschreibung der Gegend beitragen.

Alina stirbt ‚friedlich‘ indem sie Voichița anschaut. Die Nonnen und der Priester alarmieren einander, rufen die Rettung um sich der Verantwortung zu entziehen und behaupten, dass Alina ohnmächtig wurde. Im Krankenhaus angekommen, betont die Ärztin vehement, dass Alina tot ist und beschuldigt die Rettungsärzte die Frau in diesem Zustand gebracht zu haben. Die Ärztin spricht erbarmungslos, fragt die Rettungsärzte rhetorisch, ob sie die Leiche gebracht hätten, damit sie sie auferstehen lasse. Als sie jedoch die blauen Flecken an den Gelenken entdeckt, erkundigt sich die Ärztin auch bei den Nonnen (Voichița und der Priesterin) was geschehen ist. Die Priesterin beantwortet vorsichtig, dass Alina violent war und sie von einem weiteren Doktor beauftragt wurden auf sie aufzupassen. Die Ärztin fechtet alle Erklärungen der Priesterin an und verspottet ihre religiöse Redensart. Da der Rahmen mit der Grenze des Filmbildes kein Ende nimmt, spielt sich auch im Weiteren dieser Szene etwas ‚unpassendes‘ ab. Obwohl die Situation energiegeladen ist – Voichița und die Rettungsärztin weinen im Hintergrund der Leiche –, ruft die Ärztin jemanden an und bespricht persönliche Angelegenheiten. Anscheinend hat ihr Sohn Matei einen Termin im selben Krankenhaus. Sie bietet Magda, die Frau am Telefon, keine weiteren Spielsachen zu kaufen, weil das Kind das Haus damit voll gestopft habe. Das gegenwärtige Leben, das sich parallel weiter abspielt, vermischt sich mit der Klostersituation und bekommt teilweise einen nebensächlichen Status. Die Leiche ist für die Ärztin nur eine ‚weitere junge, tote Frau‘, eines von vielen Geschehnissen, das sie täglich erlebt. Erst nach diesem Dialog erfährt man, dass Magda bezüglich der aktuellen Situation behilflich sein kann und sie deswegen auch angerufen

wurde. Die Ärztin deklariert den Fall: Eine Tote durch Aggressivität, Ringhiș Alina, die aus einem Kloster gebracht wurde. Obwohl die Nonnen erklären, dass Alina in der Früh noch gelebt habe, besteht die Ärztin darauf, dass die Leiche alt ist.

### 6.2.5. Das Präsens

Wesentlich in dem Vorgang des ‚Gehens‘ ist die ausschließliche Verwendung des Präsens. Susan Sontag erwähnt in diesem Zusammenhang die Verwendung der Zeit Präsens in einer viel sauberen Form als bisher.<sup>103</sup> Sie meint im Weiteren, dass das Kino eine Kunst des Präsens ist und die kinematografische Narration allein diese Zeit kennt. Damit der Film diese natürliche Freiheit ausnützt, als Kunst des Präsens zu persistieren, sollte er sich von der Idee, eine Geschichte zu erzählen, fernhalten. Der Film wird natürlich von einer Geschichte begleitet, erzählt jedoch keine Hintergrundgeschichte der Hauptcharaktere. Alina präsentiert sich ‚geschichtslos‘ im Umfeld der Nonnen und verrät nichts aus ihrer Vergangenheit. Die einzigen Informationen erfährt man durch Voichița, die der Priesterin die Situation der Freundin erklärt oder die den Priester um Erlaubnis bietet, mit Alina nach Deutschland mitzufahren. Diese Methode erlaubt dem Zuschauer sich gänzlich auf die jetzige Handlung zu konzentrieren, ohne das augenblickliche Geschehen mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Die Ereignisse sind unabhängig von jeglichen Erklärungen, die auf die Vergangenheit hindeuten könnten. Das Publikum tritt in der Rolle des Voyeurs ein. Es darf alles vom Außen beobachten und analysieren.

In Mungius *După dealuri* bildet sich dieser Abstand vom Erzählen zweifellos: Die Charaktere haben keinen eindeutigen Status; wenn man sie als Hauptfigur feststellt, werden sie von der Kamera verlassen und vergessen. Der Interessenspunkt alterniert dauernd und ist unvorhersehbar. Eine Szene, die als Beispiel für die Verwendung des Präsens fungiert, spielt sich in der Polizeistation ab, wo Voichița ihr Visum beantragt. Erneut ist die Einstellung eine Halbtotale, konzentriert auf Voichița und den Polizisten im Vordergrund, während sich im Hintergrund das restliche Büroleben abspielt. Diese Einstellung dauert so lange bis die Unterhaltung zwischen Voichița und den Polizisten eine Lösung erfährt. Der Zuschauer erwartet eine Diskussion bezüglich der Dokumente, da Voichița vom Anfang an das Thema

---

<sup>103</sup> Vgl. Susan SONTAG: *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Books – Random House 1993, S. 257-258.

andeutet. Die berufliche Aktivität der Polizisten mischt sich jedoch mit dem persönlichen Leben, als ein banales Lästertema von der weiblichen Kollegin gestartet wird. Diese erinnert die Männer, eine weitere Kollegin zum Geburtstag zu beglückwünschen. Während der Polizist die formellen Fragen für das Visum stellt, teilt er dem zweiten Polizisten einen Hinweis bezüglich der Lage eines Papiers mit und erkundet sich zugleich über das intime Leben eines Ehepaares, das von der Scheidung bedroht ist. Er gibt Voichița die richtigen Informationen zur Nutzung des Visums, erteilt ihr subtil manche erzieherischen Ratschläge und interpretiert misstrauisch ihre Repliken. Diese Situation ist nur ein Beispiel der Entfremdung, welche Mungiu bewusst einsetzt, um die Empathie zwischen Zuschauer und Spielfigur zu stören. Diese Methode verwendet Bertolt Brecht in seinem Epischen Theater, um den Zuschauer wach zu erhalten, ihm mit einer kalten Dusche die sensible Seele aufzufrischen und die Identifikation zu blockieren<sup>104</sup>. Wie Brecht will auch Mungiu das Gedächtnis des Publikums stimulieren und nicht in einen Traum versetzen. Deswegen wird der rote Faden der Geschichte oft, durch spontane Einsätze, zerstört oder durch Diskussionen, welche für die Weiterführung der Geschichte irrelevant sind. Voichița betritt für kurze Zeit eine andere Welt, wo sie Zeuge unterschiedlicher Kommentare sein muss. Mungiu ist sich bewusst, dass das Leben für alle Menschen parallel verläuft und die Menschengemeinschaft in gewissen Momenten interagieren. Die Erzählweise in diesem Film ist nicht allwissend. Das kann man am Montagestil gleich erkennen, da die Kamera keine Bewegungen antizipiert. Sie wartet nicht auf Gesten, um dort mit einer Nahaufnahme einzuspringen. Die Narration versucht die Zeit Präsens darzustellen und verzichtet deswegen auf eine bestimmte Innerlichkeit in der Porträtierung der Lebewesen. Das Gezeigte ist vorrangig im Vergleich zum Erzählten.

Die Erzählzeit wird auch von der Homogenität des Raumes beeinflusst. Der objektive Raum ist entscheidend für den Realismus. Bazin meint, dass zwischen unserer Alltagserfahrung und dem Bild ein gemeinsamer Nenner bestehen bleiben muss, damit es realistisch ist. Dieser gemeinsame Nenner ist der Raum, welcher uns ermöglicht die Welt wahrnehmen zu können.<sup>105</sup> Deswegen hält auch Mungiu in seinem Film diese sakrale Regel ein, wenn er Voichița, den Polizisten und den anderen Arbeitskollegen im selben Raum und in derselben Einstellung agieren lässt, oder auch in der Situation am Bahnhof, in der die Passanten ihren Weg durch die Einstellung weiterfolgen.

---

<sup>104</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34, hier S. 33.

<sup>105</sup> Vgl. Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35, hier S. 30.

Aus all diesen Gründen und noch mehr die hier nicht genannt wurden, kann man Cristian Mungius *După dealuri* im kinematografischen Kanon des Realismus einschreiben. Die erläuterten Merkmale stammen von Filmtheoretiker und Filmemacher, welche an die besondere Filmkunst des Realismus glauben. Sie recherchieren dafür sowohl das menschliche Verhalten als auch die Potenz des Mediums Film. Sie sind genaue Beobachter und gute Nachgestalter und schaffen es, einen Mittelweg zwischen diesen beiden Besonderheiten zu kreieren. „Das Reale zu respektieren, heißt in der Tat nicht, seine Erscheinungsform anzuhäufen, es bedeutet im Gegenteil, es von allem, was nicht wesentlich ist, freizulegen, um in der Einfachheit die Vollständigkeit zu erreichen.“<sup>106</sup>

#### 6.2.6. Das religiöse Thema

Das Thema an sich lässt sich zufällig von einem wahren Geschehnis inspirieren, doch wichtiger in der Analyse des realistischen Filmes *După dealuri* ist, wie das Thema behandelt wird. Der Regisseur vertritt die objektive Position des Erzählers, hält sich fern von Andeutungen und schildert jede Perspektive ausführlich. Sein Film ist keine Dokumentation des wahren Ereignisses, sondern er verfilmt ein fiktives, neugeschriebenes Drehbuch mit erfundenen Elementen, ausgedachten Begebnissen und Beziehungen.

Die Handlung spielt sich in dem religiösen Milieu des Klosters ab. Alina ist familiär mit der orthodoxen Welt, da in Osteuropa überwiegend diese Religion praktiziert wird. Sie selbst hat sie kein enges Verhältnis zur Kirche entwickelt, deswegen reagiert sie den Normen und Regeln des Klosters indigniert gegenüber, vor allem auch deswegen, weil es um ihre liebste und einzige Freundin Voichița geht. Dem ersten Zeichen das ihr signalisiert im Kloster fehl am Platz zu sein, begegnet Alina schon am Eingangportal, wo geschrieben steht: „Glaube und befrage nichts“<sup>107</sup>. Ihre erste Interaktion mit dem Priester findet beim ersten Abendessen statt, bei welchem die notwendigen Dinge für die nächsten Tage diskutiert werden. Voichița fragt den Priester, ob Alina mit in die Stadt fahren dürfe um ihre Dokumente abzuholen. Als Voichița erklärt, dass Alina die Dokumente für die Arbeit in Deutschland brauche, erwidert der Priester, dass er nie vereiste und hätte er die Gelegenheit, nur zur heiligen Ruhestätte

---

<sup>106</sup> André BAZIN: „Verteidigung von Rossellini“ in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975, S. 165.

<sup>107</sup> *După dealuri*, Regisseur: Cristian MUNGIU, Mobra Films, DVD, 2012, 3‘59“.

reisen würde. Der Okzident ziehe ihn gar nicht an, weil er den richtigen Weg – den Glauben – verloren habe und im Namen der Freiheit alles erlaubt sei. Männer würden Männer heiraten und Frauen Frauen, Drogen würden konsumiert werden und die Kirche wäre nicht mehr so wie sie sein müsse. Der Priester meint auch, er habe Grenzen für die Toleranz aber finde, dass man allein beim Betreten einer nicht-orthodoxen Kirche schon sündigen würde. Die Eltern ziehen los um Geld zu verdienen und lassen die Kinder alleine aufwachsen. Da sollte man sich nicht wundern, dass in der Welt so viel Schlechtes passiert.

Der Regisseur lässt den Priester seine eingeschränkte, von Glauben beherrschte Meinung artikulieren und argumentieren. Mungiu hat keinen ironischen Tonfall sondern stellt jeden Charakter als Individuum mit starken Prinzipien dar. Im Laufe des Filmes kommen Personen mit sehr verschiedenen religiösen Auffassungen vor. Zum einen sind es die streng religiösen Priester, die den Nonnen dasselbe strikte Verständnis beibringen wollen. Zum anderen gibt es den Doktor, der Alina im Krankenhaus untersucht – in dessen Büro auch Heiligenbilder hängen – und er den Nonnen vertraut und ihnen empfiehlt, sich um die Kranke zu kümmern. Außerdem gibt es die Ärztin, welche Alinas Leiche empfängt und vehement ihre persönliche Ablehnung der orthodoxen Welt gegenüber Ausdruck verleiht. Durch all diese Figuren werden verschiedene Stellungen vertreten, welche ein Gleichgewicht schaffen. Es wird auch deswegen eine Balance erzeugt, weil Mungiu jede Institution und jeden Menschen instinktiv agieren lässt. Jeder glaubt nach den besten Entscheidungen zu handeln und rechtfertigt seine Wahl. Dies gibt dem Zuschauer die ganze Freiheit, sich selbst Gedanken über die Schuldfrage des Films zu machen. Am Beispiel der polizeilichen Institution kann man diese Methode sehr gut erfassen: Nachdem Alina stirbt, kommen zwei Polizisten zum Kloster um den Fall zu untersuchen. Sie wollen die genauen Orte sehen, in welchen sich die religiösen Rituale ereignet haben. Der Offizier stellt gleichgültig Fragen, um den Verlauf des Geschehnisses zu erkunden. Der Priester und die Nonnen antworten zurückhaltend aber auch vorsichtig um keine falsche Angaben zu geben, die sie später bereuen würden. Voichița spürt, dass die Nonnen die Wahrheit vertuschen, also ergänzt sie alle Antworten mit genaueren Anweisungen: Sie zeigt vor, wie Alina auf der Bahre gebunden war; erklärt, dass die Fesseln aus Fetzen und Ketten bestanden und der Mund ebenfalls geknebelt war. Voichița erzählt, dass sie Alina seit der ersten Klasse gekannt hat und sie körperlich so stark war, weil sie Karate trainiert hatte. Die rationalen Antworten Voichițas scheinen die Meinungen des Priesters aufzudecken und glaubwürdiger zu wirken. Voichița lässt für diese Szene den Nonnenrock und das Kopftuch beiseite und zieht Alinas Pullover an, ein Zeichen dafür, dass dieses Ereignis eine Änderung in ihrer Zukunft ankündigt. Voichița beschuldigt selbst nicht

direkt den Priester und regt keinen Streit an. Für den Priester ist die Bahre kein Kreuz, wie der Offizier es nennt, für ihn ist das Kreuz ein heiliges Objekt und keineswegs das Gestell worauf Alina gebunden wurde. Voichița weist die Behauptung der Nonnen, dass Alina aggressiv gewesen wäre und sie damit gedroht hatte sich in den Brunnen zu stützen, nicht zurück und akzeptiert die Tatsache, dass sie Alina deswegen gefesselt hatten. Voichița vermittelt diese Informationen auf eine Art in welcher sie, bestimmt, vor dem Beitritt des Klosters – und bevor sie religiös engagiert wurde –, auch gemacht hatte. Sie sieht ein, dass Alina widerwillig die Nächte auf das Brett gebunden verbracht hat und ebenfalls, dass sie zum fasten gezwungen wurde. Der Offizier kündigt mit Bedauern an, dass sie für zwanzig Jahre eingesperrt werden würden, eine Tatsache die alle überrascht und verängstigt, denn sie verstehen nicht warum. Sie hätten nur das Beste für Alina gewünscht und haben für sie gebetet. Der Priester ergänzt auch, dass sich nicht alle Krankheiten physisch manifestieren und hat deswegen so agiert. Der Polizist kann die Handlungen nachvollziehen, meint jedoch, dass der Entschluss über das Urteil bei einer anderen Instanz liegt.

In der folgenden dokumentierten Podiumsdiskussion werden andere Themen und Probleme behandelt, welche dem Film von seiner Produktion bis zur Vorführung und Auszeichnung zugestoßen sind.

