



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Motiv des Abendessens im zeitgenössischen
rumänischen Film“

Verfasserin

Andrea Reisz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Inhaltsverzeichnis

1.Einleitung..... 2

1.1.Filmgeschichte Rumäniens: „es ist so real dass man das Gefühl hat, selbst Teil dieses Bildes zu sein“.....3

1.2.Die neue rumänische Welle. Gesellschaftlicher Kontext.....7

1.2.1.Der neue rumänische Film und die Identitätssuche.....10

1.2.2.Die Frage nach einer Welle?..... 12

1.3.Less is more: Zu einer Ästhetik des neuen rumänischen Films..... 15

2.Man ist, was man isst. Über das Motiv des Abendessens.....20

3.Festessen und sein kommunistischer Kontext. *4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage*.....25

3.1.Das Festessen. Inhalt, Form und der kommunistische Kontext.....26

3.1.1 Vom Festessen zum Opfermahl.....35

3.2.Überwachung und Essen.....38

3.2.1.Schweinefleisch, Rindfleisch, Leber, paniertes Hirn, Knochenmark.....39

3.2.2.Zu einer Ästhetik der Überwachung.....41

4.Essen und Alltag. *Polizist: Adjektiv*.....45

4.1.*Polizist: Adjektiv* und Bazins Realismusbegriff.....46

4.2."Ich habe die Überwachung vor den Domizil von Alex Iancu um 14:45 begonnen, wo für 3 Stunden nichts geschah.".....52

4.3."Ich glaube wir sprechen verschiedene Sprachen".....57

5.Abenndessen und das Bild der Mutter. *Das Papier wird blau*..... 63

5.1."Das Papier wird blau" als Beispiel für ein Film der „Neuen Welle“.....65

5.2.Costis Mutter.....66

6.Fazit.....78

7.Quellenverzeichnis.....87

1. Einleitung

„Wer über Essen und Trinken spricht, berührt das Absolute der menschlichen Existenz als würde man über Geburt und Tod reden, über Begehren und Schmerz, über Krankheit und Alter.“¹

Die bestehende Diplomarbeit nimmt sich als Ziel die Auseinandersetzung mit dem Thema „Abendessen“ im zeitgenössischen rumänischen Film, dessen ästhetische und formelle Darstellung und den kulturellen und geschichtlichen Kontext.

Das Essen ist eine der allgemeinsten menschlichen Bedürfnisse. Spricht man über Essen, so spricht man über die menschliche Existenz, so wie das obige Zitat von Thomas Koebner behauptet. Denn unsere Existenz hängt vor allem vom Essen und Trinken ab. Das Abendessen als wiederkehrendes Motiv in der Kunst beruht auf dieser Notwendigkeit, aber thematisiert auch die mit dem Essen verbundenen Bedeutungen. Mahlzeiten dokumentieren kulturelle Zugehörigkeit, Beziehungen, Hierarchien und Konsum. Das Paradoxe der Thematik des Mahls ist die Diskrepanz der allgemeinen *Idee der Gleichheit*², die mit Hunger und Durst verbunden ist, und die Hierarchien und kulturellen und hintergründigen Differenzen, die durch Essgewohnheiten verdeutlicht werden. Das Abendessen versteht sich auch als ein Moment der Selbstinszenierung. Die Ritualisierung und Ästhetisierung des Essvorgangs aber auch die Bedeutung der Selbstinszenierung, haben ihre Höhepunkte im Festessen. Das Motiv des Abendessens zeichnet sich durch die thematische Komplexität aus (vom allgemein natürlichen Bedürfnis zum hoch stilisierten Selbstinszenierungsakt), die in verschiedenen Künsten aufgenommen wird.

Als Folge einer Ästhetik des Wirklichen beschäftigt sich der neue rumänische Film mit der Beobachtung des Alltäglichen. In dieser Hinsicht scheint das Motiv der Mahlzeit von Bedeutung zu sein. Der zeitgenössische Film versucht durch eine Dokumentarästhetik, die als Authentifizierungsstrategie zu verstehen ist, Bruchstellen der Wirklichkeit vorzulegen. Das Abendessen, welches als Thema auch in der rumänischen Kultur von hoher Bedeutung ist erweist sich im Film als wichtiger Moment in der Dramaturgie. Die

1 Koebner, Thomas in Koebner Thomas (Hg.): *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*, München : et+k, edition text + kritik, 2006, S.7

2 Vgl. Ebv. S.7

Abendessensszenen fungieren für diese Arbeit als Schlüsselszenen für die Ausarbeitung der Filmästhetik. Als ein individuelles Erlebnis in einem kollektiven Rahmen ist das Abendessen ein Moment in der die kulturelle Dimension von Bedeutung ist. Deshalb ist das Abendessen im Film immer eine kulturelle Offenbarung und ist in einem kulturellen Kontext zu betrachten.

Die drei ausgewählten Filme „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Polizist, Adjektiv“ und „Das Papier wird blau“ dienen als Objekte der Untersuchung von formellen und kulturellen Zusammenhänge. Der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ gilt als Meilenstein für die zeitgenössische rumänische Filmindustrie. Als Erfolgsrezept verstanden und Beispiel einer neo-realistischen Ästhetik ist der Film ein Wegbereiter für weitere Filme der Genre. Die Filme „Polizist, Adjektiv“ und „Das Papier wird blau“ folgen den gleichen Anspruch und bedienen sich einer Tischszene für die Darstellung für die Narration weniger oder mehr wichtigeren Episoden. Wie und was verraten die Abendessensszenen in den Filmen „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Polizist, Adjektiv“ und „Das Papier wird blau“ über die kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhänge? In der Auseinandersetzung mit dem Thema werden diese Szenen als Muster für die Filmästhetik der neuen rumänischen Kinematographie verstanden.

1.1.Filmgeschichte Rumäniens: „es ist so real dass man das Gefühl hat, selbst Teil dieses Bildes zu sein“³

Um die heutige Lage der rumänischen Filmindustrie darstellen zu können, ist es von Bedeutung die rumänische Filmgeschichte kurz vorzulegen. Seine Anfänge und die Entfaltung dieser Kunst werden durch eine konstante Begrenzung finanzieller und ästhetischer Natur gekennzeichnet. Der schwere Anfang und vor allem die 40 jährige kommunistische Geschichte bestimmen den Film heute. Die anfängliche Suche nach einer Europäischen Identität und die in dem Kommunismus bestehende künstlerische Einschränkungen prägen den rumänischen Film.

3 Eigene Übersetzung: „e atat de real incat ai senzatie ca tu insuti faci parte din acest tablou“, Der Journalist Claymoore 1895 über den Kinematograph, in: Caliman, Calin: *Istoria filmului romanesc (1897-2000)*, Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale Romane, 2000, S. 14

Rumänien, Ende des 19. Jahrhunderts ist durch die Proklamierung der Rumänischen Monarchie, unter König Karl der I. gekennzeichnet. Von der Osmanischen Herrschaft befreit, sucht man eine rumänische Identität, die sich der westlichen Kultur annähern soll. Ausgerichtet nach der französischen Kultur, wird durch Kunst und neue kulturelle Bräuche eine Europäisierung erzwungen. So wurde versucht das Orientalische zu verwerfen und sich kulturell an dem Okzident zu richten. Diese Suche nach einer Europäischen Identität bestimmt die Geburtsstunde der Kinematographie in Rumänien. Denn die Kinematographie war ein Symbol der Modernisierung und der Orientierung an einer europäischen Identität. In der Redaktion der frankophilen Zeitung „L'indépendance roumaine“ wird im Mai 1896 der Kinematograph vorgestellt und als das Wunder des Jahrhunderts annonciert.

Die Jahre bis 1929 sind durch wenige Produktionen gekennzeichnet. Die meisten sind dem Genre des Melodramas einzuordnen. Von Bedeutung ist der Film „Der Unabhängigkeitskrieg“, der im Jahre 1919 mit 80.000 Figurantinnen und mit der finanziellen Unterstützung des Königs Karl der I. und des Kriegsministeriums produziert wurde. Es ist die erste große rumänische Produktion und wird häufig als der bedeutendste Propagandafilm bezeichnet.