**6.3. *După dealuri (Beyond the Hills)* von Cristian Mungiu im  
Spielfilmprogramm der Viennale, Oktober–November 2012 (Diskussion  
vom 30. Oktober 2012, 17:30Uhr)**

Anwesend bei der Diskussion waren die rumänische Hauptdarstellerinnen, Cosmina Stratan (Voichița) und Cristina Flutur (Alina). Die Publikumssessel wurden sowohl von rumänischen als auch von österreichischen Zuschauern besetzt. Der Moderator hat das Gespräch mit der Schuldfrage eröffnet, wobei Cosmina darauf plädierte, dass die Antwort vom kritischen Publikum selber analysiert werden solle. Der Film stelle Fragen, reize zur Reflexion, sage aber nichts Eindeutiges aus. In einem Film mit religiösem Thema, wo zwei verschiedene Lebenseinstellungen gegenüber gestellt werden und ihre Gleichwertigkeit behandelt wird, ist es schwer, das Gute vom Bösen zu differenzieren.

Im Vergleich zu der Presse, welche selbstverständlich auf dem Täter hingewiesen hat, hält sich Mungiu ganz aus einer Anklage bezüglich des Tanacu-Falls, heraus. „Der Fall Tanacu hatte im Jahre 2005 die rumänische Öffentlichkeit erschüttert. Im Moldaukloster Tanacu war im Juni jenes Jahres eine junge Frau bei einem exorzistischen Ritual zu Tode gekommen, woraufhin ein Priester und vier Nonnen des unweit von Vaslui gelegenen Klosters zu längeren Haftstrafen verurteilt wurden.“<sup>108</sup>, heißt es in die Allgemeine deutsche Zeitung. „Der Fall löste eine rege Diskussion über fragwürdige, gefährliche – und mittelalterlich anmutende – Methoden und Praktiken in der orthodoxen Kirche aus“<sup>109</sup>, rezensiert Julia Schatte im Eurasisches Magazin. Weiter heißt es hingegen: „Obwohl sich die Geschichte in einer Klostersgemeinschaft ereignet hat, sollte man sie nicht nur mit verengtem Blick auf religiöse Gemeinschaften betrachten.“<sup>110</sup> Die Zeitungen haben überwiegend negative Stellungnahmen gegenüber den Priestern und den Nonnen genommen, ohne den Fall in seiner Tiefe zu erforschen.

Der Moderator stellt die Realität der gezeigten Situationen und deren Einfluß auf die westlichen Länder in Frage. Hierauf hat eine deutsche, in Rumänien wohnhafte,

---

<sup>108</sup> Markus FISCHER: *Der Fall im Tanacu*, <http://www.adz.ro/kultur/artikel-kultur/artikel/der-fall-tanacu-im-film/>, 18. 11. 2012, 26. 10. 2013.

<sup>109</sup> Julia SCHATTE: „*Jenseits der Hügel*“ von Cristian Mungiu, <http://www.eurasischesmagazin.de/artikel/Rezension-des-Films-Jenseits-der-Huegel-von-Christian-Mungiu/20131017>, 03. 10. 2013, 26. 10. 2013.

<sup>110</sup> Ebd.

Radioreporterin reagiert, welche darauf bestand, dass solche Geschichten nur in Rumänien oder überhaupt im Osten zu finden seien. Dieselbe Reporterin meint, sie habe vier Jahre in Rumänien für dieses Radio gearbeitet und nie von etwas Ähnlichem aus dem Ausland gehört. Da sich das Drehbuch von einem echten Ereignis – das sich im Jahre 2005 in Tanacu, Bundesland Moldavien, vollzogen hat – inspirieren ließ, antwortete die Schauspielerin Cosmina, dass die Geschichte nur eine von vielen Fällen aus der ganzen Welt sei. Cosmina findet, dass die Aggressionen im alltäglichen Leben unterwartet auftauchen, deshalb wird im Film daran angeknüpft. Der Film verkörpert eine Möglichkeit dessen und ist keine Wiederherstellung des Falls aus dem Jahr 2005. In der Reaktion der deutschen Reporterin kann man gleich eine Sichtweise der westlichen Länder entdecken. Sie besteht darauf, dass dieses Thema typisch für die orthodoxe Religion ist und daher nur in der östlichen Welt zu finden ist. Cristina erklärt stattdessen, dass es in allen religiös untermauerten Lebensbereichen der Welt sehr ähnliche und prägnante Probleme gibt, diese aber unterschiedlich schwerwiegend auftreten.

Eine rumänische Studentin aus dem Publikum meint, dass rumänische Regisseure ‚gut realistisch‘ zu erzählen wissen und das überhaupt zum nationalen Charakter dazugehöre. Meiner Meinung nach wurde diese Annahme instinktiv ausgesagt, weil in Rumänien zurzeit viel über die Neue Rumänische Welle (NCR) diskutiert wird. Das realistische Erzählen, die Haupteigenschaft dieser Welle, kommt anscheinend selbstverständlich rüber, auch wenn einer keine Einführung in den Realismus bekommen hat. Um die Handlung wahrheitsgetreu wiederzugeben, haben sich die beiden Akteurinnen sehr gut darauf vorbereitet. Sie verbrachten, getrennt voneinander, Zeit in Klöstern, wo sie die religiöse Lebensart, deren Zeitwahrnehmung und Gewohnheiten kennengelernt haben. Wahrheitsnah ist es auch, weil das echte Ereignis zu einem Medienausbruch zu jener Zeit, animiert hat. Deswegen halten viele Rumänen dem Film für eine Dokumentation des Geschehnisses in Tanacu – Realität und Film werden nicht auseinander gehalten.

Ein österreichischer Herr wundert sich, wieso er die Liebesgeschichte im Film nicht entdeckt, nachdem er die Beschreibung im Programmheft des Festivals gelesen hat: „Eine weltanschauliche Kollision mit Todesfolge, in der der Kampf einer Frau um ihre (verbotene/verlorene) Liebe auf eine Wahrnehmung stößt, die dafür keinen Begriff hat.“<sup>111</sup> Anscheinend hat der erwähnte Herr während des Filmes das Gefühl nicht miterlebt: Angepasst an die religiöse Welt, aber von der freundschaftlichen Seite der besten und einzigen Freundin gerissen, schwebt Voichița auf einer irrealen Ebene der Liebe. Cristina

---

<sup>111</sup> VIENNALE: *După dealuri*, <http://www.viennale.at/de/film/dup-dealuri>, 31.05.2012, 30.04.2013.

Flutur (Alina) meint, dass es zweifellos eine Liebesgeschichte ist: Voichița lernt Gott lieben, während ihre Lebensfreundin in Deutschland einfach nur fortleben wollte. Alina kehrt wegen ihrer einzigen Liebe Voichița zurück, findet sie jedoch komplett verändert. Die einzige geliebte Person weist sie nun zurück und das zwingt sie zu reagieren, sogar aggressiv zu werden. Anfangs ist Alina bloß frustriert, dann verschlimmert sich ihr Stadium und es wird zu einem psychologischen Problem: Sie fühlt sich alleine, weil sie den Gott im Himmel nicht gefunden hat. Ihrer Freundin zuliebe bleibt sie noch im Kloster und versucht sich dort zu integrieren. Ihre einzige Hoffnung und Glaube liegen in Voichița, von welcher sie sich bald auch abgestoßen fühlt.

„Wie kann man sich objektiv zu einem zeitgenössischen, kontroversen Thema verhalten?“, war die letzte Frage des Moderators an den Akteurinnen. Die Schauspielerinnen haben es herausfordernd empfunden, haben sich bemüht vom wahren Ereignis zu entfremden und die Handlung als fiktional zu betrachten. Trotz der großen Ähnlichkeit mit dem Tanacu-Fall muss der Film für sich stehend betrachtet und in das fiktionale Filmgenre eingeordnet werden. Zu der Objektivitätsfrage hat sich der Regisseur Cristian Mungiu, in Abwesenheit der beiden AkteurInnen, ausdrücklicher geäußert. Er erzählt aus der Erfahrung mit Cristina Flutur am Set, dass diese wesentlich früher gegen die Maßnahmen der Nonnen agieren wollte. Sie lebte sich so stark in dem Charakter Alinas ein, dass ihr Adrenalin im Körper vor Ungeduld kochte, endlich handeln zu können. Da erklärte ihr der Regisseur, dass es noch nicht Zeit sei, auszubrechen und er einen Plan verfolge. So schaffte er es sie bissig ausschauen zu lassen, tief wütend auf das Geschehen, aber impotent gegenüber den Ereignissen. In der folgenden Diskussion, welche diesmal in Bukarest mit exklusiv rumänischem Publikum stattfindet, erzählt Mungiu den Verlauf viel detaillierter und begründet verschiedene Entscheidungen, über welche debattiert und geschrieben wurde.

#### **6.4. Das Gedächtnis eines Filmemachers ‚auf Zelluloid‘**

Cristian Mungiu, Mircea Olteanu, Valeriu Andriuță, Dana Tapalagă und Andrei Gorzo bei einer Podiumsdiskussion im U.N.A.T.C (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică ‚I.L.Caragiale‘, București) nach der Filmvorführung von *După dealuri* am 23. November 2012, 22:00 Uhr.

Ich möchte diese Debatte insofern analysieren, da sie es mir ermöglicht, die verschiedenartigen Interpretationsweisen der Filmmitwirkenden zu verstehen. Außerdem bekomme ich die Gelegenheit an diese anzuknüpfen um die tieferen Rezeptionsgründe des rumänischen Publikums zu entdecken. An der Diskussion nimmt der ausgebildete Filmtheoretiker Andrei Gorzo teil, aber auch Filmstudenten, deren Meinungen einen wissensdurstigen Charakter haben. Diese dialogische Auseinandersetzung verbindet allerhand Gedächtnisse, die Ideen und Sichtweisen generieren. Die zeitgenössische Filmkritikergeneration, welche das NCR aktiv miterlebt, reagiert skeptisch auf Statements, ist aber auch mutig genug, ihr Anliegen offen anzusprechen. Weil die Debatte in einer Universität stattfindet und einen gewissen pädagogischen Charakter hat, warnt Mungiu, dass dieses informale Treffen in eine intime Tiefe führen werde. Präsent sind alle Schichten der Filmindustrie: Der Regisseur und Produzent Cristian Mungiu; Teil seiner Filmcrew inklusive sein Cutter; der aktuelle Filmkritiker Gorzo, welcher in dieser Arbeit eine wichtige Stelle einnimmt und ich ihn dort live verfolgen durfte; aber auch die werdenden Filmschaffenden, die zugleich ein kritisches Publikum bilden.

Der Moderator eröffnet die Debatte mit der Frage, wieso Mungiu dermaßen viel Spielraum für Interpretation gelassen habe. Viele Elemente aus dem Film können doppeldeutige Bezüge aufweisen, wie zum Beispiel die Beziehung zwischen den beiden Frauen: Ist es eine sexuelle oder eine komplexe Freundschaftsbeziehung? Wieso kann man überall ambivalente Indizien finden und keine klar begründeten Verhaltensweisen? Dieselbe Ambiguität umschließt Alinas Benehmen: Ist sie mystisch oder wahrhaftig krank? Spielt sie dieses Nonnenspiel oder plant sie es zu blamieren? Mungiu antwortet darauf gleichfalls mit einer Frage, und zwar was passiert wäre, hätte er alles explizit dargestellt: Er erzählt keine Waisenkind-Geschichte oder die einer Marginalisierten der Gesellschaft. Er möchte aus diesen Subjekten kräftige Charaktere kreieren und keine substanzlose Menschen, wie die Presse den Tanacu-Fall

mediatisiert hat. Für ihn ist die gemeinsame Biografie der beiden insofern wichtig, weil sie unterschiedliche Stellungen zu der Situation nehmen, sobald sie andere Lebenswege eingenommen haben: Als beide sich an eine Sünde aus der Vergangenheit erinnern, wählt Voichița sich zu bekennen, während Alina nichts Falsches in der Vergangenheitsgeschichte sieht.

Mungiu unterstreicht, dass zwischen dem Film und dem Tanacu-Fall ein großer Unterschied besteht: Im Film zeigt er eine normale Person, welche an den religiösen Ritualen zweifelt, sich durchsetzt und damit einen gesellschaftskritischen Punkt auslöst. Mungiu macht das Gegenteil der Presse, indem er nicht strafbar auf den Schuldigen hinweist, sondern jeden Charakter mit einer positiven und einer negativen Seite versieht.



Dana Tapalagă, Valeriu Andriuță, Mircea Olteanu, Cristian Mungiu und Andrei Gorzo (von links nach rechts) bei der Podiumsdiskussion im U.N.A.T.C.<sup>112</sup>

Andrei Gorzo kontrakariert, dass diese Ambiguität nicht ganz so doppeldeutig ist. Er gibt das Beispiel der verschriebenen Medikamente, welche auffällig die Diagnose andeuten, die der Regisseur vorschlägt. Doch die Tatsache, dass Alina Stimmen hört, ist nicht unbedingt eine psychische Krankheit. Der Wunsch, mit einem verlorenen Elternteil zu sprechen, weist auf

---

<sup>112</sup> Alle Rechte der Autorin auf das Foto.

ihre traurige Kindheit. Andere Themenbereiche wie Menschenliebe gegen spirituelle, göttliche Liebe stellt Gorzo auch in Frage, da für ihn Voichița religiöser Bezug keine eindeutige Substanz hat. Er dramatisiert nicht ihren zwanghaften Glauben, sondern ihre Implikation als Nonne im ‚Haus Gottes‘. Mungiu antwortet, dass der Film ungleichartige Diskussionen generiert. Manche Menschen interessieren sich für die Rolle der Frau in der orthodoxen Kirche, andere entdecken das Thema der Liebe. Er selbst glaubt, dass jeder Zuschauer einen persönlichen Zugang schafft, beeinflusst von den eigenen Erfahrungen und Reizungsstadien. Jeder formuliert Fragen, die seine eigene Person betreffen und beschäftigen.

Mungiu erklärt, dass Filme nicht immer Themen debattieren, aber Gesprächsthemen stimulieren können. Das hängt mit den Bezügen zusammen, die man selbst bei der Sichtung eines Films kreiert. Das verfolgt der Regisseur in seinen Filmen, weil er es als ein mühevoll durchsetzbares Ziel sieht. Er möchte seine Zuschauer aufmerksam auf die menschlichen Werte machen, nach denen man im Leben oft unbewusst agiert. Er erkennt in den geführten Diskussionen über seinen Film, dass die Teilnehmer dadurch an Werte erinnert werden, welche sie vernachlässigt hatten.

Der Moderator findet, dass Mungiu sich im Film hauptsächlich mit einem Gleichgewicht befasst. Er hat sich in jeden Charakter oder jede Institution versetzt, ihre Impulse verstanden, begründet und mitgeföhlt. Er behandelt individuell jedes Element, unterstützt es und reagiert letztendlich menschlich. Weil jeder Mensch/jede Institution im Film instinktiv handelt und seine eigenen Aktionen für plausibel hält, entsteht ein Konflikt, der sich laufend aufbaut und zum rechten Zeitpunkt ausbricht. Über die Objektivität will Mungiu nicht weiter philosophieren: Er habe alles im Film dargestellt, so wie er es weitergeben wollte, also möchte er keine weitere Worte darüber verlieren. Der reale Tanacu-Fall hatte ein ganz anderes Ende erfahren: Keiner hatte versucht die ‚besessene‘ Frau zu retten, sie wurde als solche begraben und kein Zweifel dekonstruierte diese Variante. Mungiu hat folglich den Verlauf fiktiv umgeschrieben.

Der Priester ist ein intelligenter, religiöser Mann, der zwei Optionen sieht: Er macht einen Unterschied zwischen der Ursache und der Auswirkung einer Krankheit. Die Frau kann für ihre Reaktionen mit einem Medikament vom Doktor behandelt werden. Der Priester versucht hingegen die Ursache dieser Krankheit, durch seine religiöse Technik zu bewältigen. Ein Indiz, das Mungiu in einem Interview mit dem Priester gelesen hatte verriet, dass die Frau sehr ruhig war, als sie starb. Diese Tatsache zeigt, dass der Priester an seine eigenen Kräfte wahrhaftig glaubte und davon überzeugt war, dass er sie schlussendlich geheilt hatte. Dieser

Umstand verkörpert einen Komplex der religiösen Welt: In einer rituellen Heilung von der richtigen Macht – von Gott oder vom Teufel – unterstützt zu werden. Die Angst Gutes tun zu wollen mit der Gefahr, das Gegenteil zu erreichen, ist immer vorhanden. Glaube ist eine Macht ‚per se‘. Wer an Gott glaubt, kann die Aktionen des Priesters verstehen, doch wer ein anderer Glaube bestärkt, muss zu Alinas Version stehen. Das verstärkt auch Mungiu in einer Diskussion mit einem Studenten, der den Priester anfangs als ausgewogen beschreibt und gegen Ende als instabil. Dieser Student interpretiert den Film nach den eigenen religiösen Kenntnissen und persönlichen Lebenserfahrungen. Mungiu meint, dass der Priester erst gegen Ende agieren darf, wenn nichts mehr hilfreich scheint. Mungiu will keine deutlich sichtbaren Spuren legen, wo man weiß, dass man einen anderen Weg hätte nehmen können. Nach ihm geschehen die Begebnisse chronologisch und logisch. Für ihn ist es wichtig, dass bei jedem Höhepunkt der Zuschauer dem Charakter zustimmt und mit seinen Lösungen einverstanden ist. Der Zuschauer solle selbst überzeugt sein, dass der Charakter in dem Moment die beste Entscheidung getroffen hat. In seiner Arbeitsweise mit den Akteuren handelt er gleichfalls: Er interpretiert nie einen Moment bei den Dreharbeiten, sondern repräsentiert es so, wie es geschrieben wurde. Dadurch hofft Mungiu, den Schauspielern keine Werte einzuträufeln, welche das Publikum erreichen könnten. Idealerweise würde er sich über den Film gar nicht äußern und unterhalten, sobald er sich im kreativen Prozess so stark bemüht hat, bestimmte Werte auszudrücken.

Auf der Frage wieso er dieses Thema ausgewählt hat, erzählt Mungiu den durchgeführten Prozess vom der Anfangsidee bis zur Selektion von Informationen über den Tanacu-Fall. Er war selbst Journalist und hat Material zum Geschehnis gesammelt. Nach ein paar Jahren hat er bemerkt, dass das Interesse an dem Fall gar nicht gesunken ist und neue Indizien, wie aus dem Nichts, auftauchen. Theater- und Filmregisseure beschäftigten sich damit und kündigten sich als potenzielle Autoren eines Werkes zu diesem Fall an. Lucian Pintilie, rumänischer Filmregisseur, meldete sich prompt und begann, an einem Film zu arbeiten. Deswegen hat sich Mungiu zurückgezogen und den Fall nur aus der Ferne weiter betrachtet. Andrei Șerban, rumänischer Theaterregisseur, präsentierte im Jahr 2007 ein Theaterstück in New York, Amerika mit dem Namen *Deadly Confession*, das auch darauf basierte. Im amerikanischen Theaterhaus *La Mama* hat Mungiu Tatiana Niculescu kennengelernt, welche realitätsnah den Fall in einem Buch rekonstruierte. Alle drei Autoren haben für die Aufklärung des Falles optiert und keineswegs für die Repräsentation der Sichtweisen, wie in Mungius *După dealuri*. Das Interesse an Tanacu überschritt auch die rumänische Grenze. Der polnisch-französische Filmregisseur Roman Polanski hat mit Hilfe von Tatiana Niculescu den Fall dokumentiert und

ihn ausführlich in einem Drehbuch niedergeschrieben. Aus dem Schreiben kann man die eindeutige, dokumentarische Interpretation Polanskis herauslesen.

Lucian Pintilie versicherte, den Film bis 2010 fertig zu haben, kündigte anschließend einen Film über ein anderes Thema an. Nach dieser Nachricht hat sich Mungiu mobilisiert und sich von Corneliu Porumboiu, einem weiteren Regisseur des NCRs, die Biografie des schuldhaften Priesters angehört. Porumboiu kannte den Priester von dem Fußballfeld, wo sie zusammen spielten. Obwohl sein Lebenslauf mit ausgezeichneten Informationen aufgeladen war, entschied Mungiu den Priester im Gefängnis nicht zu besuchen, damit er für seine Geschichte keine manipulativen Gedanken aufbauen konnte. Er wollte distanziert agieren und in der Position des Beobachters bleiben. Er sah die wahre Geschichte hundert Mal einfacher als wie sie der Film vorführt. Er sah ein Verhältnis zwischen Armut und Ignoranz, Inkompetenz und Mangel an Erziehung. Im Film kommt tatsächlich all das in einer eleganteren Hülle, ergänzt von vielfältigen Elementen, vor.

Mircea Olteanu, der den Schnitt des Filmes gemacht hat, wird gefragt, wie sie dieses Gleichgewicht konstruiert haben. Olteanu behauptet, dass viel mehr Material gedreht wurde, welches sich schließlich nicht im Film findet. Manche Szenen wurden ignoriert oder hatten keinen Nutzen für die Erklärung der Geschichte. Mungiu greift ein und erläutert, dass seine Filme die minimale Anzahl an Szenen enthalten, welche absolut notwendig sind. Er möchte kontinuierlich und konkret das zusammenfassen, was er ausdrücken will. Meistens wird auf gedrehtes Material verzichtet, wenn Rhythmusprobleme entstehen. Wenn man bei der Montage erkennt, dass die Zeit im Film nicht genauso fließt, wie sie es im Drehbuch tut, muss man unnötige Szenen ausschließen. Genauso kann es passieren, dass man Extramomente plant, welche im Nachhinein unpassend wirken. Zwischen dem Drehbuch und dem eigentlichen Film kann es Ungleichheiten geben, vor allem was die Schauspieler betrifft. Es kann vorkommen, dass die Akteure durch ihre Interpretation schon einen Punkt hervorgehoben haben, wobei im Drehbuch noch eine Szene dafür vorgesehen war. Beim Schreiben des Drehbuchs tendiert man dazu, ausführlich zu sein, wobei für den Film schlussendlich weniger Bilder für einen Hinweis gebraucht werden. Trotzdem ist es besser, die überflüssigen Szenen wegzuworfen, als keine Reserveszenen zu haben.

Bei den Sequenzeinstellungen, die typisch für die NCR Filme sind, ist das Narrative ausschlaggebend. Mungiu berichtete in seinen früheren Filmen Geschehnisse, die sich in vierundzwanzig Stunden ereignen. In diesem Film versucht er zum ersten Mal mehrere Tage zu repräsentieren. Vor allem sind es Tage, welche Lücken enthalten. Trotz der Tage, die individuell als Ganze präsentiert werden, perzipiert der Zuschauer eine Kontinuität in der

filmischen Erzählung. Der Filmemacher muss die bedeutendsten Tage auswählen und jedem Tag eine bestimmte Zeitspanne widmen. Diese sollen im geeigneten Falle ziemlich ähnlicher Länge sein. Danach ist die nächste Aufgabe die Auswahl der richtigen Momente, welche denjenigen Tag vertreten werden. Wichtig ist auch die Einführung von Elementen, die nicht ausschlaggebend sind, aber für das Gleichgewicht mitarbeiten. Diese Elemente entstehen nicht spontan am Filmset sondern werden minutiös im Drehbuch verarbeitet. Spontan am Set geschehen jedoch auch interessante Änderungen, da die Schauspieler eigene Persönlichkeiten sind. Dann sollte man als Regisseur zugeben, dass etwas anders gelaufen ist und man es in dem Verlauf einbeziehen könnte. Der Film ist eine Mischung aus einem Plan und einem spontanen Geschehen. Jeder trifft Entscheidungen in seinem Arbeitsbereich und beeinflusst dadurch den ganzen Kontext der Produktion.

Eine weitere Sequenzkategorie ist die der ungeplanten Gefühlssituationen, die mehr ausdrücken als im Drehbuch vorgesehen wurde. Die Akteurin, Cosmina Stratan, fühlte früher als Mungiu, dass sie agieren musste. Als Charakter schlussfolgerte sie, handeln zu müssen. Also versuchte der Regisseur sie zu überreden, dass im Film dieser Zeitpunkt noch nicht gekommen sei und sie ihren Charakter weiter beibehalten solle. Bei der Montage entdeckte der Regisseur zusammen mit seinem Cutter, dass sich ein Aktionsgefühl in Voichița Verhalten entwickelte und langsam im Bild sichtbar wurde. Von Einstellung zu Einstellung entdeckten sie den Drang und die Verzweiflung Voichița, welche jede Anweisung von den Nonnen als Sünde auffasste und Alina zu retten versuchte. In seiner Arbeitsweise mit den Akteuren findet Mungiu es wichtig, ihnen ein ‚sprechbares (mündliches) Drehbuch‘ zu liefern.<sup>113</sup> Das Skript solle einer Logik folgen, die er mit dem Schauspieler bereden kann. Ein Akteur braucht nicht mehr zu wissen, als worauf sich sein Text bezieht. Ein Text, der auf einer mündlichen Struktur basiert, hat Absichten und diese muss der Schauspieler vom Regisseur erfahren. Mungiu bespricht mit ihnen auch die Pausen im Dialog oder das notwendige Zögern. Sein Ziel ist es, die Akteure in einen Zustand zu bringen, in dem sie diese Dialoge so führen als kämen sie natürlich und spontan in einer neuen Situation. Es gibt Momente, in denen Mungiu die Aussprachfehler der Akteure nicht herausfinden kann und probiert deswegen den Rhythmus zu wechseln. Dies beweist sich meistens als eine gute Lösung für die gewünschte Konversation.

Aus dem Studentenpublikum kommt eine Frage bezüglich der internationalen Auszeichnung des Films: Welches Wert hat diese Anerkennung? Zur Fortsetzung erkundigt sich ein anderer

---

<sup>113</sup> Vgl. U.N.A.T.C: *Podiumsdiskussion* mit Cristian Mungiu, Valeriu Andriuța, Dana Tapalagă, Mircea Olteanu, Andrei Gorzo, mp3-Audioaufnahme, 23. 11. 2012.

Herr, ob dieses Thema ein Symptom der Ausbeutung eines Kultus oder einer Gesellschaft sei. Doch Mungiu antwortet mit einer rethorischen Frage, weil die Debatte rundum verschiedene Interpretationsweisen schon geführt wurde. Ich finde die Frage jedoch sehr präzise formuliert und interessant, weil der Kultus mehr als nur Religion bedeutet. Er bedeutet die Ausübung von Ritualen und scheint meistens abnorm der Gesellschaft gegenüber. In den dreißiger Jahre diente er als Objekt der soziologischen, wissenschaftlichen Studien mit der Absicht, das religiöse Verhalten zu analysieren.<sup>114</sup> Der Herr aus dem Publikum vermutet, dass das Kloster ein isoliertes System darstellt, welches die Geisterbeschwörung praktiziert. Er sagt überzeugt, dass Alina nicht wegen der Gesellschaft krank ist sondern erst in dem Kloster, von der Religion erschrocken, geschwächt wird. Er stellt sich die Frage, ob dieser Film, textuell, jemandem zu Nutze sei. Mungiu will auf diese Fragen nicht spekulierend Antworten und erzählt, dass er aufgrund der Cannes-Nominalisierung einen Ruf bekommen habe. Heuer wollte er unbedingt beim Wettbewerb mitmachen und wurde angeblich akzeptiert, weil er vor fünf Jahre auch präsent gewesen ist. Die einzige Theorie, die ihn traurig macht, bezieht sich auf das rumänische Publikum, welches seine Regisseure als Ausbeuter des Landes katalogisiert. Es behauptet, dass die zeitgenössische Generation von Filmemachern ihren Ruhm die den verkauften, sensationellen Themen erlange. Ihnen wird zugeschrieben, dass sie dem ‚unwissenden westlichen Publikum‘ Ausnahmesubjekte präsentieren und unser Land dadurch beschämen.<sup>115</sup> Folglich kann Mungiu keine generelle Antwort auf die Frage geben, da der Film in jedem Land unterschiedlich rezipiert wird. Die Auszeichnung des Films basiert auf einer gewissen Wirksamkeit (er nennt sie auch Mainstream!), welche die Geschichte während der Vorführung hat. Mungiu ist überzeugt, dass seine Erzählweise ‚verständlich für alle‘ ist.<sup>116</sup> Er spart sich die experimentelle Seite und ist auch nicht so dramatisch schnittig, dass er die Geschichte auf einer abstrakten Art präsentiert. Wegen seiner toleranten Weise die Zuschauer zu behandeln, erreicht er eine große, gemischte Masse. Verschieden von Rumänien, verläuft die Diskussion rund um *După dealuri* in Frankreich oder in anderen westlichen Ländern anders. Dort wird eher über die verwendeten Techniken und nicht über das Drehbuch, und über Inhalte und Aussagen debattiert.

Von einem Jungen aus dem Publikum, der selber mit der religiösen Welt konfrontiert ist, kommt eine Frage bezüglich der Auswahl der Charaktere. Seiner Meinung nach, gebe es diese Personen im Alltag nicht, deswegen möchte er den Grund dafür wissen, wieso Mungiu die

---

<sup>114</sup> Vgl. WIKIPEDIA: *Kult*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kult>, 17. 10. 2013.

<sup>115</sup> Vgl. U.N.A.T.C: *Podiumsdiskussion* mit Cristian Mungiu, Valeriu Andriută, Dana Tapalagă, Mircea Olteanu, Andrei Gorzo, mp3-Audioaufnahme, 23. 11. 2012.

<sup>116</sup> Ebd.

Nonnen so hinterlistig kreierte hat. Der Junge behauptet, dass er den Film zwei Mal gesehen hat und er ihn unterschiedliche Meinungen generiert hat. Mungiu lädt ihn ironisch ein den Film zum dritten Mal anzuschauen und erklärt erneut, dass die Interpretation abhängig von den jeweiligen Zuschauern, dessen Erfahrungen und Stimmung ist. Im Film, der zweieinhalb Stunden dauert, versucht Mungiu so klar und deutlich wie die Zeit erlaubt, seine Charaktere zu portraituren und sie aus dem Klischee zu führen. Obwohl er die Zeit für jeden Charakter eingeteilt hat, muss er doch die Situationen nach ihrer Wichtigkeit behandeln. Für einen so komplexen Film stellt man sich für jede Sequenz eine Serie von Zielen. Einer von denen war, die Nonnen von einem stereotypischen Verhalten fern zu halten. Letztendlich hat er für sich erkannt, dass es eine Reihe von Dingen gibt, welche nicht signifikant aber doch relevant sind. Das kollektive Porträt dieser Nonnen zeigt er so, wie er es sich für diese besondere Erzählung vorgestellt hat. Er behauptet beständig, dass er kein kirchliches rumänisches Leben und kein Porträt der Orthodoxie nachbildet, sondern einen privaten Fall und seine relevanten Elemente zeigt.