Die Anfänge des Tonfilms erschwerten die Filmproduktion in Rumänien. Die Kosten der Produktionen stiegen und was sich auch früher als ein Problem erwies, das Fehlen von finanziellen Mitteln, hatte nach 1929 drastische Folgen.⁴ Die Filmproduktion wurde fast abgesetzt. In den Jahren zwischen 1930 und 1939 wurden nur 16 Filme produziert⁵. Die meisten der wenigen Filme wurden in Koproduktion gedreht oder schon existierende Filmmaterialien wurden neu inszeniert. Die erste vollkommen rumänische Tonfilmproduktion ist die Komödie „Bing Bang“, im Jahre 1935⁶. Die 40er Jahre bedeuten eine Entfaltung in der rumänischen Komödienproduktion⁷. Die Nachkriegsjahre sind durch die Entfaltung des Animationsfilms und des Dokumentarfilms gekennzeichnet.

Mit der politischen Übernahme der Kommunistischen Partei wurde auch

4 Vgl. Calin Caliman, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale Romane, 2000, S.77

5 Vgl. Ebv. S.78

6 Vgl. Ebv. S.97

7 Vgl. Ebv. S.98

die Bedeutung des Kinematographs als Propagandamittel neuentdeckt. Die Produktionsmittel wurden nationalisiert, das heißt, dass alle Filmlaboratorien, Produktionskompanien und Kinosäle unter Besitz der Kommunistischen Partei gelangten. Ausgerichtet an der dogmatischen Ästhetik des sozialistischen Realismus wurden die weiteren Filmproduktionen vom Staat kontrolliert und finanziert⁸. Cristian Tudor Popescu behauptet in seiner Dissertationsarbeit „Filmul surd in Romania muta“ („Der taube Film in das stumme Rumänien“) folgendes: „Von den 550 Filmen der kommunistischen Periode, haben 222 (also 40%) einen propagandistischen, politischen Charakter. Der Rest ist Unterhaltung, musikalische Komödien, Kinderfilme.“⁹ Die 40 Jahren Kommunistische Herrschaft ist also durch eine verhältnismäßige große Filmproduktion gekennzeichnet, fast die Hälfte davon propagandistischer Natur. Die wenigen Produktionen die internationale Aufmerksamkeit bei den Filmfestspiele in Cannes ergattert haben sind: „La moara cu noroc“ 1956 („Zu der glücklichen Mühle“¹⁰, wurde für die Goldene Palme nominiert), „Padurea spanzuratorilor“ 1965 („Der Wald der Erhängten“, Preis für Regie bei Cannes) und „Nunta de piatra“ 1973 („Steinhochzeit“¹¹, Ehrenauszeichnung bei Cannes).

Die Unterhaltungsfilme zeigten sich auch als propagandistisch. Kommunistische Ideale wurden propagiert. Es wurde eine heile Welt inszeniert, die sich von der nahestehenden Wirklichkeit stark entfernte. Man versuchte durch Film das Ceausescu Regime zu huldigen und die Utopie einer idealen Gesellschaft darzustellen. Zwar wurde zwischen den Jahren 1949 und 1989 mehr produziert als zuvor, doch alle Produktionen waren von einem Hintergrundgedanke geprägt: den Sozialismus zu ehren und das Bild der Arbeiterschaft zu definieren. Laut Cristian Tudor Popescu wurde unter dem Motto „Wir arbeiten, wir denken nicht!“ die Arbeiterschaft als Fundament der Gesellschaft dargestellt¹². Durch die Illusion einer friedlichen Welt wurde die Rolle der Genossen, dem Staat zu dienen, bestimmt. Das Kino verstand sich als

8 Vgl. Popescu, Cristian Tudor: *Filmul surd in Romania muta*, Bucuresti: Editura Polirom, 2011, S.281

9 Eigene Übersetzung: „Din cele 550 de pelicule ale perioadei comuniste, aproximativ 222 (adica 40%) pot fi considerate ca avand caracter politic, propagandistic, restul fiind divertisment, comedie muzicala, filme perntnu copii“, Ebv. S.281

10 Eigene Übersetzung

11 Eigene Übersetzung

12 Vgl. Ebv. S. 286

eine erziehende Institution. Jedwede Opposition wurde im Film bestraft. Der Film „Reconstituirea“ („Die Nachstellung“) von Lucian Pintilie 1970, zum Beispiel versuchte als ein Bildungsfilm zu täuschen und so Kritik am Kommunismus zu leisten. Der Film zeigt die Nachstellung einer Prügelei zwischen zwei Jugendlichen. Gezwungen die Prügelei mehrmals nachzuspielen, gerät die Situation außer Kontrolle. Einer der Jugendlichen stirbt während der Aufnahmen der Nachstellung. Der Film wurde nach ein paar Monate verboten. Die politische Macht musste mittels der Kinematographie erhalten und verstärkt werden. In dieser Hinsicht, unterschied sich Rumänien nicht von anderen Ostblockstaaten. Der Journalist Horatiu Damian schreibt in seinen Artikel über den Unangepassten im kommunistischen Film:

„Würde sich Lenin, aus dem Sarkophag, in den er ausgestellt wurde wie eine Essiggurke im Schaufenster fragen: Ist unser Jugendlicher an den Kommunistischen Film angepasst?- wäre die Antwort der Genossen ungefähr so: „Was für eine Anpassung, Genossen? Unser Jugendlicher ist früh in der Schule, früh zu Hause, er ist nicht an Sex interessiert, nicht einmal an dem Entgegengesetzte, seine Leidenschaft sind die Produktionsmechanismen und die neue Agrarrevolution in den Dörfern“ Und die Genossen hätten, wie immer, Recht. Auch dann, wenn sie tatsächlich falsch waren“¹³

Der Film im Kommunismus und alles was in der Öffentlichkeit stand, war also ideologisch geprägt. Die Rolle des Jugendlichen, der Familie, des Arbeiters im sozialistischen Staat wurden mittels des Films, dem Genossen nahegebracht. Durch die thematische Verehrung des Sozialismus und die Darstellung von Utopien wurden die zeitgenössischen Dispositionen verhüllt. Besonders Ende der 80er Jahre als Rumänien von starker Armut geprägt war, schien die Kinematographie als Ventil gegen den gesellschaftlichen Druck eingesetzt zu werden. Die Huldigung der Ceausistischen Regime scheint aus heutiger Sicht grotesk und fast ironisch. Der Versuch Kommunismuskritik zu leisten, folgte manchmal mittels der Metaphorik, wie zum Beispiel im allegorischen Film „Glissando“ 1982 von Daneliuc, wo durch starke Stilisierung das Ceausescu Regime geschildert wird.

13 eigene Übersetzung: „Dacă Lenin s-ar întreba, din sarcofagul unde e expus, ca o murătură în vitrină: „se adaptează tânărul nostru la filmul comunist?“ – răspunsul venit de la tovarășii cu munci de răspundere ar suna cam așa: „Ce adaptare, tovarăși? Tânărul nostru este devreme la școală, devreme acasă, nu-l interesează sexul, nici măcar opus, pasiunea lui sunt problemele de producție și noua revoluție agrară la sate.“ Și tovarășii ar avea, ca întotdeauna dreptate. Chiar și când, de fapt, nu au“. <http://www.istoriafilmului.ro/articol/101/rebel-si-comunist-tanarul-neadaptat-in-filmul-romanesc-1948-1989>, Zugriff: 24.04.2012

Es ist also zu verstehen warum nach 1989 der Film in Rumänien künstlerisch alles versuchte, was in den Jahren davor streng verboten war. Kritik am Kommunismus, Sexualität, vulgäre Sprache wurden Themen, die Anfang der 90' in avantgardistischen Filme inszeniert wurden. Der Film „Patul conjugal“ 1991 von Mircea Daneliuc ist einer der bedeutendsten Filme die kurz nach der Wende produziert wurden. Im allegorischen Stil mit grotesken Elementen wird der Untergang der menschlichen Werte dargestellt. Außer den breitenwirksamen Komödien der Regisseure Nae Caranfil und Radu Mihaileanu und den Action-Filmen von Sergiu Nicolaescu, gelangen kaum weitere Filme in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Erst nach 2000 erlebt der rumänische Film eine Wiedergeburt, die durch künstlerische Entfaltung und internationale Anerkennung gekennzeichnet ist.