Ein Herr aus dem Zuschauerraum entgegnet, dass der Film als ein Porträt der rumänischen Gesellschaft rezipiert wurde. Mungiu, der selber viel reist, versichert, dass diese Behauptung Ursache des Wissens über ein bestimmtes Gebiet ist. In Westeuropa werden alle Filme, die aus Osteuropa kommen, mit dem Kommunismus im Zusammenhang gesetzt. Es ist nicht unsere Schuld, wenn das westliche Publikum nur diesen Aspekt kennt und das als Haupthintergrund wiedererkennt. Ich finde, dass die Regisseure aller Welt Geschichten des eigenen Landes in ihren Filmen, direkt oder indirekt, darstellen. In einem Gespräch mit einem Lehrerehepaar aus Hannover, wurde mir die Situation zwischen dem DDR- und dem BRD-Teil Berlins, geschildert. Selbst lebten sie während der Zeit der Sezession im westlichen Teil und hörten mit Trauer die Geschichten aus der kommunistischen Zone. Übertragen auf der Kunstszene geschah genau dasselbe: Regisseure aus dem Westen interpretierten den Osten, wobei im Osten kaum Kunstprojekte die Grenzen der Zensur überwandten. Mit dem Fall der Berliner Mauer, welche eine Kausalkette angeregt hat und auch den Sturz des Kommunismus einleitete, öffnete sich eine Interaktion zwischen den beiden Nationsteilen. Da der Osten eine Veränderung durchleben musste, entstanden, genauso wie in Rumänien, Filme mit ähnlichem Hintergrund. Wenn man den Faschismus in Italien näher anschaut oder den Nationalsozialismus in Deutschland, kommt man auf gleichartige Geschichten. Und genauso negativ reagiert das lokale Publikum, wobei die Zuschauer aus den restlichen unbetroffenen Ländern es akklamiert und es als ‚exotisches‘ Kunstobjekt sieht.

Zurück zur Annahme, welche sich auf die rumänische Gesellschaft bezieht, ergänzt Mungiu, dass er den Film als einen kurzen Einblick in das zeitgenössische rumänische Leben versteht. Der Moderator knüpft an das Realitätselement an und leitet die Diskussion in Richtung der verwendeten Ästhetik. Er erkennt, dass der Film den ‚Regeln des Realismus‘ folgt und sich deswegen in diesem kinematografischen Kanon einschreibt. Ausnahme bilden wenige Szenen, wo die Präsenz des Erzählers spürbar und die Absicht des Autors leichter zu entziffern ist. So ein Ausschnitt ist, wenn alle Nonnen sich versammeln und die Sünden vorlesen, die einer nicht begehen sollte. Alina und Voichița müssen positiv oder negativ antworten, ob sie diejenigen Sünden begangen haben oder nicht. Alina muss fast bei jedem Punkt bejahen, Situationen, die das Publikum erheitern. Genauso würde der Moderator die Abschlusszene beschreiben, in dem alle ‚schuldigen‘ Nonnen im Polizeiauto einsteigen müssen. Dieser Tonwechsel generiert im Kopf des Zuschauers ein Symbol oder einen Interpretationsreiz. Mungiu erwidert, dass er keinen Ton vorschlagen und keine Interpretationsmöglichkeit vorgehen wollte. Für ihn sei es am wichtigsten, sich zurückzuhalten und die Geschichte realistisch zu erzählen. Der Tonwechsel kann stattfinden, soweit er sich in einem Rahmen befindet, der denselben Tonwechsel aus den Konversationen des realen Lebens imitiert. Im Alltag geschehen sowohl dramatische als auch banale Situationen im eigenen Umfeld. So soll die Proportion von Geschehnissen und entscheidenden Zuständen auch im Film beibehalten werden. Außerdem sollen diese in einem zweieinhalb stündigen Film richtig im Verhältnis gesetzt werden. Mungiu gibt zu, dass er in jeder Sequenz präsent ist, weil er für jede Einstellung ein Ziel hat. Manchmal tarnt er seine Anwesenheit besser doch nicht immer gelingt es ihm, sich unkenntlich zu machen. Wenn man ihn erkennt, wie im Beispiel des Moderators, plädiert er nie für eine einstimmige Interpretationsweise.

Im Falle der letzten Szene, wo das Polizeiauto stehen bleibt und man durch die Windschutzscheibe zwei Verkehrszeichen sehen kann, war es schwer zu entscheiden, ob diese manipulativ wirken oder nicht. Wenn man sich jedoch auf den Straßen umsieht, kann man überall Hinweise auf Kirchen oder religiöse Monumente finden. Da diese Objekte präsent bei dem Dreh waren und sie die Realität bestätigen, wurden sie für den Film toleriert und als Zeichen des Alltags verwendet. In einer ähnlichen Lage fragt man sich, was mehr manipuliert, die Verkehrszeichen rauszuschneiden oder sie einzusetzen.

Eine technische Frage kommt von einem Filmstudenten, der sich selber als Kameramann, Regisseur und Drehbuchautor präsentiert, bezüglich der falschen Verwendung des Lichtes im Film. Mungiu antwortet bescheiden in der Abwesenheit seines Kameramanns (und DOPs),

dass die Beleuchtung beim Dreh ein Rätsel darstellte. Wegen der Handlung, die immer in geschlossenen Räumen, ohne Elektrizität stattfand, aber auch wegen der schwarzen Bekleidung musste mehr Licht als gerechtfertigt eingesetzt werden. Er finde nicht, dass die Lichtquellen völlig ungerechtfertigt sind und den Eindruck eines einzigen Tages ergeben. Die Außenszenen bestimmen durch das Wetter den Ablauf der Tage, folglich kann man die Innenszenen, obwohl sie gleich belichtet sind, automatisch einordnen. Derselbe Student setzt fort mit einer Frage betreffend Mungius kinematografischen Karriere. Er behauptet, dass Mungiu nach seinem Studium mit drei fiktionalen Kurzfilmen gestartet habe, mit dem debütierenden, fiktionalen Langfilm *Occident* fortgesetzt und danach auf das Dokudrama umgestiegen sei mit *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* und *După dealuri*. Die Frage ist, wieso er diesen Schritt zurück gemacht habe, wenn alle westlichen Regisseure erstmals Dokumentarfilme oder Fernsehreportagen machen, damit sie sich für die Fiktion ‚vorbereiten‘. Außerdem sieht er Mungius Filme als Nachahmungen des Theaters, mit Mangel an kinematografischen Bildern und Montage, aber dafür viel Dialog. Andrei Gorzo, Filmtheoretiker und -kritiker, erhebt die Stimme und erkundigt sich verwirrt, wie der Student so viele undeutliche Annahmen in einer Aussage machen kann. Was definiert er unter Dokudrama und wie kann er es ‚einen Schritt zurück‘ nennen?<sup>117</sup> Nach welchen Kriterien mache er diese Statements und diese Hierarchisierung? Mungiu antwortet gleichfalls, dass *După dealuri* fiktional ist und den Eindruck von Realität gibt, aber keinesfalls etwas dokumentiert. Jeder Regisseur verfolgt Effekte, die er sich für sein Publikum wünscht und neigt dazu, die Mittel zu beherrschen, um diese Effekte zu erlangen. Das macht jeder nach der Schule, wenn man energievoll ist und man viel experimentiert. Der Reflex der Nachahmung ist angeboren, deswegen versucht man erstens andere zu imitieren, um dann den eigenen Stil zu formen. Für einen Regisseur ist es sehr wichtig zu sehen, ob er einen Film machen kann, in dem er das Publikum zu der gewünschten Reaktion bringen kann. Hinsichtlich des kinematografischen Rhythmus und der Verwendung des Dialogs, entgegnet Gorzo, dass es alte Vorurteile seien, welche seit langem in der Filmtheorie dekonstruiert wurden. Mungiu erklärt versöhnlich, dass das Kino aus unterschiedlichen Überzeugungen besteht. Wenn der Student, als Kameramann, die Schuss-Gegenschuss Methode bevorzugt, wird er sicher ein Publikum finden, das den Film konsumieren wird.

Die vorletzte Frage basiert auf der Auszeichnung, welche der Film beim Cannes Film Festival für das beste Drehbuch bekommen hat: Wieso gibt es eine Auseinandersetzung zwischen Mungiu und Tatiana Niculescu-Bran, der Autorin des nonfiktionalen Romans, über den

---

<sup>117</sup> Ebd.

Tanacu-Fall? Mungiu sagt ehrlich, dass der Preis beim Cannes Festival infolge eines Umstandes für das Drehbuch verliehen wurde. Erstens wird der Preis *Palm d'Or* vergeben für welchen auch *După dealuri* berücksichtigt wurde. Nachdem die Jury sich für Hanekes Film entschieden hat, wollte das Team Mungius Film entschädigen und hat ihm deshalb zwei Auszeichnungen verliehen: Ein Preis für das beste Drehbuch und einen für die besten Schauspielerinnen. Das Verhältnis mit Tatiana ist für ihn sehr klar, da er den Film immer als Inspiration aus ihrem Roman angekündigt hat. Mungiu hat selbst Drehbücher für andere Regisseure geschrieben und dann das Endprodukt nicht mehr als persönlich wiedererkannt. Er hatte es sich während dem Schreiben, anders bildlich vorgestellt. Er denkt, dass Tatiana aus demselben Grund so reagiert und diese Auseinandersetzung zwischen ihnen kreiert hat.

Als letztes wird gefragt, wie die Produktion des Filmes verlaufen sei, im Kontext der zeitgenössischen europäischen Situation und der rumänischen Kunstfilmindustrie. Der Film ist aus einer Kooperation zwischen Rumänien, Frankreich und Belgien entstanden. Der Regisseur meint, er habe sich vorgenommen, mit 4,3,2 in Cannes anzukommen und deswegen einen Weg dahin gefunden. Das Geld für den Film habe er selbst aufgetrieben, um den ersten Schritt zu verwirklichen. Er setzt sich prinzipiell Ziele, bevor er eine Arbeit anfängt und kalkuliert jede Möglichkeit, die er mit dem Film erreichen kann. Mungiu findet, dass Rumänien im Generellen unentschieden ist und wenig klare Ziele setzt. Dasselbe spricht für die rumänische Filmindustrie. Nirgends werden so heftige Diskussionen über die rumänische Filmproduktion geführt wie hier. Die Menschen haben das Bedürfnis, in einem Kinosaal angesprochen zu werden. Die rumänischen Regisseure sind, seit einiger Zeit, so erbarmungslos und durchdringend und arbeiten irgendwie gegen das Publikum. Dann begreifen sie selber nicht, wieso die Zuschauer nicht einsteigen. Mungiu gibt das Beispiel eines abstrakten experimentellen Kurzfilms, der nicht unbedingt in einem Kinosaal gezeigt werden sollte, weil er nicht der Anfrage des rumänischen Publikums entspricht. Nach ihm, würde so ein Film vielleicht besser in einem Museum unter der Ankündigung ‚Studium der kinematografischen Grenzen‘ passen oder Teil einer Ausstellung sein. Damit würden sich sowohl der Regisseur über seinen Gelingen freuen als auch sein Publikum, welches seine Erwartung stillt.

Mungius Verkaufsmanager, der die Autorenfilme verteidigt, aber auch der Kunstdirektor vom Cannes Festival, Thierry Fremaux, fördern die Erziehung eines Publikums. Sie zweifeln an den Regisseuren, welche eine utopische Anzahl an Zuschauern ansprechen. Sie fürchten, dass diese Projekte bald nicht mehr unterstützbar sind. Mungiu gibt als Beispiel den Film von Radu Mihăileanu aus 2009, *Le concert*, um das mittelmäßige, europäische Denken über den

### *După dealuri* von Cristian Mungiu

Kunstfilm zu exemplifizieren. Mit so einem Film bricht die Wahrnehmung eines mittel interessierten Zuschauers über den Autorenfilm ab: Ein bekannter Mainstreamfilm nach amerikanischer Art, doch auf französisch gesprochen und mit weniger berühmten Akteuren. Cristian Mungiu findet, dass diese penetrante Art Situationen zu präsentieren, nicht mehr lange möglich sein wird. Das Publikum repräsentiert die zweite Hälfte des Films, und wenn die Zuschauer abwesend sind, ist auch der Film zwecklos.

## 7. Internationale Meinungen über das NCR (Neue rumänische Welle)

### 7.1. NYC Romanian Film Festival Podiumsdiskussion

Podiumsdiskussionen werden angeboten, um das Interesse für das zeitgenössische Phänomen der ‚neuen rumänischen Welle‘ zu wecken. Zum Beispiel wird jährlich in New York ein Festival des rumänischen Films organisiert (NYC Romanian Film Festival), wo nicht nur die neusten Filme vorgeführt, sondern auch aktuelle Themen diskutiert werden. Wieso findet die aktuelle Transition statt und was bewirkt sie? Ist die Bewegung des ‚neuen rumänischen Kinos‘ sozial und kulturell bedingt? Wie breitet sie sich aus? Wieso wurde der rumänische Film im letzten Jahrzehnt berühmt und wie ist dieses Phänomen entstanden? Hat es eine Zukunft oder wird es demnächst verblassen? Rumänische Kritiker versuchen, zusammen mit internationalen Fachleuten, die Fragen spekulierend zu beantworten. Ihre Vermutungen basieren dabei auf geschichtlichen Aspekten und Modellen der ausgehenden kinematografischen Bewegungen. Magda Mihăilescu, erfahrene rumänische Kritikerin des NCRs und der Zeit vor der Welle, meint, dass das Phänomen mit der aktuellen Generation zusammenhängt. Es handelt von einer Generation, die den Übergang vom Kommunismus zur Demokratie miterlebt hat. Sie waren während der Revolution zwischen 20 und 30 Jahre alt, waren also keine Kinder mehr und doch noch keine Erwachsenen, welche ein Nutzen aus dem kommunistischen Regime ziehen konnten. Mit anderen Worten hatten sie nichts zu verlieren, als den Willen, die Wahrheit zu sagen und die Geschehnisse zu schildern, so wie diese sich vor ihre Augen vollzogen haben. Ihre Filme sind eine Reaktion auf die Propaganda, auf die Lügen und Ausbeutung, deren Zeugen sie jahrelang waren.<sup>118</sup>

Scott Foundas, ein Filmkritiker aus Lincoln, fügt hinzu, dass die NCR-Filme sich durch ihren eigenen originellen Stil differenzieren lassen – ein realistischer Stil, in welchem die Akteure nicht zu spielen scheinen sondern sich selbst interpretieren. Jay Weissberg, ein weiterer teilnehmender Filmkritiker, spricht ein interessantes Argument aus, welches das internationale Publikum betrifft. Sehr beschäftigt mit der rumänischen Welle und ihrer

---

<sup>118</sup> Vgl. Doris SÂNGERORZAN: *Romanian Film Festival NYC*, <http://www.catchy.ro/decembrie-romania-si-festivalul-de-film-romanesc-de-la-new-york/23721>, 21. 12. 2011, 11. 04. 2013.