Man könnte sogar meinen, dass die rumänische Filmgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt für die europäische Filmgeschichte irrelevant sei. In Publikationen, erschienen vor 2005, zum Thema osteuropäisches Kino werden rumänische Produktionen fast vollkommen ausgeblendet. Wenn das rumänische Kino erwähnt wird, dann nur in Verbindung mit den Namen Nicolaescu, Daneliuc und Pintilie. Das ist eine Folge der schwachen Produktion, der starken Zensur und der unklaren Bewegungen in der rumänischen Filmkunst. Erst mit der ökonomischen Stabilisierung Rumäniens ist eine selbstständige, künstlerisch bedeutsame filmische Welle zu bemerken. Diese Entwicklung ist auch in andere Kunstformen zu bemerken. Die ökonomischen und politischen Bedingungen bestimmen die Entfaltung der Kunst in Rumänien. Etabliert erst in den letzten Jahren, kennzeichnet sich der rumänische Film von einer permanenten Beschränkung und einer bestehenden Suche nach kultureller Identität.

1.2.Die neue rumänische Welle. Gesellschaftlicher Kontext.

Es ist bemerkenswert wie der Film in Rumänien nach 40 Jahren Zensur und Propaganda sich erholte und sich neu etablierte. Immer noch bestimmt von Mittellosigkeit, aber befreit von Zensur zeigt sich der Film in einem Prozess der Heilung oder sogar Wiederbelebung. Durch die neuen Produktionen enthüllt sich Rumänien als dynamisches Filmland. Viele davon ergattern internationale

Anerkennung. Das, was von den Medien mit dem Oberbegriff „neue rumänische Welle“ bezeichnet wird¹⁴, hat seine Geburtsstunde in den Jahren 2001- 2002. Die Filme „Marfa si banii“ („Stuff and Dough“, 2001) von Cristi Puiu und „Occident“ (Westen, 2002) von Cristian Mungiu sind die ersten Filme, die man zu dieser Welle zuordnen kann. Darauf folgen weitere Produktionen, die sich dem gleichen Rezept bedienen: dokumentarischer Stil, lange Einstellungen, keine Musik off-set, naturalistisches Schauspiel.

Die wichtigsten Produktionen, die man zu dieser Kategorie zählen kann, sind „Moartea Domnului Lazarescu“ („Der Tod des Herrn Lazarescu“ 2005) von Cristi Puiu, der mit „Un Certain Regard“ beim Cannes Film Festival ausgezeichnet wurde, „Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii“ („The way I spent the end of the world“, Catalin Mitulescu, 2006), „A fost sau n-a fost?“ („War es oder war es nicht?“, 2006, Corneliu Porumboiu, ausgezeichnet mit „Camera d’or“, Cannes Film Festival), „Hartia va fi albastra“ (Radu Muntean, 2006), „4 Monate, 3 Tage und 2 Nächte“ von Cristian Mungiu, 2007 (mit „Palm d’or“ beim Cannes Film Festival ausgezeichnet), „California Dreamin’“, Cristian Nemescu, 2007 („Un certain regard“, Cannes), „Boogie“ (Radu Muntean, 2008), „Amintiri din epoca de aur“ („Erinnerungen aus der goldenen Epoche“, Cristian Mungiu, 2009), „Marti, dupa Craciun“ („Dienstag, nach Weihnachten“ Radu Muntean, 2010, selektiert für Un Certain Regard).

Der neue rumänische Film enthält ein weites Spektrum von Themen die aber einen gemeinsamen Nenner haben. Sie richten sich an die nahestehende Wirklichkeit und an die jüngste Vergangenheit. Die Themen sind stark gesellschaftskritisch. Die Umstände in dem kommunistischen Regime und das kommunistische Erbe, das in den heutigen Strukturen noch bemerkbar ist, sind Themen, die im Film mehrmals ausgearbeitet werden. Der Film „Der Tod des Herrn Lazarescu“ zeigt im fast dokumentarischen Stil die letzte Nacht des Pensionisten und leicht-Alkoholiker Lazarescu, der mit Magenschmerzen in das Krankenhaus gebracht wird. Da sein Fall nicht als Notfall angesehen wird, wird er von einem Krankenhaus zum nächsten hingeführt, währenddessen sich seine Lage verschlechtert. In „California Dreamin’“ behandelt Cristian Nemescu auf ironischer Weise die rumänische Gastfreundlichkeit und die Faszination

¹⁴ Vgl. <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>, Zugriff: 06.12.12

gegenüber der amerikanischen Kultur. Die Filme „Boogie“ und „Marti, dupa Craciun“, beide von Radu Muntean haben als Thematik die bürgerliche Familie im zeitgenössischen Rumänien.

Das Thema Kommunismus wurde auch kurz nach der Wende in den Filmen von Daneliuc und Pintilie thematisiert. Im Film nach 2000 scheint es aber präsenter zu sein. Die Regisseure, die der neuen Welle angehören, setzten sich mit ihrer Kindheit und Jugend in der Diktatur auseinander. Kommunismus wird nicht als großes Ganzes mit seinen Missständen dargestellt. Einzelne Schicksale und Geschichten reflektieren Lebenszustände und gewinnen so eine allgemeine Bedeutung. Der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ gilt als erfolgreichster Film dieser Serie und thematisiert die Durchführung einer Abtreibung und das Leben unter der Ceausistischen Diktatur. Die Filme „Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii“ und „A fost sau n-a fost“, beide 2006 erschienen, behandeln das Thema der Wende. Im ersten Film aus der Sicht eines Kindes, das das Ende des Kommunismus als das Ende der Welt begreift und im zweiten thematisiert als eine talk-show Sendung in einer Kleinstadt, wo die Frage geklärt werden soll, ob es tatsächlich eine Revolution in der Stadt gab oder nicht.

Der neue Film behandelt auch die heutige Wirklichkeit: die Verwestlichung Rumäniens, die Auswirkungen der freien Marktwirtschaft, die Suche nach einer Identität. In dieser Hinsicht ist der Film ein Gesellschaftsspiegel und ein zeitgenössisches Dokument. Rumänien nach 2000 zeichnet sich durch eine scheinbare wirtschaftliche Stabilisierung aus. Die Kaufkraft steigt wesentlich und es vollzieht sich die Herausbildung einer freien und stabilen Marktwirtschaft. Die 10 Jahre nachkommunistischer Geschichte sind von starken gesellschaftlichen und politischen Krisen gekennzeichnet. Das führte auch zu einem starken Rückgang in der Filmproduktion. Das Modell des Ostkinos war nicht mehr aktuell und man versuchte durch Reformen eine Umstrukturierung der Filmindustrie, die sich an einen kapitalistischen Markt anpassen sollte¹⁵. Nach 2000 scheint sich Rumänien wirtschaftlich zu erholen. Das Fehlen der notwendigen wirtschaftlichen und kulturellen Grundlage verzögerten das Wiederkommen der Kinematographie in Rumänien. Die 15 Jahre zwischen der Wende und 2004-2005, als der neue rumänische Film

15 Vgl. Toeplitz, Jerzy in Frankfurter, Bernhardt (Hg.): *Offene Bilder, Film in Ost und West: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, Wien : Promedia Dr.- u. Verl.-Ges, 1995, S. 49

aufblühte, kann man als Zeit der Heilung ansehen, nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch aus kulturellen. Das Ziel der Europäisierung wurde nur teilweise erreicht, deshalb auch der verspätete Beitritt Rumäniens an der Europäischen Union. Immer noch im Kampf gegen die strukturelle Korruption und Kriminalität und in einem Prozess der Modernisierung gilt Rumänien heute als ein Land der Kontraste: Reich- Arm, Modern-Traditionell, Stadtleben- dörfliche Gemütlichkeit, jugendliche Rebellion- institutionale Autorität usw. In diesem Rahmen sind sich auch die Themen der Filme angesiedelt. Der neue rumänische Film skizziert die sich im Wandel und Ambivalenz befindende Gesellschaft.