Hintergründe, bemerkt Weissberg, dass man über Rumäniens Kultur nur wenig erfahren kann, da die Literatur kaum übersetzt wird. Deswegen erscheint Rumänien für die internationalen Zuschauer als ein mysteriöses Land. Die Filme, welche Ereignisse aus dem Land verraten, sind universell verständlich und erreichen durch die internationalen Festivals sehr schnell ein breites Publikum. Über die Zukunft der Welle drücken Corina Şuteu (Moderatorin) und Mihai Chirilov (Kunst-Direktor des Transylvania International Film Festivals und des Festivals von NYC) ihre Skepsis aus. Sie verraten pessimistisch, dass die rumänischen Produktionen im eigenen Land nicht gesehen, wertgeschätzt und unterstützt werden. Die verbliebenen Kinosäle befinden sich in den Einkaufszentren. Chirilov findet es selbstverständlich, dass Menschen vor dem Alltag und vor ihrer Vergangenheit fliehen, die sie vergessen wollen und deshalb Filme anschauen, bei welchen sie sich entspannen können. Sie hoffen dadurch, kurz ein anderes Leben zu genießen, sich in andere Geschichten zu versetzen. Viele Frauen, inklusiv Chirilovs Mutter, haben während der Vorstellung des in Cannes ausgezeichneten Film *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007; 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage) von Cristian Mungiu den Kinosaal verlassen. Die Realität aus dem Film habe sie überwältigt und zu stark an ihre eigenen Erfahrungen während des Kommunismus erinnert, sodass es unertragbar für sie war. Gleiches geschah der Moderatorin Corina Şuteu bei dem Film *Hârtia va fi albastră* (2006, Das Papier wird blau sein) von Radu Muntean. Der Film repräsentiert die Konfusion und die Konflikte um das ‚freie‘ Fernsehgebäude während der Revolutionstage.<sup>119</sup> Glaubt man den zitierten Statistiken von Cristian Mungiu, dann sind in Rumänien circa 80 Kinosäle übrig, welche von 22 Millionen Einwohnern benutzt werden. Im Durchschnitt heißt es, dass jeder Bewohner ein Mal alle zehn Jahre ins Kino geht.<sup>120</sup>

Das heißt jedoch nicht, dass kleine Initiativen nicht durchgeführt werden. Ad hoc Leinwände werden in Kellern installiert, wie in der Hermannstädter Buchhandlung *Humanitas*. Es werden internationale Workshops organisiert, wie der im Rahmen des *Bukarest International Film Festival*, wo Filmakademiestudenten ihre Kenntnisse mit internationalen Filmemachern teilen können, in kurzer Zeit Filme drehen und gleich danach vorführen. Langsam erreicht das Medium Film auch die peripheren Dörfer durch eine Aktion wie die *Transylvania Film Festival Karawane*, welche Plätze in Ortszentren besetzen und Leinwände im Freien aufbauen. Die *Astra Film Sibiu* Organisation versucht ein Publikum durch wöchentliche Filmvorführungen zu finden. Das Spielfilmprogramm versucht einen Mittelweg zwischen

---

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Vgl. Nadja RADEMACHER: *Das ‚Goldene Zeitalter‘?! Das rumänische Kino zwischen Krise und Aufbruch*, <http://www.arte.tv/de/das-goldene-zeitalter-das-rumaenische-kino-zwischen-krise-und-aufbruch/3182188,CmC=3182284.html>, 26. 05. 2010, 12. 04. 2013.

dem Mainstreamfilm und dem Kunst kino zu finden. Das sind nur wenige Beispiele von hunderten kleinen Aktionen, die vorgenommen werden, um nationale, aber auch multinationale Künstlerfilme zu promovieren. Folglich finde ich, dass Mungius Annahme allein die kommerzielle Kinoseite Rumäniens betrifft, welche für eine filmignorante Zuschauergruppe spricht. Mit ignorant wird jedoch kein negatives Gefühl ihnen gegenüber angedeutet, weil es vermutlich um eine Gruppe geht, welche diese Art von Unterhaltung braucht.

Gefragt, wie sie die Evolution des rumänischen Films sehen, haben die Gäste des NYC Festivals optimistisch eine Themenveränderung angekündigt. Da wir uns immer mehr von der 1989er-Revolution entfernen, erwarten sie eine Neuorientierung. Im Rahmen des Rumänischen Film Festivals aus NYC 2011 wurden durchaus Filme gezeigt, welche nichts mit dem Kommunismus oder der Revolution zu tun haben. Es geht um *Bună, ce faci?* (2010, Alexandru Maftai – Hallo! Wie geht es dir?) und *Principii de viață* (2010, Constantin Popescu – Lebensprinzipien). Beide sind Portraits zeitgenössischer rumänischer Familien.<sup>121</sup> Ein Film, der uns gleichfalls die wichtige Anerkennung *Un Certain Regard* beim Cannes Festivals 2007 gebracht hat, ist der Film *California Dreamin' (unfertig)* von dem viel geliebten Cristian Nemescu. Dieser ist zusammen mit seinem Kameramann in einem Autounfall während den Schnittarbeiten umgekommen. Sein Film zeigt voller Adrenalin den Konflikt zwischen einem Vater, Chef einer Zugstation, und seiner Tochter, welche ihre kleine Heimatstadt hasst und sich außerdem von den Regeln ihres Vaters im Haus begrenzt fühlt. Durch die winzige Station muss ein Zug voller Amerikaner, auf deren Weg nach Jugoslawien, durchfahren. Doch da zeigt sich der Stationschef unbestechlich und stoppt die Amerikaner für lange Zeit in dem isolierten Dorf.

### **7.2. Die Bezeichnung der Bewegung**

Der Film *Marfa și banii* von Cristi Puiu hat im Jahr 2001 den Preis *Un Certain Regard* beim Cannes Film Festival gewonnen. Dieser Film markiert, laut Andrei Gorzo, den Anfang der neuen kinematografischen Welle in Rumänien und hat einen großen Einfluss auf die nachfolgenden Filme gehabt. In derselben Podiumsdiskussion, im Rahmen des NYC

---

<sup>121</sup> Vgl. Doris SÂNGERORZAN: *Romanian Film Festival NYC*, <http://www.catchy.ro/decembrie-romania-si-festivalul-de-film-romanesc-de-la-new-york/23721>, 21. 12. 2011, 11. 04. 2013.

*Romanian Film Festival*, wird lange um die Tatsache debattiert, ob die Neue Welle oder das neue rumänische Kino ein nationales und kollektives Phänomen darstellt. Erstens ist der Name undefiniert: Manche plädieren für ‚die neue rumänische Welle‘, andere nennen sie ‚neues rumänisches Kino‘. Cristi Puiu erklärt vehement, dass da keine kollektive Arbeit besteht und jeder prestigeträchtige Regisseur als eine Entität zu sehen ist. Puiu behauptet ernst, dass da keine Ähnlichkeiten wiederzufinden sind und jeder individuell, mit seinem Stil, unabhängig von einem Strom betrachtet werden muss. Diese Annahme, erhebt Foundas, ist zwischen Regisseuren derselben Bewegung öfters zu finden. Diese wollen nicht zugeben, dass ihre Kunst vergleichbar ist und schützen ihr geistiges Schaffen. Gewöhnlich wird eine Bewegung nur dann bestimmt und deklariert, wenn er endet und man zurückschauend die Ergebnisse erkennen kann.

### 7.3. *Der exotische Reiz*

„Rumänien wurde oft als Land der Ungleichzeitigkeiten beschrieben. Kreativität und Stillstand, protzender Reichtum und Demut, brutale Urbanisierung und abgelegene Dörfer – all das lässt sich andernorts selten so nah und gleichsam so fern voneinander erleben“,<sup>122</sup> fasst Nadja Rademacher in einer Beschreibung des Landes, in zwei Sätze zusammen. Ob alle Westeuropäer diese Meinung teilen, ist ungewiss. Diejenigen, welche keine Kenntnisse über die rumänische Kultur haben, würden Rademachers Affirmation blind glauben. Land der Ungleichzeitigkeiten: Weil es extremen Reichtum und extreme Armut gibt – also keine Mittelklasse? Weil wir im Kommunismus gelebt haben und im Jahr 1989 zur Demokratie gewechselt haben? All das ist geschichtlich wahr, doch wieso sieht der Westen nur die nachteilige Seite? Uns sind menschliche Werte geblieben, eine höhere naturverbundene Lebensweise, was automatisch mit Einfachheit verbunden ist. Und Einfachheit heißt weniger Sorgen, weniger Konflikte und glücklichere Existenz.

„Themen wie die ungeheuerliche Geburtenpolitik unter Ceaușescu, der Rückblick auf den Sturz des Ceaușescu-Regimes 1989, die Kritik am Gesundheitswesen aber auch an Mentalitäten werden auf eine sehr authentische, fast dokumentarische Weise filmisch

---

<sup>122</sup> Nadja RADEMACHER: *Das ‚Goldene Zeitalter‘?! Das rumänische Kino zwischen Krise und Aufbruch*, <http://www.arte.tv/de/das-goldene-zeitalter-das-rumaenische-kino-zwischen-krise-und-aufbruch/3182188,CmC=3182284.html>, 26. 05. 2010, 12. 04. 2013.

bearbeitet. Die Verwendung von Handkameras, eine minimalistische Inszenierung sowie tragikomische Handlungsmotive sind charakteristisch für die Arbeiten dieser Regisseure“, zählt Rademacher im Weiteren auf.<sup>123</sup> Aus diesem Zitat kommt offensichtlich heraus, wie der rumänische Film rezipiert wird. Das Gleiche würde mit einem Film wie *Nuntă mută* (2008, Die stille Hochzeit) von Horatiu Mălăele wahrscheinlich geschehen. Obwohl die Handlung heiter, voller traditioneller Merkmale, mit einem hohen Grade an rumänischen Verhaltensweisen und typische Situationslösungen ist, würde man auf den geschichtlichen Hintergrund achten. Die Handlung vollzieht sich während der russischen Besetzung in Rumänien, gefolgt von dem Tod Stalins – einer Situation, welche alle Feste und Vergnügen verbietet. Leider werden die aufgezählten Themen als exotisch empfunden. Sie generieren Mitleid bei den entwickelten Ländern – es sind Dramen, welche das westliche Publikum schockieren, ihm die Existenz solcher Umstände vorführen und ihm zugleich seine gute Lage signalisieren.

Die Regisseure dieser Filme sind jedoch anderer Meinung. Sie plädieren dafür, dass diese Geschehnisse auch in anderen Kulturen zu finden sind und nicht exklusiv Rumänien kennzeichnen. Wie *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, Der Tod des Herrn Lăzărescu) von Cristi Puiu nicht ausschließlich von dem Gesundheitswesen in Rumänien handelt, so spricht Cristian Mungiu *După dealuri* (2012, Jenseits der Hügel) nicht von den Priestern in Rumänien, welche Menschen exorzieren. Es geht um das Gesundheitswesen und die orthodoxe Religion im Allgemeinen, unabhängig von dem Land. Außerdem kann man diese Filme nicht nur auf ein Motiv reduzieren, sie handeln meistens von viel mehr. Herr Lăzărescus Charakter, aus *Moartea domnului Lăzărescu*, wird zum Beispiel steigernd ergänzt: Durch kurze Dialoge, Gesten, Art und Weise des Verhaltens oder die Atmosphäre in seiner Wohnung. Cristi Puiu ist daran interessiert, Charaktergestalten zu beobachten und sie in ihrer Tiefe zu analysieren. Er betrachtet psychologische Änderungen und versucht Antworten auf Verhaltensweisen zu finden.

Mungiu stellt in *După dealuri* zwei Reaktionsarten gegenüber und begründet jede Bedachtsamkeit, sowohl positiv als auch negativ, abhängig von deren Umwelt. Er gibt keine Antworten und leitet nicht in einer Denkweise ein: Er deckt Fragen auf, die jeder Zuschauer selbst lösen soll. Er konstruiert geschickt eine zweiteilige Struktur, welche sich gleichmäßig und synchron entwickelt, wo das Publikum Raum für die eigene ‚Ausstattung‘ bekommt.

---

<sup>123</sup> Ebd.

#### 7.4. Kurze Kritik Attacke

In einem Artikel aus der Online Plattform *Criticatac* versucht der Kritiker Florin Poenaru eine absurde Situation zu erfassen und dafür eine Interpretation anzubieten. *Criticatac* sieht sich als eine Gruppe sozialer, intellektueller und politischer Kritiker. Ideologisch sind sie links orientiert und sind aus dem Wunsch entstanden, etwas Neues in einem ruinierten und autoritären öffentlichen Raum zu erfinden. Sie sind keine Akademiker, sondern versuchen lebenswichtige Ideen zu promovieren und das Volk in die Politik und Gemeinschaft einzubeziehen. Sie wollen den Raum für Debatten, welcher vom Kollaps bedroht ist, retten und mehr Menschen für generelle Entscheidungen aktivieren. So kündigen die Mitbegründer dieser Plattform ihre Ziele an<sup>124</sup>.

Ich habe diesen Artikel von der Plattform ausgewählt, da er drei wesentliche Aspekte vereinigt: Einerseits spricht er von der Verhaltensweise des rumänischen Publikums, von dessen Humor gegenüber der kommunistischen Vergangenheit und verbindet zugleich mit dem hauptsächlichen Problem der Rezeption des NCRs in Rumänien.

Poenarus Artikel handelt von dem Lachen in dem Konferenzraum ‚Sala Palatului‘, wo der Dokumentarfilm *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (2006, Andrei Ujică – Die Autobiografie von Nicolae Ceaușescu) vorgeführt wurde. Der Film vereinigt Archivmaterial über den kommunistischen Diktator Nicolae Ceaușescu, welcher von 1967 bis 1989 in Rumänien regiert hat. Ironischerweise wird der Film in einem von ihm errichteten Konferenzraum vorgeführt. Das akklamierende Publikum lässt sich schwer von dem klatschenden Publikum aus dem Film differenzieren: Der hauptsächliche Unterschied ist, dass die ‚inneren‘ Zuschauer aus Bewunderung für Ceaușescu klatschen. Die ‚äußeren‘ Zuschauer blicken erleichtert zurück und nehmen dieselbe Situation, voller Humor, auf. Ist es ein spontaner Reflex zum Inhalt des Filmes, oder verursacht das Verhältnis zwischen dem Lachen und der kommunistischen Zeit ein tieferes Anliegen im sozialen und historischen Sinne? Sind das Lachen und die Ironie natürliche Reaktionen in der Konfrontation mit einer verstorbenen, kraftlosen Macht? Erscheint diese impotente Macht als eine Maskerade, eine absurde Rhetorik, wenn sie ihre dominante Kapazität verliert? Oder viel präziser – hat das Lachen gegenüber der Ceaușescu-Zeit eine kathartische Funktion? Geschieht die Befreiung von

---

<sup>124</sup> Vgl. CRITICATAC: *Despre noi*, <http://www.criticatac.ro/2737/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>, 15. 11. 2010, 12. 06. 2013.

diesem Trauma durch die wohltuende Belustigung, nach Jahrzehnten von Angst, Mängeln und Unterdrückung? Ist es eine Therapie der Verzeihung mit sich selbst und der eigenen Vergangenheit?