1.2.1. Der neue rumänische Film und die Identitätssuche

„In fact, Romanian cinema doesn't exist. There are four or five filmmakers that try to articulate their vision of the world and that work here, in Romania, but to say that this is Romanian is an awkward declaration.“¹⁶

Die Suche nach einer nachkommunistischen Identität scheint schmerzhaft und dauerhaft zu sein. Auch im Bereich der Kinematographie besteht eine Suche nach einer kulturellen Identität, die sich thematisch im neuen Film herauskristallisiert. Das obige Zitat stammt aus einem Interview mit dem Filmemacher Cristi Puiu, der Regisseure des Films „Moartea domnului Lazarescu“ („Der Tod des Herrn Lazarescu“). Die Bedeutung dieser Aussage liegt in die Verneinung der Idee eines „romanian cinema“. Das rumänische Kino befindet sich in einer kulturellen Identitätskrise.

In ihrer Arbeit über das neue osteuropäische Kino sieht Meta Mazaj eine im ganzen osteuropäischen Gebiet präsenste kulturelle und identitätsbedingte Suche. Als das „Other Europe cinema“¹⁷ bezeichnet, kennt das osteuropäische Kino eine Abgrenzung zum westlich-europäischen. Diese Abgrenzung ist wegen der kommunistischen Geschichte geschichtlich und kulturell bedingt. Die Suche nach einer nationalen und übernationalen Identität findet sich im osteuropäischen Gebiet auch in der Suche nach einem „national cinema“. Das Konzept von „national cinema“ ist schwer zu definieren. Es wird zusammenhängend mit der

16 <http://eefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/puiu-about-romania-and-romanian-cinema/> 19.09.2012

17 Mazaj, Meta: Eastern European Cinema on the margins in: Situations: Project of the Radical Imagination, Vol. 4, Nr.1, S.189- 207, 2011

Kultur eines Staates verstanden. Die Sprache ist das Fundament einer kollektiven kulturellen Identität¹⁸. Deshalb trägt Sprache eine wichtige Bedeutung bei der Bildung eines staatlichen Kinogewerbes. In Rumänien wird durch die staatliche finanzielle Unterstützung (Das Nationale Zentrum für Kinematographie) das Herausbilden eines „Rumänischen Kinos“ ermutigt.

Ergänzend zur Fahndung eines Rumänischen Kinos, sieht Mazaj eine für die neue rumänische Welle charakteristische Thematisierung der Frage „Gibt es, oder gibt es nicht ein Rumänisches Volk?“¹⁹. Diese Frage wird als eine Folge der raschen Kapitalisierung und des Beitritts Rumäniens zu der Europäischen Union, formuliert. Der neue rumänische Film behandelt die Problematik einer rumänischen Identität, die laut Mazaj durch einen ambivalenten Status gekennzeichnet ist.

„Films like *The Death of Mr. Lazarescu* (2005, Cristi Puiu), *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (2007, Cristian Mungui), *California Dreamin'* (2007, Cristian Nemescu), and *Tales from the Golden Age* (2009, Cristian Mungui), are all different explorations of Romanian national identity or rather failed attempts at establishing one, where a transnational context still seems like a distant reality, yet the national one is already suspended“²⁰.

Bernhard Frankfurter spricht in den Artikel „Kulturelle Identität- eine Legende“ über die kulturelle Identität als ein Phänomen der Alltagskultur: „Gemeint ist freilich ein vager und nebelhafter Anspruch auf Selbst- Sein, auf unverwechselbare Eigenart- ein affirmatives Postulat“²¹. Er behauptet auch, dass „die nationale Identität der einzelnen Kinematographen zugleich Bedingung und Negation (sei); ein französischer, spanischer oder deutscher Film kann sich auf dem eigenen Markt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch dann nicht amortisieren, wenn man ihn eher in die Erfolgskategorie einordnen kann“²². Die nationale Eigenart wird eine Vorgabe für den Erfolg dieser auf dem europäischen Markt. Das Selbst-Sein ist eine Bedingung, auch für das rumänische Kino. Das was im Film als „typisch rumänisch“ inszeniert wird, folgt dieser abgrenzenden Selbstdarstellung und der Suche nach einer nationalen Eigenständigkeit. Als

18 Vgl. http://www.contradictio.de/nat_identitaet.html Zugriff: 06.12.12

19 Vgl. Mazaj, Meta: Eastern European Cinema on the margins in: Situations: Project of the Radical Imagination, Vol. 4, Nr.1, S.189- 207, 2011

20 Ebv.

21 Frankfurter, Bernhard: Kulturelle Identität- eine Legende in: Frankfurter, Bernhard (Hg.): *Offene Bilder, Film in Ost und West: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, Wien : Promedia Dr.- u. Verl.-Ges, 1995, S.243

22 Ebv. S. 243

Export-Produkt ergattert es internationale Aufmerksamkeit und repräsentiert Rumänien. Vor allem der neue Film hat den Zweck selbstdarstellend zu sein. Es werden aber nicht „das Volk“ und seine Mythen dargestellt, sondern einzelne Schicksale, die als Beispielfälle für die Menschlichkeit fungieren. Universale Motive werden im rumänischen Kontext behandelt: Geburt, Liebe, Freundschaft, Tod usw., wobei einzelne Figuren in ihrer Suche, in ihrer eigenen Wirklichkeit und Lebensentwürfe dargestellt werden.

Einer der Paradigmen der Identitätssuche ist auch die Beziehung zur Vergangenheit. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Kommunismus und das Hinterfragen der neuen kapitalistischen Werte gehören den Stabilisierungsmechanismen der kulturellen Eigenständigkeit. Es ist verständlich warum viele der neuen Filme die kommunistische Ära und die Revolution in Rumänien thematisieren. Die Filme „A fost sau n-a fost“, „Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii“, „Hartia va fi albastra“, „4 luni, 3 saptamani si 2 zile“, „Amintiri din epoca de aur“ bestätigen die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der nahen Vergangenheit. In dieser Beschäftigung mit der eigenen Geschichte und Gegenwart etabliert sich das, was Mazaj als die Suche nach einer rumänischen Identität versteht.

1.2.2.Die Frage nach einer Welle?

Die nationale Identität des rumänischen Kinos nuanciert sich im neuen Film auch durch eine eigene Ästhetik. Unter dem Oberbegriff der „neuen rumänischen Welle“ wird vor allem die gemeinsame Filmsprache intendiert. Der Begriff scheint viele Diskussionen in der Presse und zwischen den Regisseuren auszulösen. Die Frage die gestellt werden muss, ist, inwieweit es eine „neue rumänische Welle“ gibt und was haben diese Produktionen gemeinsam.

Das Konzept ist ein stark kommerzielles, das durch die Presse aufgegriffen wurde. Die Suche auf Wikipedia zeigt Einträge in deutscher, rumänischer und englischer Sprache unter den Titel „New Romanian Wave“, „Neue Rumänische Welle“ etc. Keine wissenschaftliche Publikation behandelt aber diese Thematik. Was ist also eine künstlerische „Welle“? In den Artikel „New Wave on the Black Sea“ erschienen in New York Times am 20 Januar, 2008 behandelt der Autor A. O. Scott genau diese Frage in Zusammenhang mit

den neuen rumänischen Film.

„Ever since the French Nouvelle Vague of the late 1950s and early '60s, cinephiles have scanned the horizon looking for movement. In Czechoslovakia before 1968, in West Germany and Hollywood in the 1970s and more recently in Taiwan, Iran and Uzbekistan, the metaphor signaled newness, iconoclasm, a casting off of tradition and a rediscovery of latent possibilities.“²³

In der Diskussion um Kultur, ist es also ein Konzept, das sehr oft benutzt wird. In der Kinematographie mit der Nouvelle Vague oder in der Musikindustrie mit der Neuen Deutschen Welle, wird die Idee der Welle auch mit dem Begriff *Bewegung* gleichgestellt. In der Soziologie wird unter den Begriff *Bewegung* ein kollektiver Akteur verstanden, der durch Handlung gesellschaftlichen Wandel bewirken will. In der Kunst ist also eine Bewegung oder eine Welle eine künstlerische Gemeinschaft, die durch Handlungsstrategien auf eine Veränderung abzielt und Traditionen absetzt.