Florin Poenaru stellt fest, dass diese Heiterkeit, der Humor, aber auch der Zynismus und Spott gegenüber der Geschichte erstmals die Rolle eines sozialen Kommentars erfüllt. Dieser wendet sich der Gegenwart aus der zeitgenössischen Perspektive zu.<sup>125</sup> Die Vergangenheit gilt nur mehr als eine peinliche Zeit, eine Karikatur oder eine Entwicklungsphase, die längst vorbei ist, die man selbst ironisieren sollte, bevor es die anderen machen. Die postkommunistischen Länder aus Zentral- und Osteuropa sehen sich ‚gezwungen‘ die Perspektive der Gewinner des kalten Krieges einzunehmen. Das betrifft sowohl die Gegenwart (das Bedürfnis in einer kapitalistischen und demokratischen Welt zu leben, also nach dem westlichen Modell) als auch die Vergangenheit (eine historisch-politisch-ideologische Klammer), welche zurückgelassen werden sollen, damit man zurück zum ‚Normalen‘ Leben kehren kann. Das ‚Normale‘ hat jedoch in den beiden Länderkategorien (ost- und westeuropäisch) unterschiedliche Werte. Anthropologische Studien von Daphne Berdahl beweisen, dass dieser emanzipatorische Impuls des Westens gegenüber dem Osten (das ‚Opfer der Geschichte‘) nicht nur mit Erbarmen und Bedauern begleitet wurde, sondern auch mit Sarkasmus, Ironie und Lachen. Man kennt genau das unbeherrschte Lachen der Westdeutschen wenn sie die billigen, „out of fashion“-Kleider der Osis und deren Auto, dem Trabant, sehen. Ebenso die Witze über den ungarischen Reisenden in Österreich oder Deutschland. Die Rumänen, welche in Witzen über Technik im Vergleich zu den westlichen Völkern verspottet werden. Poenaru schlussfolgert, dass unser Lachen eigentlich dem modernen Westen gilt und wir, in unserem Entwicklungsprozess, ein ähnliches westliches Verhalten adoptieren wollen. Wir versuchen eine zeitliche und subjektive Distanz zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit einzufügen (die Vergangenheit als ‚fremdes Land‘).<sup>126</sup> Wir kolonisieren uns automatisch, indem wir die Vergangenheit hinter uns lassen und darüber gemeinsam mit unseren westlichen Kollegen lachen. Der Osten folgt instinktiv dem westlichen Vorbild, findet es als ‚normal‘ diesen Weg einzuschlagen, auch wenn es eine neue Seite seiner Geschichte anfangen muss (‚tabula rasa‘). Das fordert automatisch eine Integrierung seitens der westlichen Bevölkerungen. Um das zu erreichen ist/war der Osten einverstanden, die sozialen und materiellen Lebensbedingungen zu verbessern: Das

---

<sup>125</sup> Vgl. Florin POENARU: *Răs, lacrimi și priviri coloniale*, <http://www.criticatac.ro/2737/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>, 15. 11. 2010, 12. 06. 2013.

<sup>126</sup> Ebd.

beansprucht eine verfeinerte Bildung zu erwerben; ökonomisch das Kapital aus seinen Grenzen zu befreien (verminderte Steuern, flexible Arbeitsplätze, freier Markt, keine Staatskontrolle über das Kapital, einfachere Investitionen u.s.w. ); politisch frei zu wählen und sich nach den Prinzipien der Demokratie zu richten; ideologisch die totalitäre Vergangenheit zu verurteilen; und kulturell den Konsum als schöpferischen, alternativen Lifestyle zu präsentieren. Um sich zu integrieren, wünschen die Osteuropäer die Differenzen zwischen sich und dem Westen zu vermindern. Das zeigt sich im unendlichen Konsum von westlichen Produkten und dem Traum, ein ähnliches Leben zu führen, wo man sich wenigstens einen Urlaub pro Jahr im Ausland leisten kann, ein Auto und ein Haus für die Familie.

Doch der Osten muss noch eine Etappe durchmachen, ehe er sich dort einfügen kann. Er muss die vorurteilende Sicht des Westens überzeugen, ihm gegenüber nicht rassistisch aufzutreten, ihm zu vertrauen, dass das Siegel nichts mit ihm zu tun habe, oder seiner Vergangenheit gehöre. Das postkommunistische Subjekt wächst also unter der ‚Sicht‘ der westlichen Politik, mit seinem eigenen Bild kämpfend. Daraus keimt dessen Identität, welche sich folglich ungesund und meistens instabil entwickelt.

Florin Poenaru nennt das Beispiel des *Neuen Rumänischen Kinos*, genau um die Vereinigung zwischen der Ideologie der ‚Normalität‘, des stigmatisierten westlichen Blicks und dem Lachen zu schildern. Laut ihm erfüllen diese Filme eine Serie von Stereotypen der dominanten, westlichen Sicht über den Kommunismus: das Drama, der Terror (2007, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*); das Absurde, das Alltagsleben während des kommunistischen Regimes (2006, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*); das Chaos, die Absurdität der Revolution und der Zweifel an den kommenden Änderungen (2006, *Hârtia va fi albastră*; 2006, *A fost sau n-a fost*); die armselige Transition (2005, *Moartea domnului Lăzărescu*) und die schwere Anpassung an der Transition – meist wegen der lauernden Vergangenheit (2007, *California Dreamin'*); der Humor gegenüber dem Kommunismus, verkörpert in urbanen Legenden (2009, *Amintiri din epoca de aur*); das psychologische Drama, das unruhige Leben wenn der Status eines autonomen Subjekts des Kapitalismus erreicht wurde (2008, *Boogie*; 2008, *Pescuit sportiv*; 2009, *Felicia*; 2010 *Marți, după Crăciun*). So hantiert der westliche Blick aus dem Schatten und führt zur Erzeugung von ‚exotischen, interessanten‘ Produkten.

Da *Criticatac* eine offene Plattform für Kritiker ist, äußern sich verschiedene Filmleute zu Poenarus Artikel, unter ihnen auch Andrei Gorzo, den ich in früheren Kapiteln angeführt habe. Seiner Meinung nach sind Poenarus Annahmen mangelnd an Kunstverständnis und Tradition. Die Stereotypen, welche Poenaru vorbringt, beweisen, dass er selbst auch von

## Internationale Meinungen über das NCR

dieser dominierenden Kraft manipuliert wird. Die beschriebene westliche Sicht der Misere in *Moartea domnului Lăzărescu* gleicht der Interpretation eines ignoranten Zuschauers. Nach Gorzo baut Poenarus Analyse auf schwachem Grund, typisch einer breiten ignoranten Masse, welche nicht tief sinnig genug durchforschen kann. Er kritisiert auch die schwach argumentierten Annahmen zu diesem ‚westlichen Blick‘ – überredet uns, dass er wirklich eingebettet und mächtig ist – ohne eine Vergleichsoption anzubieten.



Proteste aus Piața Universității, 1990.<sup>127</sup>

Ich hingegen finde Poenarus Perspektive, die *Neue Rumänische Welle* mithilfe des ‚westlichen Blicks‘ zu erklären, interessant und teilweise nachvollziehbar. Das kathartische Lachen, die Verdrängung der Vergangenheit oder das Streben nach dem Konsum von westlichen Produkten ist in gewisser Weise plausibel. Doch das Ende des kommunistischen Regimes hat im Jahr 1989 eine große, weite Tür zur Demokratie geöffnet, welche aufregend aber zugleich beängstigend war. Einem Volk, dem langjährig eine Lebensweise diktiert wurde, gibt man jetzt das freie Recht zu Sprechen, selbst Initiative zu ergreifen und aktiv in einer Gesellschaft mitzudenken. Alles, was unmittelbar danach entstehen kann, ist ein Chaos. Ich stelle mir Politiker vor, nach Stellen im Staat rennend; Familien, die kurzzeitig entlastet atmen, doch bald nicht wissen, wo es langgeht; anti-kommunistische Studentenproteste gegen

---

<sup>127</sup> Vgl. Victor RONCEA: *Cum mi-am petrecut ziua de 13 iunie 1990. Piata Universitatii, ce-a fost si ce-a ajuns. FOTO-DOCUMENTE*, <http://roncea.ro/2010/06/13/cum-mi-am-petrecut-ziua-de-13-iunie-1990-piata-universitatii-ce-a-fost-si-ce-a-ajuns-foto-documente/#sthash.Hbv4ONCD.dpuf>, 13. 06. 2010, 27. 07. 2013, (der Urheber erlaubt die Verwendung dieses Fotos).

die neuen Politiker, welchen sie nicht vertrauen können und viel mehr Organisationsprobleme als man sich vorstellen kann.<sup>128</sup> Der Kapitalismus wird langsam als westliches Lebensmodell eingeführt und bettet sich im öffentlichen Gewissen – bewusst oder unbewusst – als Ziel ein. Wir laufen einem Leitbild nach, das wir nur von Außen kennen, erhoffen und begehren eine Lebensweise, die wir im Fernseher betrachten können, springen über ungeklärte Hindernisse und denken dadurch mehr zu erreichen. Ich fühle, dass wir uns bemühen, von Außen nach Innen zu agieren, ohne zu bedenken, dass uns eine solide Struktur für den Aufbau fehlt. Weil unsere Produkte, in gewisser Hinsicht, eine Utopie anstreben, unterschätze ich Poenarus Aussage nicht. Dass seine Kritik nicht genügend Argumente und Vergleichsoptionen vorbringt, fechtet Andrei Gorzo zu Recht an.

---

<sup>128</sup> Vgl. Camelia BADEA: *Protestele din Piata Universitatii: 1990 vs 2012 – Interviu cu Stere Gulea*, <http://www.ziare.com/ion-iliescu/mineriade/protestele-din-piata-universitatii-1990-vs-2012-interviu-cu-stere-gulea-1238066>, 30. 05. 2013, 30. 06. 2013.

### 7.5. Viele Gründe für die schlechte Rezeption des NCRs in Rumänien

Ein Grund für die schwache Rezeption der rumänischen Filme in Rumänien nach Jahr 2000 war der Mangel an Filmzeitschriften. Im Mai 2009 kam jedoch *Film Menu* heraus, eine Initiative der Filmakademiestudenten, welche die Neue Rumänische Welle propagieren. Bis dahin wurden Filme im kleinen Rahmen besprochen oder mittels eines oberflächlichen Forums für Schriften diskutiert. Dies teilt die Journalistin Oana Stupariu in einem Interview beim *goEast* (Wiesbaden) 2010 mit.<sup>129</sup> Heutzutage sind rumänische Filmkritiker mehr in Online-Diskussionen, auf Plattformen wie *www.criticatac.ro* involviert, oder reagieren immerhin auf journalistische Artikel aus den elektronischen Zeitungen. Doch eine Kritikergemeinschaft, welche so eine große Lücke zwischen den Generationen aufweist, kann sich schwer entwickeln. Alte Kritiker nehmen das klassische Kino als Maßstab und vergessen dabei, offen die neue Welle zu begrüßen. Auf der anderen Seite rebellieren die jungen Kritiker gegen das ‚old school‘-ideologische Denken ihrer Vorläufer. Wegen dieser Diskrepanz erreichen sie kein gemeinsames Argument.

Eine ‚wahre‘ Anekdote, die den Mangel an Werbung und die Armut der Presse angeht, erzählt Cristian Mungiu in einem Interview mit dem Journalisten Mihai Goțiu.<sup>130</sup> Mungiu war selber Journalist und versuchte dadurch die Vorschau seines Filmes *După dealuri* in Vaslui zu organisieren. Vaslui ist eine kleine Stadt im Osten Rumäniens, in dessen Umkreis die Begebenheit von Tanacu stattgefunden hat. Aus diesem wahren Fall hat sich Mungiu für seinen letzten Film inspirieren lassen. Er habe die lokale Presse kontaktiert, um mitzuteilen, dass die ganze Filmcrew am 21. September nach Vaslui komme, um die Eröffnung des Filmes zu feiern. Er wollte, dass die Presse einen Artikel veröffentlicht, um die Stadtbewohner einzuladen. Ihnen wurden fünf Lei (ein Euro und dreizehn Cent) abverlangt, damit die Information in die Medien kommt. Das beweist die Dimension des Verständnisses gegenüber einem kulturellen Ereignis. Die Arbeiter aus der Presse haben entschieden, diese Nachricht geldlich zu werten, anstelle so eine exklusive Veranstaltung wertzuschätzen und sie voller

---

<sup>129</sup> Vgl. Ciprian DAVID: *goEast: Oana Stupariu über den Film in Rumänien*, <http://www.negativ-film.de/2010/04/goeast-oana-stupariu-uber-den-film-in-rumanien>, 26. 04. 2010, 12. 06. 2013.

<sup>130</sup> Vgl. Mihai GOȚIU: *De ce nu iese presa română din ‚foame‘. Un motiv de fix 5 (cinci) lei*, <http://voxpública.realitatea.net/politica-societate/de-ce-nu-iese-presa-romana-din-foame-un-motiv-de-fix-5-cinci-lei-86358.html>, 29. 30. 2012, 20. 06. 2013.

Freude öffentlich zu machen. Das Crew begann deswegen besorgt nachzudenken, ob das der richtige Platz für ihre Premiere sei und ob das Publikum ihre Präsenz zu schätzen wisse, wenn das Niveau der Presse dermaßen schlecht ist.

Die Filmförderung in Rumänien war bis 2009 fast inexistent. „Doch die Erfolge der neuen rumänischen Regisseure im Ausland standen als Argument dafür, dass Filmförderung eine profitable kulturelle Investition sei. Trotzdem war es nötig, dass sie als Interessengruppe für die zuerst jährlich gegönnten 20 Millionen Euro kämpften. Eine zweite Petition der Filmschaffenden war ihren Interessen jedoch eher abträglich und führte dazu, dass sich das Filmfördergesetz änderte. Nun sind es nur noch 11 Millionen pro Jahr. Davon bekommt ein Film bis zu 500.000€“,<sup>131</sup> sagen die Statistiken im Jahr 2010. Traurig ist, dass keine jungen Regisseure favorisiert werden, da das Geld knapp noch die berühmten Filmemacher abgelten kann. Das Vertreiben der Filme ist die Aufgabe des Regisseurs, welcher alles auf eigene Kosten kontrollieren muss. Viele Regisseure sind auch in der Organisation von Festivals beteiligt, die ihnen teilweise zur Vermarktung helfen. Tudor Giurgiu ist der Meinung, dass die Suche nach Finanzierung in Amerika gleich verläuft. Das einzige Problem sei das Publikum. Wenn man die Filme hat, muss man als nächstes sein Volk überzeugen, dass die Filme qualitativ hochwertig und sehenswert sind. Außerdem klagen die Regisseure, dass ein großer Mangel an Kinosälen besteht: Der TIFF-Direktor Tudor Giurgiu bekundet, dass von 300 Sälen 40 geblieben seien. Mungiu hingegen, meint es würden noch 80 funktionieren. Wenn man nicht mal die Werbekosten zurück gewinnen kann, können die Produktionskosten nicht mehr aufgewendet werden. ‚So kann eine Industrie nicht funktionieren‘, erklärt Giurgiu, Direktor des größten zeitgenössischen rumänischen Filmfestivals.<sup>132</sup> Er sagt ebenso, dass er eine Alternative in der Vermarktung guter kommerzieller Filme gesehen habe. Er versucht schrittweise das rumänische Publikum zu erziehen und integriert ab und zu einen rumänischen Autorenfilm ins TIFF-Festivalprogramm.

Weil heutzutage alles von Geld abhängig ist, kann man diese Ursache auch auf das Publikum zurückführen. Wenige Rumänen geben Geld aus, um einen Film auf einer großen Leinwand eines Kinos anzuschauen. Da das Herunterladen aus dem Internet sich sehr verbreitet hat, sehen Viele das als bequemer und kostenvermindernder. Teilweise hängt das auch mit den sozialen Umständen zusammen, welche sich verändert haben – der Wunsch, eine kollektive

---

<sup>131</sup> Ciprian DAVID: *goEast: Oana Stupariu über den Film in Rumänien*, <http://www.negativ-film.de/2010/04/goeast-oana-stupariu-uber-den-film-in-rumanien>, 26. 04. 2010, 12. 06. 2013.

<sup>132</sup>Vgl. Ziare.com: *Tudor Giurgiu explica de ce industria cinematografica este la pamant*, <http://www.ziare.com/cultura/regizori/tudor-giurgiu-explica-de-ce-industria-cinematografica-este-la-pamant-1191085>, 19. 09. 2012, 20. 06. 2013.

Unterhaltung, wo Erfahrungen, Bekanntschaften oder Gefühle ausgetauscht werden zu genießen, hat sich in ein individuelle, egozentrisches und bequemes Bedürfnis umgewandelt. Das endlose Angebot an Unterhaltungsmittel trägt sowohl Schuld an dem Verlangen, gezielte Vergnügen zu erhalten, als auch am Verlust des kollektiven Sinnes.

Aus persönlicher Erfahrung kann ich selber einen Grund für die Abweisung der rumänischen Filme nennen. Beim *Crossing Europe Film Festival* in Linz, Österreich, lief im Jahr 2010 der rumänische Film *Francesca* von Bobby Păunescu. „Erzählt wird die Geschichte einer jungen Kindergärtnerin in Bukarest, die davon träumt, nach Italien auszuwandern. Die Vorbereitungen für die Reise gestalten sich schwierig: genug Geld für das Leben in Italien anzusparen, dort einen Job zu finden, die Zustimmung ihres Vaters zu gewinnen, ihren Freunden Auf Wiedersehen zu sagen. Aber vor allem die Machenschaften ihres Lebensgefährten verkomplizieren Francescas Pläne“,<sup>133</sup> wird im Festivalprogramm der Film promotet. Ich habe mir diesen Film aus Neugier unbedingt anschauen wollen, da mich ein nostalgisches Gefühl beim Lesen des Programms überfallen hat. Als freiwillige Mitarbeiterin des Festivals konnte ich einen Restplatz auf den Treppen des Kinosaales besetzen, da der Saal überraschenderweise voll war. Gesten, Dialoge und Handlungsweisen hatten für mich einen überwältigenden Effekt, weil mir alles familiär vorkam. Ich lauschte im Saal, um zu hören, ob andere Zuschauer dieselben Reaktionen hatten wie ich. Mir kam jedenfalls vor, dass Anspielungen oder gewisse Bemerkungen beim Publikum nicht ankamen. Ich bin überzeugt, dass man mehr Zeit in einer kulturell unterschiedlichen Gesellschaft verbringen muss, um sie in ihrer Tiefe kennenzulernen und zu verstehen. Außerdem muss man sich damit auseinandersetzen und sich beobachtend ein Bild formen. Am Ende der Vorführung, während ich kritisch den Film in meinen Gedanken analysierte, hatte sich die Publikumsmasse vor dem Kino versammelt, um Eindrücke zu teilen. Zufällig gelang ich in die Nähe eines rumänischen Ehepaars und verstand, was sie sich gegenseitig sagten. Die Frau gestand, dass die Dialoge ihrer Ansicht nach zu vulgär wären, trotz der Tatsache, dass der Film von einer Erzieherin handelt. In ihrem Umfeld sollten sich nicht solche Menschen befinden, welche diesen Umgang miteinander hätten. Sie habe sich geschämt, solche Worte in einem Festival-Kinosaal laut und deutlich auf Rumänisch zu hören (da der Film in Originalsprache mit Untertiteln auf Englisch lief). Ihr Mann bestätigte die obszöne Sprache und verschwand enttäuscht zusammen mit seiner Frau. Diese Szene brachte mich auf den

---

<sup>133</sup> Crossing EUROPE Film Festival: *Francesca*,  
<http://www.crossingeurope.at/index.php?id=1111&L=0&movie=771>, 2010, 25. 06. 2013.

Gedanken, dass es sich um eine Mentalitätssache handelte, welche in der kommunistischen Zeit eingebettet wurde. Eine freundliche, kursive und nette Gesprächsweise ist gewollt und ist nicht zu unterschätzen. Das boshafte, spöttische Schimpfen auf den Fluren der Schulen vor 1989 (aber auch danach) wurde hart bestraft. Es wurde eine saubere, möglichst hochgeistige Sprechweise unterstützt, und das ist nicht anzufechten. Doch der Realität begegnet man auf den Straßen. Nicht alle Menschen sind hoch gebildet und sprechen wie in Büchern.

Nicolae Ceaușescu hat sich vorgenommen (und hat es auch geschafft) die Alphabetisierungsrate wesentlich zu steigern und die Zahl der Analphabeten fast auf Null zu reduzieren. Das heißt jedoch nicht, dass diese Menschen sich für ein Selbststudium interessierten, nachdem sie das Alphabet gelernt hatten. Wie eine Episode aus der Kurzfilmreihe *Amintiri din epoca de aur* zeigt, wurden Professoren über Hügel und Berge in die isolierten Gemeinschaften geschickt, um den Bewohner das Lesen und Schreiben innerhalb einer gewissen Zeitspanne beizubringen. Diese Reihe behandelt Legenden aus der kommunistischen Zeit, welche von verschiedenen Regisseuren filmisch umgesetzt werden. Vulgärität ist ein starkes, konsistentes Wort und deckt ein Bündel von diversen Elementen. Wieso hat das Wort ‚fuck‘ in den amerikanischen Produktionen, welche unsere Kinos und Fernsehern sättigen, nicht denselben Effekt? Weil wir das nicht direkt verstehen/hören – beziehungsweise nicht in unserer eigenen Sprache? Oder nehmen wir sie aufgrund der rumänischen Untertiteln, welche die Übersetzung zensieren, ‚gefiltert‘ auf? Von den Eltern bekamen wir ‚Watschen auf den Mund‘, wenn wir Schimpfwörter aussprachen. Ich finde, dass solche Wörter freie Stellen in einer Aussage füllen, wenn ein Mangel an Wortschatz besteht. Und, in der Tat, findet man das auf den Straßen: Leute, die keine Möglichkeit zum studieren hatten, welche in Straßenbanden geendet haben, wo andere Regeln herrschen; Menschen, welche durch Schlägereien Probleme zu lösen glauben, eben weil sie die Macht der Sprache nicht besitzen; Kinder aus Waisenheimen, die nicht im Griff gehalten werden können, u.s.w. Es gibt in der ganzen Welt Marginalisierte der Gesellschaft, welche die einzige Überlebensebene in ihrem engeren Umfeld sehen. Und genau das hat Cristi Puiu in seinem Film, *Marfa și banii*, im Jahr 2001 enthüllt. Sein Film ist aus mehreren Gründen bahnbrechend: Erstens erzählt er realistisch in einer kinematografischen Sprache, welche dem Volk fremd ist; zweitens überwindet er die Zensur, welche auch nach der Revolution, heimlich, im Gedächtnis geblieben ist; drittens behandelt er Alltagssituationen und zeigt sie in ihrer Gänze (die berühmte Szene der zwei Jungen und des Mädchens, die zusammen nach Bukarest fahren und während der Fahrt banale, sinnlose Gespräche führen). Die Gespräche können nicht forciert geistigen Charakters sein. Sie sind typisch für die Klasse, der die

repräsentierten Jugendlichen angehören. Ceaușescu verwirklicht die Alphabetisierung des Volkes, beschränkt jedoch zeitgleich dessen Denken und hindert seine geistige Entwicklung. Das geschah nicht nur durch Zensur, sondern auch durch die Bestrafung der freien Denker. Anfangs beruhten die Bürger auf ihrer intimen Freiheit der unlesbaren Gedanken, doch unausgesprochen verschwanden auch diese mit der Zeit. In den Gedächtnissen bettete sich mehr und mehr die diktatorische Ideologie ein. Nach der Revolution von 1989 begann der ganze Prozess entgegengesetzt zu funktionieren. Jetzt versucht man wieder frei zu denken, sich wieder auf das Menschliche zu fokussieren. Ich glaube, dass Menschen andauernd nach einem besseren Leben suchen und täglich nach ihrem Ziel streben. Doch da der Zweck die Mittel heiligt, bedenken die Menschen nicht immer, was sie hinterlassen. Das kann man sowohl auf die vulgäre Sprache anwenden als auch auf Handlungsweisen und Denkweisen. Aus dieser Erfahrung möchte ich schlussfolgern, dass dies auch ein wesentlicher Grund für die Mißachtung des rumänischen Films in Rumänien ist.

Das rumänische Volk ist mit der realistischen, kinematografischen Erzählweise nicht vertraut. In einem Interview zwischen Mihai Goțiu und Cristian Mungiu erklärt Letzterer, dass das Kino heutzutage neunzig Prozent als ‚Entertainment‘ aufgenommen wird.<sup>134</sup> Das amerikanische Kino hat die Welt erobert, weil es sich wie eine ‚Marke‘ verkauft hat: Ihre Akteure, ihre Titeln wurden so stark beworben, dass sie überall bekannt wurden. Unser Publikum ist nicht gewohnt, rumänische Persönlichkeiten zu treffen und sieht es deswegen nicht als gute Gelegenheit, mit einem lokalen Filmteam zu sprechen. Sie bedenken nicht, dass sie wahrscheinlich die amerikanischen Akteure nie zur Gesicht bekommen werden. Mungiu meint, dass die Werbung selbst organisiert werden könne, verfüge man über ein größeres Budget. Das Geld für die Vermarktung, welche substantiell ist, wird in einer Produktion immer als letztes eingeteilt. Die Art der Promotion nach dem amerikanischen Modell muss die Massen erreichen. Mungius Meinung ist, dass *Mainstream* in Einkaufszentren gehört, wo auf den Cineplexx-Leinwänden allein diese Art von Filmen gezeigt wird. Er würde sich an das französische und deutsche Modell anpassen, wo es eine alternative Kino-Szene gibt: In den Städten existieren verschiedene, spezialisierte Kinohäuser, wo Art-House-Filme laufen, während der *Mainstream* sich in den Malls trifft, um sich zu entspannen. Die rumänischen Regisseure wünschen sich eine Änderung, sind sich aber bewusst, dass das Land andere Prioritäten für dessen Entwicklung hat. Aus diesen Gründen hat sich Cristian Mungiu und

---

<sup>134</sup> Vgl. Mihai GOȚIU: *De ce nu iese presa română din ‚foame‘. Un motiv de fix 5 (cinci) lei*, <http://voxpublica.realitatea.net/politica-societate/de-ce-nu-iese-presa-romana-din-foame-un-motiv-de-fix-5-cinci-lei-86358.html>, 29. 30. 2012 , 20. 06. 2013.

sein Team entschieden, nur noch dort präsent zu sein, wo ihre Anwesenheit ein Ereignis bewirkt. „Den rumänischen Regisseuren geht es dabei allerdings weniger um das Etablieren neuer Formen, als viel mehr um ein bewusstes und besonders reflektiertes Einsetzen inzwischen nur noch vereinzelt genutzter Mittel“<sup>135</sup>, schreibt Florian Krautkrämer auf der Homepage der Cinemathek *Daumenkino* über die ‚neue Welle aus Rumänien‘. Diese Charakteristik kann man leicht aus den rumänischen Filmen nach 2000 herleiten. Die beobachtende Sicht, das Interesse für das aktive Schauen und die Sensibilität für Details konstituiert die hauptsächliche Herangehensweise. Die Schärfe des Blicks versucht eine Realität zu rekonstruieren. Da Menschen nicht immer so beobachtend handeln, werden sie durch diese Filme fast gezwungen, sich mit realen Geschehnissen zu konfrontieren und darüber zu reflektieren. In diesem Punkt geschieht eine Wendung im Gedächtnis des rumänischen Publikums, welches jahrelang eine Heilungsstrategie adoptiert hat. Die Vergangenheit wird nicht nur wieder hervorgerufen, sondern ganz und gar in ihrer Gänze gezeigt. Das Interesse für die Handlung sinkt automatisch, da einzelne Elemente stärker wirken. Natürlich ist es, für ein internationales Publikum eindrucksvoll, so eine detailreiche Welt vor Augen zu bekommen. Das lokale Publikum wird jedoch zu einem unterschiedlichen Denken stimuliert – zu einem, das eng verbunden mit seiner schmerzhaften Vergangenheit ist. Wie der Theaterfestivaldirektor aus Sibiu, Constantin Chiriac, in einem Interview sagte, müssen wir ein ‚Dialog sein‘, weil dadurch Probleme gelöst werden können. Das machen unsere Regisseure, meiner Meinung nach, besser als je zuvor: Sie erzählen die Vergangenheit in der Suche nach Katharsis. Sie explorieren es durch das adoptierte Mittel der Beobachtung und folglich der Gestaltung in Dialogform. Sie sind keine Dilettanten, sie erforschen dieses ‚vereinzelte genutzte Mittel‘, um das Thema in seiner Tiefe zu ergründen.

Das rumänische Publikum besetzte einst alle Stühle der Kinosäle. Nach 1989 gab es einen Riss in dieser Unterhaltungsform, erzählte mir Ioana Ciuban, Initiatorin verschiedener Filmevents in Sibiu und Umgebung. Sie versuche das Publikum zu erziehen und das Kino mit dem Unterhaltungsprogramm wieder zusammenzuführen. Ioana Ciuban hat damit angefangen, ein wöchentliches Treffen zu gestalten, wo hauptsächlich rumänische Filme gezeigt werden. Ab und zu wählt sie auch andere Kunstfilme aus, welche internationale Anerkennung erlangt haben. Ioanas Ziel ist es, eine Zuschauergruppe zu versammeln, welche

---

<sup>135</sup> Florian KRAUTKRÄMER: *Am Montag in der CINEMATHEK: die neue Welle aus Rumänien*, <http://daumenkinos.wordpress.com/2011/12/07/am-montag-in-der-cinemathek-die-neue-welle-aus-rumanien/>, 7. 12. 2011, 21. 06. 2013.

## **Internationale Meinungen über das NCR**

sie zu weiteren Events einladen kann. Sie hofft, durch den Schneeballeffekt ein Publikum zu formen, das Art-House-Filme konsumiert, wertschätzt und weiterempfiehlt.

## 8. Schlusswort

Über die eigene Kultur zu recherchieren, die Kenntnisse darüber zu verbessern und zu konsolidieren, belebt für mich ein tieferes Einfühlungsvermögen mit der Welt. Um etwas zu ändern, muss zuerst eine Änderung in meinem Inneren stattfinden. Neuerungen können erschrecken, sind aber lebenswichtig für die Konstruktion einer Gesellschaft, für deren psychologische Heilung und ethisches Wachstum. Die rumänischen Regisseure arbeiten, durch das Medium Film, an einer Umgestaltung des rumänischen Volkes. Ob die Themen gezielt oder unbewusst ausgewählt wurden – sie beeinflussen jedenfalls die Menge und haben einen kathartischen Charakter. Da Unausgesprochenes ausgesprochen wird und trübe Bilder, welche vergessen werden mussten, evident wiederbelebt werden, erleichtert sich die kranke Seele, welche jetzt frei ihre Reaktion äußern kann.

Die Geschichte braucht diesen Schnittpunkt, um einen Ausgleich zu schaffen. Das Sprichwort ‚Die Geschichte wiederholt sich‘ verwirklicht sich auch in der Situation der Neuen Rumänischen Welle (NCR). Wie jede Nation, im Falle einer politischen Wandlung, eine Übergangsphase durchleben musste, müssen wir auch zugeben, dass diese bei uns momentan im Gange ist. Die Dauer dieser Zeitspanne erstreckt sich in unserem Falle auf mehr als dreiundzwanzig Jahre. Doch das ist wiederum abhängig von mehreren Faktoren, welche die Bevölkerung und das Land betreffen. Um mit einem Sprichwort fortzusetzen: ‚Die Zeit heilt alle Wunden‘ kündigt richtigerweise an, dass man geduldig auf diese Änderung warten sollte, da ein ähnlicher Prozess sich unterschiedlich entwickelt.