Die gemeinsame Filmsprache der „neuen Welle“ ist eine Folge der ähnlichen Produktionsgrundlage. Die Filme werden von staatliche Mittel, von CNC (Nationales Zentrum für Kinematographie) und aus privaten Mitteln finanziert. Die staatlichen Mittel sind gering und im Allgemeinen ist das Interesse an Kinematographie in Rumänien nicht groß. Laut dem statistischen Jahrbuch Rumäniens gab es im Jahr 2009 nur noch 74 Kinosäle im ganzen Land, wobei es im Jahre 1990 noch 4637 Kinos gab²⁴. Das bedeutet, es gibt ein Kino für ungefähr 250 000 Einwohner. Viele davon laufen aber mit leeren Sälen. Laut der gleichen Quelle gab es nur 5280 Zuschauer im Jahr 2009²⁵. Dieser starke Rückgang ist eine Folge der Entfaltung der Fernsehlandschaft nach 1990. Die Unbeliebtheit des Kinos erschwert auch die Eintreibung der privaten Mittel. Der neue rumänische Film ist also von Mittellosigkeit bestimmt. Die staatlichen Finanzierungen werden zweimal jährlich nach Wettbewerb zugeteilt. Die Drehbücher werden von dem Nationalen Zentrum für Kinematographie beurteilt. Das hat zu Folge, dass hauptsächlich solche Filme, die in ein bestimmtes Schema passen mit CNC-Mitteln produziert werden.

Da der Film keine Tradition in Rumänien hat, stammen die meisten

²³ <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all> Zugriff 12.04.2012

²⁴ Vgl Nationaler Institut für Statistik: Statistisches Jahrbuch Rumäniens, <http://www.insse.ro/cms/rw/pages/index.ro.do> Zugriff 12.04.2012

²⁵ Vgl. Ebv.

Schauspieler aus dem Theatergewerbe. Auch die weiteren Produktionsbeteiligten stammen aus den gleichen Becken von Technikern und Mitwirkenden. Da die einzige akkreditierte staatliche Filmhochschule in Rumänien die Film- und Theaterakademie in Bukarest ist, sind die meisten Regisseure der „neuen rumänischen Welle“ Absolventen dieser Institution. Die rumänischen Filmproduktionen haben also einen gemeinsamen Nenner. Es ist deshalb fraglich, ob diese „Welle“ in dem klassischen Sinne eine Welle, eine Bewegung oder eine „Schule“ ist. Die künstlerischen Gemeinsamkeiten sind nicht Folge eines künstlerischen Dogmas. Sie sind durch die ähnlichen Produktionsbedingungen bestimmt.

In der Studie „The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“ behandeln die Autoren Paul DiMaggio und Walter Paul die Frage nach der Homogenität der Strukturen und Praxen in Organisationen. Dieses Konzept wird in der Arbeit als Isomorphismus benannt und wird als „a constraining process that forces one unit in a population to resemble other units that face the same set of environmental conditions“²⁶ verstanden. Dieser zwingende Prozess folgt drei Mechanismen: 1. Isomorphismus als Folge eines Zwanges, 2. Mimetischer Isomorphismus als Folge der Unsicherheit. In diesem Fall wird die Aneignung eines sicheren Erfolgsrezeptes vorausgesetzt und 3. Normativer Isomorphismus zusammenhängend mit Professionalismus. Hier werden die gemeinsamen beruflichen Erfahrungen, und die geteilten Werte und Meinungen erwähnt, die zur Homogenität in dem Aufbau von institutionellen Organisationen führt²⁷. Der neue rumänische Film ist ein Beispiel für das, was DiMaggio und Paul als Isomorphismus bezeichnen. Die umgebungsmäßigen Bedingungen führen zur Bildung einer homogenen Bewegung. Der Zwang ist als ein Budget-bedingter Zwang zu verstehen. Der Mangel an Ressourcen ist für die Herausbildung der Filmästhetik in diesen Fällen bestimmend. Wie auch zuvor erwähnt sind die Produktionen auf die Mittel der CNC angewiesen. CNC (das Nationale Zentrum für Kinematographie) hat in diesem Fall auch eine Kontrollfunktion und übt indirekt Zwang aus.

²⁶ DiMaggio, Paul and Powell, Walter, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields (1983). American Sociological Review, Vol. 48, Nr. 2, p. 147-160, 1983

²⁷ Vgl. Ebv.

Der mimetische Isomorphismus ist die bewusste Aneignung eines schon funktionierenden Prinzips. Der Erfolg von „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, aber auch die Anerkennung der frühen Filme dieser Bewegung sind Wegbereiter für die nachfolgenden Filme. Da die Filme durch ihre authentische und minimalistische Art internationale Anerkennung gewannen, orientierten sich die weiteren Filmemacher an dem funktionierendem Schema. Dies bezüglich spielt auch CNC (das Nationale Zentrum für Kinematographie) eine Rolle. Das Existieren der Produktionen hängt von der Unterstützung dieser Institution ab. Deshalb richten sich die Filmemacher an den Erfolgsrezepten aus.

Der normative Isomorphismus besteht in Zusammenhang mit der neuen Welle in den ähnlichen Biografien der Regisseure. In diesem Fall die Tatsache, dass alle Regisseure der neuen Welle der gleichen Generation angehören. Das heißt, dass sie ihre Kindheit und Jugend in einer Diktatur lebten, was einen großen Einfluss auf das Werk von ihnen ausübt.

Die Stimmen bezüglich der Existenz einer einheitlichen Bewegung oder einer rumänischen neuen Welle in Kinematographie sind trotz der Gemeinsamkeiten in der Ästhetik und bezüglich der Themen, geteilt. Laut dem Filmkritiker Alex Leo Serban ist die rumänische Filmindustrie heute von Individuen bestimmt und nicht von einer einheitlichen Bewegung: „there are no ‘waves’...just individuals“²⁸. Bezüglich seiner Aussagen kann man weniger von einer „Welle“ oder „Bewegung“ sprechen, da, seiner Ansicht nach, der neue rumänische Film nicht unbedingt einheitlich ist. Die Arbeit der jeweiligen Regisseure ist nicht als eine bewusste Zugehörigkeit zu einer Bewegung zu verstehen, wie zum Beispiel die der Dogma 95. Die Filme funktionieren aber ähnlich und sind durch umfeldbedingte Zwänge (Isomorphismus) homogen in ihrem Aufbau. Auf diese Homogenität in der Ästhetik gehe ich noch vertieft ein.

1.3.Less is more: Zu einer Ästhetik des neuen rumänischen Films

Der neue rumänische Film zeichnet sich, wie zuvor erwähnt, durch eine eigenständige Filmsprache aus. Mehrmals benutzt um „das typisch Rumänische“ darzustellen, folgen die Regisseure einem ähnlichen Erfolgsrezept. Um die

28 <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all> Zugriff: 12.04.2012

soziale Wirklichkeit und den Mensch als Gefangenen dieser zu repräsentieren, folgt der Film einer Ästhetik des Wirklichen oder einer Dokumentarästhetik. In diesem Sinne folgt es der ästhetischen Tradition des Realismus. In den Artikel „New Wave on the black sea“ behauptet Scott:

„...there is an almost palpable impulse to tell the truth, to present choices, conflicts and accidents without exaggeration or omission. This is a form of realism, of course, but its motivation seems to be as much ethical as aesthetic, less a matter of verisimilitude than of honesty.“²⁹

Laut Scott haben die neuen Regisseure den Drang „die Wahrheit“ darzustellen und „ehrlich“ zu sein. Diese Form von Realismus sei eine Folge der im Kommunismus im öffentlichen Leben dargestellten Fantasien, Wahnvorstellungen und Lügen und eine Reaktion auf das metaphorische Kino von Daniliuc und Pita, die die erfolgreichsten Regisseure der 1980er in Rumänien waren. Der neue rumänische Film scheint sich gegen die Ziele des kommunistischen Films zu wenden und das zu verleugnen, was früher als obligatorisch galt: die Idealisierung der rumänischen Gesellschaft als funktionierende Maschinerie. Der neue rumänische Film zeigt die Dysfunktion, das Ambivalente (z.B. „Der Tod des Herrn Lazarescu“), den Mensch als Opfer eines veralteten Systems („Polizist: Adjektiv“), die Identitätssuche („Boogie“) und den Wunsch nach Neuerung („Occident“). Die filmische Auseinandersetzung mit der Gegenwart und der jungen Vergangenheit hat einen dokumentarischen Charakter, ist von Realismus geprägt und bezieht sich auf eine Reduktion künstlerischer Natur.