Ich glaube an die rumänische Filmlandschaft und unterstütze sie, indem ich Gespräche darüber führe. Das Spannendste ist, wenn der Gesprächspartner zum Nachdenken gebracht wird und die Hoffnung erfrischt. Die Haltung des Publikums ist nicht zu unterschätzen, weil es einen Einfluss, infolge einer Interaktion, braucht, um sich zu entwickeln. Ebenso ist die Hinterfragung von etlichen Elementen aus den Filmbildern wichtig, weil diese zur Formung von Sichtweisen anreizen. Der Kritiker Andrei Gorzo versucht, durch seine Veröffentlichungen, das kinematografische Gewissen zu beleben. Călin Căliman geht der Geschichte, bis zu den Filmwurzeln, nach und dokumentiert, was bis zu diesem Zeitpunkt geschah. Wie diese beiden bewundernswerten Lehrer gibt es sicher weitere Filmmenschen, die aktiv, aber unsichtbar in diesem Bereich agieren. Ich sehe Vorbereitungen für einen annähernden Ausbruch.

## 9. Bibliographie

- Louis ALTHUSSER: *The „Piccolo Teatro“: Bertolazzi and Brecht*,  
<http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>, 1963, 22.  
05. 2013
- J. Dudley ANDREW: *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford  
University Press 1976
- Camelia BADEA: *Protestele din Piata Universitatii: 1990 vs 2012 – Interviu cu Stere Gulea*,  
<http://www.ziare.com/ion-iliescu/mineriade/protestele-din-piata-universitatii-1990-vs-2012-interviu-cu-stere-gulea-1238066>, 30. 05. 2013, 30. 06. 2013
- Roland BARTHES: *The Rustle of Language*, übers. in Engl. v. Richard Howard, Los Angeles,  
University of California Press 1989
- André BAZIN: *Ce este cinematograful?*, hg. und übers. aus dem Französischen v. Ervin  
Voiculescu, <http://dumitrdragosfabian.files.wordpress.com/2013/02/ce-este-cinematograful.pdf>, 18. 10. 2013
- André BAZIN: *Jean Renoir*, übers. aus dem Französischen v. Udo Feldbusch, Frankfurt a.  
M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 9
- André BAZIN: „Ontologie des fotografischen Bildes“ in: *Was ist Kino? Bausteine zur  
Theorie des Films*, Köln, Du Mont Schauberg 1958, S. 21-27
- André BAZIN: *Orson Welles*, Paris, Éditions du Chavanne 1950
- André BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf 2002
- André BAZIN: „Verteidigung von Rossellini“ in: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des  
Films*, aus dem Französischen v. Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975
- André BAZIN: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, aus dem Französischen v.  
Barbara Peymann, Köln, M. DuMont Schauberg 1975
- David BORDWELL: *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of  
California Press 2005
- David BORDWELL: *On the history of film style*, Harvard University Press 1997
- David BORDWELL: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*,  
<http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>, 27. 10. 2013

## Bibliografie

- Bertolt BRECHT: *Bertolt Brecht: Das epische Theater (um 1936)*, <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/brecht.htm>, 23. 10. 2013
- Noël BURCH: *In and Out of Synch: The Awakening of a Ciné-Dreamer*, Aldershot, Scolar Press 1991
- Călin CĂLIMAN: *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, București, Editura Fundației Culturale Române 2000
- Ciprian DAVID: *goEast: Oana Stupariu über den Film in Rumänien*, <http://www.negativ-film.de/2010/04/goeast-oana-stupariu-uber-den-film-in-rumanien>, 26. 04. 2010, 12. 06. 2013
- Crossing EUROPE Film Festival: *Francesca*, <http://www.crossingeurope.at/index.php?id=1111&L=0&movie=771>, 2010
- Gabriela FILIPPI: „André Bazin“ in *Film menu Nr. 1*, Studenții de film din U.N.A.T.C, Mai 2009, S.32
- FILMHANDLUNG & Hintergrund zu *Das Papier wird blau*, <http://www.kino.de/kinofilm/das-papier-wird-blau/101034>, 20. 10. 2013
- Markus FISCHER: *Der Fall im Tanacu*, <http://www.adz.ro/kultur/artikel-kultur/artikel/der-fall-tanacu-im-film/>, 18. 11. 2012, 26. 10. 2013
- Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (1)“ in *Film menu Nr.3*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2009, S. 46-51
- Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (2)“ in *Film menu Nr.4*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Februar 2010, S. 29-35
- Andrei GORZO: „Ce înțelegea Bazin prin realism (3)“ in *Film menu Nr.5*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, April 2010, S. 33-39
- Andrei GORZO: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, București, Humanitas 2012
- Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (1)“ in *Film menu Nr.6*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Juni 2010, S. 28-34
- Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (2)“ in *Film menu Nr.7*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Oktober 2010, S.41-47
- Andrei GORZO: „Sus realismul, jos realismul (3)“ in *Film menu Nr.8*, Bukarest, Studenții de film din U.N.A.T.C, Dezember 2010, S.42-49
- Mihai GOȚIU: *De ce nu iese presa română din ‚foame‘. Un motiv de fix 5 (cinci) lei*, <http://voxpública.realitatea.net/politica-societate/de-ce-nu-iese-presa-romana-din-foame-un-motiv-de-fix-5-cinci-lei-86358.html>, 29. 30. 2012 , 20. 06. 2013

## Bibliografie

- Florian KRAUTKRÄMER: *Am Montag in der CINEMATHEK: die neue Welle aus Rumänien*, <http://daumenkinos.wordpress.com/2011/12/07/am-montag-in-der-cinemathek-die-neue-welle-aus-rumanien/>, 7. 12. 2011
- Rites of Realism*, hg. von Ivone MARGUILES, Durham and London, Duke University Press 2003
- Christian METZ: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, übers. auf Engl. v. Celia Britton, Indiana University Press 1982, S. 58
- Marcus MILLICENT: *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press 1986
- Laura MULVEY: „Woman as image, man as bearer of the look“ in: *Visual pleasure and narrative cinema (1975)*, <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>, 23. 10. 2013
- După dealuri*, Regisseur: Cristian MUNGIU, Mobra Films, DVD, 2012
- Charles Sanders PEIRCE: *The Essential Peirce*, erstes Band, hg. von Nathan Houser und Christian Kloesel, Bloomington, Indiana University Press 1992
- Florin POENARU: *Răs, lacrimi și priviri coloniale*, <http://www.criticatac.ro/2737/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>, 15. 11. 2010, 12. 06. 2013
- Nadja RADEMACHER: *Das ‚Goldene Zeitalter‘?! Das rumänische Kino zwischen Krise und Aufbruch*, <http://www.arte.tv/de/das-goldene-zeitalter-das-rumaenische-kino-zwischen-krise-und-aufbruch/3182188,CmC=3182284.html>, 26. 05. 2010, 12. 04. 2013
- Viaggio in Italia*, Regie: Roberto ROSSELLINI, Italien 1953
- Victor RONCEA: *Cum mi-am petrecut ziua de 13 iunie 1990. Piata Universitatii, ce-a fost si ce-a ajuns. FOTO-DOCUMENTE*, <http://roncea.ro/2010/06/13/cum-mi-am-petrecut-ziua-de-13-iunie-1990-piata-universitatii-ce-a-fost-si-ce-a-ajuns-fotodocumente/#sthash.Hbv4ONCD.dpuf>, 13. 06. 2010, 27. 07. 2013
- ROPORTAL.RO: <http://www.roportal.ro/cinema/biografie/cristian-mungiu-1502.htm>, 2013
- Doris SÂNGERORZAN: *Romanian Film Festival NYC*, <http://www.catchy.ro/decembrie-romania-si-festivalul-de-film-romanesc-de-la-new-york/23721>, 21. 12. 2011, 11. 04. 2013
- Julia SCHATTE: „Jenseits der Hügel“ von Cristian Mungiu, <http://www.eurasischesmagazin.de/artikel/Rezension-des-Films-Jenseits-der-Huegel-von-Christian-Mungiu/20131017>, 03. 10. 2013, 26. 10. 2013
- Susan SONTAG: *A Susan Sontag Reader – Vintage Books*, New York, Random House 1993
- U.N.A.T.C.: *Podiumsdiskussion* mit Cristian Mungiu, Valeriu Andriuță, Dana Tapalagă, Mircea Olteanu, Andrei Gorzo, mp3-Audioaufnahme, 23. 11. 2012

## Bibliografie

VIENNALE: *După dealuri*, <http://www.viennale.at/de/film/dup-dealuri>, 31.05.2012

James WOOD: *How Fiction Works*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2008

ZIARE.com: *Tudor Giurgiu explica de ce industria cinematografica este la pamant*,  
<http://www.ziare.com/cultura/regizori/tudor-giurgiu-explica-de-ce-industria-cinematografica-este-la-pamant-1191085>, 19. 09. 2012

WIKIPEDIA: *Kult*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kult>, 17. 10. 2013

## 10. Lebenslauf Ioana Tărchilă

### Ausbildung

1996 – 2000 Colegiul National Pedagogic „Andrei Saguna“ Sibiu. Rumänien.

2000 – 2004 Colegiul National „Samuel from Brukenthal“ Sibiu. Rumänien.

2004 – 2008 Colegiul National Pedagogic „Andrei Saguna“ Sibiu. Rumänien.

Schulabschluss mit einem Zertifikat für professionelle Kompetenzen als Lehrerin/ Erzieherin

2008 – Studium für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und DAMS an der Universität Bologna.

### Praxiserfahrung

2008 – 2009 Für verschiedene Spielparks in Wien mit Kindern gearbeitet.

Seit 2009 Im Wiener „kino5-Verein“ involviert, wo wir Filme in kurzer Zeit produzieren.

2010 Teil des Videoteams für das „Crossing Europe Film Festival“ Linz.

2011 Praktikum in der Archivierung von Zelluloidstreifen bei der „Cineteca di Bologna“.

2011 Freiwillige für das Filmfestival „cinema ritrovato“, Bologna.

2012 Organisatorin des Filmfestivals für unabhängige Filmemacher „KinoDynamique“, Wien (150 Teilnehmer).

2012 Saalregie beim „Filmcasino“, Wien .

2012 Organisatorin des Filmfestivals für unabhängige Filmemacher „Kinobus Gura Riului“, Sibiu.

2012 Lichtassistentin und Setrunner für den Langspielfilm „Batesian“, kino5 Projekt, Wien.

2012 Repräsentant des „kino5-Vereins“ beim BIEFF – Bukarest international film festival, Bukarest.

2012 Freiwillige für das „Woodfordia Folk Festival“ Australien.

## Lebenslauf Ioana Tărchilă

- 2013 Teil des Video Teams für das Theaterfestival „FITS – International Theater Festival, Sibiu“.
- 2013 Freiwillige im Untertitel- Team für das Filmfestival „TIFF – Transylvania International Film Festival, Sibiu“.

**10.1. Curriculum Vitae Ioana Tărchilă**

**Education:**

1996 – 2000 Colegiul National Pedagogic „Andrei Saguna“ Sibiu, Romania.

2000 – 2004 Colegiul National „Samuel from Brukenthal“ Sibiu, Romania.

2004 – 2008 Colegiul National Pedagogic „Andrei Saguna“ Sibiu, Romania.

2008 End of school, Bacalaureate, with a Certificate for professional qualification as teacher (children form 3 to 10 years old).

2008 – studying the science of theatre, film and media at the University of Vienna and DAMS at the University of Bologna.

**Nonacademic experiences, volunteer work and interests**

2008 - 2009 worked at different playgrounds, with children, in Vienna.

Since 2009 involved with the Viennese „kino5“ Group, where we produce films in short time.

2010 was part of the video team of „Crossing Europe Film Festival“ Linz.

2011 completed a stage at „Cineteca di Bologna, Archivio delle pelicolle“ Bologna archiving old film stripes.

2011 volunteered for the film festival „Il cinema ritrovato“, Bologna.

2012 organized the film festival „KinoDynamique“ for independent filmmakers in Vienna (150 guests).

2012 worked at the cinema „Filmcasino“ in Vienna.

2012 organized „Kinobus Gura Riului“ in Sibiu, Romania.

2012 Light assistant and Setrunner for the feature film „Batesian“, kino5 project, Vienna.

2012 represented the kino5 – Team at „BIEFF – Bucharest international film

## Lebenslauf Ioana Tărchilă

festival“, Bucharest.

2012 volunteered for the „Woodfordia Folk Festival“ Australia.

2013 was part of the video team at „FITS – International Theater Festival, Sibiu“.

2013 part of the subtitles team at „TIFF – Transylvania International Film Festival, Sibiu“.

## 11. Abstract

Die Arbeit „Rezeption des rumänischen Films in Rumänien und im deutschsprachigen Raum“ vereinigt drei wichtige Filmmenschen: Den rumänischen Filmkritiker Andrei Gorzo, den Filmliteraten André Bazin und den Filmemacher Cristian Mungiu. Die Gegenstände dieser drei Lehrer werden individuell, in ihrer Tiefe untersucht um gegen Ende eine gemeinsame, mannigfaltige Erkenntnis zu erlangen.

Das erste Kapitel fasst das Archivwerk des Filmhistorikers Călin Căliman zusammen, der die rumänische Filmgeschichte detailliert dokumentiert. Enthalten sind die verschiedenen Zeitspannen, welche für den rumänischen Film als ‚neuer Beginn‘ angekündigt wurden, aber auch Meilensteine dieser aktiven Filmindustrie.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem jungen Filmkritiker Andrei Gorzo, welcher als erster den Wurzeln der ‚Neuen Rumänischen Welle‘ nachging, dieses Phänomen zu argumentieren versuchte und auf diesem Wege das Gewissen des rumänischen Publikums ‚erziehen‘ möchte. Er versucht dies, indem er einen systematischen Einblick in die Entwicklung des Realismus im Kino vorführt, um danach die angeführten Theorien auf den zeitgenössischen rumänischen Film anzuwenden und weiterzuentwickeln. In seiner Recherche beschäftigt sich Gorzo mit dem französischen Filmtheoretiker André Bazin, der verschiedene Schriften zum französischen Realismus sowie zum italienischen Neorealismus publiziert hat.

André Bazin, der einen großen „Einfluß auf die Cineasten der ‚Nouvelle Vague‘“ hatte, nimmt an, dass die Haupteigenschaft des Films die sei, ‚Abdrücke‘ aus der Realität und deren Dauer aufnehmen kann. Dieses wesentliche Merkmal sollte jeder Filmemacher wertschätzen und verwerten. Er plädiert gegen die analytische, amerikanische Montage und bewundert vor allem Renoirs Stil. Natürlich gibt es auch Gegentheorien zu seinen Ansichten und zwar seitens der Modernisten, Postmodernisten oder Semiotikern. In dieser Arbeit werden sowohl deren Einstellungen angeführt als auch Erklärungen und Argumentationen.

Das nächste Kapitel wird dem Regisseur Cristian Mungiu und dessen Film *După dealuri* gewidmet, welcher im Jahr 2012 zwei wichtige Auszeichnungen beim Cannes Film Festival bekommen hat. Der Realismus erwacht hier in einem lateinischen Land wieder, als Aufstand von jungen Künstlern, die die Zeit nach der 89er-Revolution erlebten, damals jedoch zu jung waren um sich zu äußern. Am Beispiel von *După dealuri* wird die aktuelle Lage in Rumänien und auch anderen Ländern signalisiert, auf gesellschaftliche aber auch künstlerische Rätseln hingewiesen, die sich in gegenwärtiger Zeit abspielen.