Die filmische Reduktion ist in diesen Fällen eine ästhetische Entscheidung, die aber auch als eine Folge der begrenzten Produktionsbedingungen zu verstehen ist. Mit einfachen und prononcierten Mitteln werden innere Konflikte und Entwicklungen der Hauptdarsteller nuanciert. Dabei wird das Alltägliche beobachtet. In „Polizist: Adjektiv“, zum Beispiel, wird der Protagonist beim Essen, Rauchen, Fernsehen gezeigt. Der neue rumänische Film kreiert eine Nähe zur Lebenswirklichkeit und zum Alltäglichen. In diesem Sinne kann man auch von einem Kino des Minimalismus sprechen. Folglich Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer und Josef Rauscher handelt es sich bei der Rede über Minimalismus als filmisches

²⁹ <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>, Zugriff 12.04.2012

ästhetisches Prinzip über: „Less is more, das heißt vor allem: das Allereinfachste in seiner bloßen Existenz zu würdigen und dabei/dazwischen das Lebendige darin nachklingen zu lassen.“³⁰. Daher auch die Notwendigkeit der Nutzung der Originalschauplätze und der Straßenaufnahmen. In „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ wird die Hauptdarstellerin mit Handkamera durch die dunklen Straßen von Bukarest verfolgt und im „Der Tod des Herrn Lazarescu“ läuft in der Plattenbauwohnung des Herrn Lazarescu eine bekannte rumänische Fernsehsendung. Durch die Reduktion von Technik wendet sich das Kino des Minimalismus und auch der neue rumänische Film gegen das klassische Kino der Attraktionen. Der Verzicht auf nichtdiegetische Musik, die minimalistische Lichtgestaltung und die langen Einstellungen tragen zum ästhetischen Purismus bei und folgen einem Realismusanspruch ausgedrückt von Filmtheoretiker André Bazin. Filmtechnisch, propagiert Bazin für eine anscheinende Nichtteilnahme des Filmemachers in die Diegese des Films. Deshalb sieht der Theoretiker die Nutzung der Montage als ein Durchbrechen der Plausibilität des Films. Er bevorzugt den Einsatz von Plansequenzen und der Tiefenschärfe, deren Einsatz er als exemplarisch in den Filmen des italienischen Neorealismus und im Film *Citizen Kane* sieht³¹. Bazin unterscheidet zwischen zwei Stilen in der Filmästhetik bezüglich der Montage: realistisch und „expressionistisch“. Er tritt für eine Filmästhetik ein, die auf Montage verzichtet und die raumzeitliche Kontinuität erhält³². So soll eine mögliche Interpretation nicht durch den Filmemacher aufgezwungen werden. In diesem Sinne sind die Filme der neuen rumänischen Welle ein Beispiel für die Nutzung einer realistischen Filmsprache, denn sie machen durch den Einsatz der Plansequenzen den zeitlichen Verlauf der Ereignisse erfahrbar. Ein gutes Beispiel wäre der Film „Polizist: Adjektiv“, der fast ausschließlich aus Plansequenzen besteht. Auch der Verzicht auf Großaufnahmen folgt diesem Postulat nach Realismus in der Filmsprache. Durch diese technische Entscheidung soll das Auge des Zuschauers nicht auf Einzelheiten gelenkt werden. So soll eine intendierte Signifikanz oder Wertung

30 Grob, Norbert & Kiefer, Bernd & Mauer, Roman, & Rauscher, Josej (Hg.): *Kino des Minimalismus*, Mainz: Bender, 2009, S.10

31 Vgl. Meyer, F.T., *Filme über sich selbst: Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld: transcript-Verl.

32 Vgl. Beyerle, Monika, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997, S.89

der filmischen Zeichen durch die Großaufnahme vermieden werden.

In der Arbeit „Kino des Minimalismus“ behaupten die Autoren: „Das Kino des Minimalismus mündet nie und nimmer in großen Erzählungen... Die Verknüpfungsarbeit der Film-Bilder mit der Welt überlässt es dem Zuschauer.“³³ So zeigen auch die behandelten Filme keine großen Geschichten. Die meisten Geschichten bleiben unbeendet, offen und lassen viel Raum für Interpretation. Das klassische „happy end“ ist in keiner der Filme der „Neuen rumänischen Welle“ anzutreffen. Öfters wird die Diegese der Filme auf einen Tag eingeschränkt, wie zum Beispiel im „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Der Tod des Herrn Lazarescu“, „Das Papier wird blau“, „War es oder war es nicht?“. In diesem Sinne neigt der Film zu Echtzeitdarstellungen. Die natürliche Chronologie der Filmgeschichte wird beachtet. Es gibt kaum Wendepunkte. Die Dramaturgie folgt einer Aneinanderreihung von Handlungen.

Auch im Schauspiel ist eine minimalistische Ästhetik zu bemerken. Das Gezeigte soll eine Bruchstelle der „Wahrheit“ repräsentieren und sich von Künstlichkeit entfernen. Dabei spielt auch das Schauspiel eine wichtige Rolle. Die Gespräche zwischen den Figuren sind von Pathetik und Dramatik beraubt. Mithilfe der Handkamera gewinnt das Schauspiel mehr Gewicht. Die Gesten und die Mimik sind klein, sparsam. Es werden diskrete Emotionen gezeigt. Die Sprache ist immer eine Milieu- Alltagssprache. Die Dialoge sind manchmal elliptisch, mit Unterbrechungen. Die Vielzahl von Plansequenzen intensiviert den Eindruck, selbst Zeuge der Handlung zu sein. Die Schauspieler haben mehr Freiraum für Improvisation, was den Gesamteindruck von Natürlichkeit gibt.

Die bewegte Kamera, die langen Einstellungen, die Nähe zum Alltäglichen und die glaubwürdigen Dialoge tragen zu einer Dokumentarästhetik bei. Ohne in die Handlung einzugreifen scheint die Kamera das „Wirkliche“ aufzunehmen. Die Schauplätze und die Ausstattung sollen den Eindruck von Glaubwürdigkeit erwecken. In diesem Sinne spricht auch Scott von „the palpable impulse to tell the truth“. Die Orientierung am Hier und Jetzt machen aus dem neuen rumänischen Film einen Gesellschaftsspiegel. Und die ästhetischen Mitteln sind eine Möglichkeit zur Authentifizierung. Mungiu, der Regisseure von „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ behauptete in einem Interview über den

33 Grob, Norbert & Kiefer, Bernd & Mauer, Roman, & Rauscher, Josej (Hg.): *Kino des Minimalismus*, Mainz: Bender, 2009, S.10

Film in Kommunismus:

„Nothing like this ever happened in real life. And you got this desire to say: ‘People, you don’t know what you’re talking about. This is all fake. This is not what you should be telling in films. I could do way better than you.’ I felt this way, but I think this whole generation had that feeling.“³⁴

Das, was plakativ als „die neue rumänische Welle“ bezeichnet wird, ist also eine Reaktion auf 40 Jahre künstlerischer Einschränkung. Der heutige Film will sich von dem „Metaphorischen“ entfernen. Dabei greift man auf eine Ästhetik des Realen, die einem Realismusanspruch folgt, der in der Filmgeschichte von verschiedenen Filmtheoretikern ausgedrückt wurde. Echte Menschen mit realen Problemen sollen in ihrem Umfeld repräsentiert werden. Und dabei spielt Essen eine wichtige Rolle.

34 <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>, Zugriff 12.04.2012

2.Man ist, was man isst.

Über das Motiv des Abendessens



Daniel Spoerri, Dalla A alla Z, 1991³⁵

Georg Simmel konstatiert in der „Soziologie der Mahlzeit“: „Von allem nun, was den Menschen gemeinsam ist, ist das Gemeinsamste: dass sie essen und trinken müssen“³⁶ In dieser Hinsicht geht man von einer Idee der Gleichheit aus. In dem Bedürfnis essen und trinken zu müssen, sind alle Menschen gleich. Dass sich durch Essen Hierarchien herauskristallisieren ist ein Paradox des Essens. Genauso die Beziehung zwischen der eigenständigen Erfüllung eines körperlichen Bedürfnisses und der Idee der Gemeinschaft, die mit Abendessen assoziiert wird. Als soziologisches Gebilde spricht Simmel von der „Gewöhnung an das Vereinigtsein“. In den postindustriellen Gesellschaften, wie auch in Rumänien, ist das Abendessen der einzige Moment am Tage, wo die Familie oder eine Gemeinschaft beisammen sitzt. Essen bringt Leute zusammen. Aber Essen an sich ist ein egoistischer Akt. In der Beziehung der Auseinandersetzung mit den eigenen Bedürfnissen und der Körperlichkeit und der Idee des Beisammen-Seins ist das Abendessen als Motiv und soziologisches Gebilde zu betrachten. Simmel thematisiert auch die „Sozialisierung“ der Mahlzeit. Dabei wird die ästhetische und rituelle Befriedigung, also die Normierung und Regulierung der Mahlzeit nach ästhetischen Prinzipien verstanden. Diese ästhetischen Prinzipien orientieren sich an kulturellen Praxen und Normen. Deshalb offenbart das Abendessen kulturelle Prozesse und Beziehungen. Folglich versteht sich die Nahrungszufuhr im soziologischen Sinne als eine

35 <http://www.artpool.hu/Fluxus/Spoerri.html> Zugriff: 18.04.2012

36 <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeit.htm> Zugriff: 17.04.2012

gleichzeitig von der Idee der Gleichheit bedingte und hierarchische, egoistische und zusammenbringende, normierte, rituelle und stark kulturelle Aktivität. In diesen Rollen ist auch das Motiv des Abendessens in der Kunst zu begreifen.

Das Abendessen ist ein wieder kehrendes Motiv in der Kunst. Die verschiedenen Repräsentationen vom letzten Abendmahl, die Darstellung von Essen als Objekt der körperlichen Lust und Begierde in der Stilllebenmalerei oder das Konzept von Eat Art beschäftigen sich mit der Mahlzeit und mit Essen in seinen ästhetischen und symbolischen Formen. Das Motiv der Mahlzeit in der Kunst reflektiert kulturelle Werte, Lebenskonzepte und Konsum. In der Nahrungsaufnahme werden Hierarchien, kulturelle und gesellschaftliche Normen, aber auch die Beziehung mit der eigenen Körperlichkeit festgelegt. Mit diesen Nebeneffekten des menschlichen Grundbedürfnisses setzt sich auch die Eat Art auseinander. Der in 1930 in Rumänien geborene, Daniel Spoerri gilt als Erfinder der Eat Art. Die Eat Art begreift Nahrungsmittel als Kunstmaterialien. Durch die Tatsächlichkeit des Verfalls der Kunstwerke bietet Eat Art einen neuen Kunstbegriff, der „gegen Kunst als Ware, gegen Dauerhaftigkeit und museale Konservierbarkeit“³⁷ steht. Außer den Installationen, in denen die Essenzubereitung oder der Essensverzehr im Mittelpunkt stehen, befestigt Spoerri in seinen Fallenbildern, Reste von Mahlzeiten, Geschirr, volle Aschenbecher zu Ausstellungsstücke. 1963 begann er in seiner Galerie J. in Paris, den Gästen das Kochen und Verzehren von Mahlzeiten anzubieten. Nach den organisierten Abendessen wurden die Reste zu Fallenbildern fixiert³⁸. Spoerri thematisiert in seinen Werken die Gemeinschaft. Der Tisch ist als Ort des Lebens, des Zusammenseins und der Sozialisierung zu begreifen. In seinen Werken werden sowohl kulturelle Konventionen, als auch Konsum thematisiert. In den Fallenbildern scheint Zufälligkeit die Ästhetik zu bestimmen. Das was Simmel als die Sozialisierung des Abendmahls bezeichnet, also das Ritual, die ästhetische Ordnung werden im Werk Spoerris auf einen einzigen Moment vereint, das Ende der Mahlzeit. Die Erinnerung, die Andeutung an etwas Vergangenes und die Präsenz des Menschen durch das, was er hinterlässt, seine

37 Holzhey, Magdalena, Buschmann, Renate, Gross, Ulrike, Ermacora, Beate (Hg.): Eating the universe : vom Essen in der Kunst ; [Kunsthalle Düsseldorf, 28. November 2009 - 28. Februar 2010 ; Galerie im Taxispalais Innsbruck, 24. April - 4. Juli 2010 ; Kunstmuseum Stuttgart, 17. September 2010 - 9. Januar 2011]. Köln: Dumont, 2009, S.14

38 Vgl. Ebv. S. 24

Spuren, werden im Kunstwerk Spoerris verewigt.

Das Werk Spoerris gilt als Beispiel, wie sich die bildende Kunst dem Thema Abendessen annähern kann. Im Film wird genauso das Motiv als ein Moment des Beisammen-Seins und in einen kulturellen Kontext eingesetzt. Wie auch in den Fallenbildern wird in der Kinematographie das Abendessen kontextabhängig, festgehalten. Das Motiv des Abendessens ist immer ein diskursives Motiv. Es ist in seine Entstehungszeit und künstlerischem Gebilde zu betrachten und zu interpretieren.

In der Filmgeschichte ist die Mahlzeit ein Thema, das seit der Entstehung besteht. Eine der ersten Produktionen von Lumière „Repas de bébé“ (1895) zeigt ein Kleinkind das in den Armen seiner Familie ernährt wird. Im Buch „Ist man, was man isst?“ unterscheidet der Autor Thomas Koebner zwischen verschiedenen Motiven, die mit der Mahlzeit in der Filmgeschichte präsent sind: „Das wilde Verzehren fremder oder roher Speisen“ („Nanook of the North“, USA/F 1922, „The Gold Rush“, USA, 1925), „Die ekelhafte Speise“ (Fellinis „Saytiricon“, I/F 1969, „La Grande Bouffe“, I/F 1973), „Unter feinen Leuten“ („Ladri di biciclette“, I 1948), „Dinner for two“ („When Harry met Sally“, USA 1989), „Das erotisch- verführerische Essen“ („Tom Jones“, GB 1963), „Das einsame Essen“ („Rear Window“, USA 1954), „In der Küche“ (Amarcord, I/F 1973), „Im Kreis der Familie“ („Festen“, DÄN/S 1998), „An der Festtafel“ („Austernprinzessin“, D 1919), „Pastoralen“ („Le Déjeuner sur l’herbe“, F 1959), „Das heilige Abendmahl“ („Viridiana“, Mex/E 1961)³⁹. Wie von Koebner vorgelegt, scheint es auch in der Kinematographie, wie in der bildenden Kunst eine Faszination zum Essen zu geben. Denn mehr als jede andere Kunst nimmt sich der Film vor, die Wirklichkeit abzubilden. Und das bedeutet, das Essen in seiner vielseitigen Signifikanz und Symbolik zu thematisieren. Die verschiedenen Formen in der dieses Motiv die Filmgeschichte begleitet zeigt dieses weite Spektrum der Thematik.

Im Kontext der neuen rumänischen Welle zeichnet sich dieses Motiv durch seine Banalität aus. Das Bedürfnis zu essen wird zur Darstellung des Alltäglichen eingesetzt. In dieser Einfachheit konturiert die Tischszene die Beziehungen im Film, der gesellschaftliche Kontext, kulturelle Normen usw.

39 Vgl. Thomas Koebner Einleitung in Escher, Anton (Hg.): *Ist man, was man isst?: Essrituale im Film* München: et+k, edition text + kritik, 2009, S.9

Deshalb wird es öfters, wenn nicht fast immer, im neuen rumänischen Film eingesetzt. Der Filmkritiker Mihai Chirilov behauptet:

„Sieht man sich die letzten Filme der rumänischen Kinematographie an, so kann man sagen, dass es kaum einen Film gibt, der nicht vom Dienst einer Tischszene profitiert, mit zwei oder mehreren Figuren, zuhause oder im Restaurant, in der Familie oder mit Freunden, mehr oder weniger wichtig für die Ökonomie der Geschichte.“⁴⁰

Wie zuvor erwähnt orientiert sich die neue rumänische Welle an einer Ästhetik des Realismus. Das Abendessen im Film ist eine mediale Darstellung von Lebenswirklichkeiten. In dieser Hinsicht kristallisiert sich das Motiv des Abendessens als eine kulturelle Offenbarung und spiegelt Beziehungen und Hierarchien die für die Narration von Bedeutung sind. Man kann das Abendessen im Film als einen Mikrokosmos der rumänischen Gesellschaft ansehen.

Wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt wurde, ist das Motiv des Abendessens durch seine Vielseitigkeit charakterisiert. Die verschiedenen Parameter, die man mit dem Motiv assoziieren kann, werden in der Kunst, in der Kinematographie und im neuen rumänischen Film aufgenommen. Was spezifisch für den neuen rumänischen Film ist, ist der post-kommunistische Kontext, der rumänische kulturelle Bezug und der Zusammenhang zur Ästhetik der neuen Welle. Am Beispiel von drei Filmen werde ich diese Relationen analysieren.

Die Filme die ich als Fallbeispiele ausgesucht habe, sind 3 Filme die bestimmend für die neue rumänische Welle sind. Es ist der schon mehrmals erwähnte „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ von Cristian Mungiu, „Politist, Adjektiv“ von Corneliu Porumboi, der auch als Fallbeispiel für ein Kino des Minimalismus gilt und „Das Papier wird blau“ von Radu Muntean. Alle Filme gewannen internationale Anerkennung und sind repräsentativ für die Ästhetik des neuen rumänischen Film. In der Suche nach Gemeinsamkeiten bin ich auf das Motiv des Abendessens gestoßen. So wie auch Chirilov behauptet, ist es ein Motiv, das immer wieder in den Filmen thematisiert wird. Wie auch im Spoerri's Werk ist der Tisch im rumänischen Film ein Zeichen für Leben. In den

40 Eigene Übersetzung: „La o sumara trecere in revista a cinematografiei romanesti recente, se poate spune ca aproape nu exista film care sa nu beneficieze der serviciile unei scene la masa, in doua sau mai multe personaje, acasa sau la restaurant, in familie sau cu prietenii, mai mult sau mai putin importanta in economia povestii” in: Chirilov, Mihai, Stop cadre la masa in: Corciovecu, Cristina & Mihailescu, Magda (Hg.), *Noul cinema romanesc*, Iasi: Polirom, 2011, S.13

ausgewählten Filmen zeigen sich diese Szenen als höchste Momente der Reflexion und als Kristallisierungspunkte von inneren Konflikten. Diese Konflikte werden von einer bestehenden Verpflichtung gegenüber der Freundin (4 Monate, 3 Wochen, 2 Tage), gegenüber dem Beruf (Polizist: Adjektiv) oder der Familie (Das Papier wird blau) ausgelöst. Als Moment von höchster Spannung, wie in „4 Monate, 3 Tage und 2 Tage“ oder als Bestandteil des Alltags wie in „Polizist: Adjektiv“ scheint die Auseinandersetzung, mit etwas so Alltäglichem, wie dem Essen zur Analyse der Filme emblematisch zu sein.

3. Festessen und sein kommunistischer Kontext

4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage

Der Film von Cristian Mungiu „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, erschienen im Jahre 2007 und prämiert mit der Auszeichnung „Palm d’or“ bei den Filmfestspiele im Cannes, thematisiert die Durchführung einer Abtreibung im kommunistischen Rumänien, in einer Zeit als Abtreibung und Verhütung, fast unabhängig von Umständen, illegal waren. Die Hauptdarstellerin Otilia hilft ihrer Freundin und Mitbewohnerin, Gabita, beim Planen der Abtreibung. Sie steht ihr während der ganzen Situation bei. Die Handlung vollzieht sich an einem einzigen Tag und wird hauptsächlich aus der Sicht von der Hauptdarstellerin, Otilia verfolgt.

Am Morgen packen die Studentinnen alles Notwendige ein. Otilia trifft sich in der Universität mit ihrem Freund und borgt sich noch Geld aus. Sie kümmert sich um die Reservierung eines Hotelzimmers für den Tag. Im ersten Hotel gelingt es ihr nicht, da alle Zimmer ausgebucht sind. Erst im zweiten schafft sie, ein Zimmer für die Nacht zu ergattern. Dafür muss sie aber mehr bezahlen. Am Nachmittag trifft sie sich mit Dr. Bebe, der „Arzt“ der die Abtreibung durchführen soll. Sie gehen zusammen ins Hotel, wo beide ihre Ausweise an der Rezeption abgeben müssen. Irritiert von dieser Tatsache und auch, dass Gabita schon im 4. Monaten schwanger ist, was sie bis zu dem Zeitpunkt verschwiegen hat, verlangt Bebe von beiden Frauen sexuelle Gefälligkeiten. Er argumentiert mit der Behauptung dass man bei so einem fortgeschrittenen Alter, für Mord bestraft werden kann und dass „jede Sache ihren Preis hat“. Unter Zwang sehen sich die Freundinnen verpflichtet Bebes Bedingung zu akzeptieren. Kurz nach der Abtreibung, verlässt Otilia das Hotel und geht zu den Eltern ihres Freundes zum Abendessen. Dort wird der Geburtstag der Mutter gefeiert, wo sie verpflichtet ist bis zur Torte zu bleiben. Zurück im Hotel kümmert sie sich um die Entsorgung des Fötus. Der Film endet mit einer weiteren Tischszene. Im Restaurant des Hotels versprechen sich die beiden Freundinnen, nie wieder über den Tag zu sprechen.

3.1.Das Festessen. Inhalt, Form und der kommunistische Kontext.

Die erste Szene, die ich behandeln werde, ist die Festessensszene im Haus der Eltern des Freundes der Protagonistin. Otilia war Zeugin einer Abtreibung und musste sich dafür und für ihre Freundin aufopfern. Kurz danach muss sie eine frühere Verpflichtung einhalten: die Einladung zum Abendessen bei den Eltern ihres Freundes. Diese Szene wird auch früher im Film angedeutet. Am Vormittag treffen sich Adi und Otilia in der Universität. Sie fragt ihn: „wir werden nicht am Tisch sitzen müssen, oder?“⁴¹. Otilias Befürchtung geht in Erfüllung. Die ganze Familie und Freunde der Familie warten auf sie mit gedecktem Tische. Sie beklagt sich bei Adi: „Du hast gemeint ich soll vorbeikommen um deiner Mutter Alles Gute zum Geburtstag zu wünschen. Nicht, dass wir uns zu Tisch mit deinen Eltern setzen“⁴². Otilias am Vormittag ausgedrucktes Misstrauen bewährt sich. Die ganze Situation entblößt sich als eine Fangsituation, woraus Otilia nur schwer entfliehen kann. Während des Abendessens muss Otilia an ihre Freundin denken, die als Folge einer rudimentären Abtreibung unter Lebensgefahr im Hotelzimmer geblieben ist. Sie steht abwesend am Tisch und muss bei der Durchführung des Festessens mitmachen. Die Hauptdarstellerin scheint in der Situation gefangen zu sein. Es entsteht ein Gefühl von Klaustrophobie. Das Klingeln des Telefons weckt Otilia von ihrer Tagesträumen. Die Möglichkeit des Anrufs von Gabita fängt ihre Aufmerksamkeit auf. Sie schafft es aber nicht vom Tisch zu entfliehen. Die Szene hat eine Länge von 10 Minuten. Wir sehen Otilia in der Bildmitte. Um sie sitzen Adi, Adis Eltern und die weiteren Gäste. Die Kamera bewegt sich nicht aber zittert während der ganzen Einstellung. Wie im Rest des Films, wird mit einer Handkamera ohne Stativ gefilmt.

Der Film übernimmt eine für die „Neue Welle“ typische Filmsprache. Die minimalistische Lichtgestaltung, das Fehlen der nichtdiegetischen Musik, die langen Einstellungen, die Straßeneinstellungen, die Handkamera sind Eigenschaften, die auch im früheren Kapitel zur Darstellung der einheitlichen Filmsprache erwähnt wurden. In dem Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“

41 Eigene Übersetzung „nu e cu stat la masa, nu?“, 4 luni, 3 saptamani si 2 zile (2007), 113', Dvd, Rumänien: Mobra Films

42 Eigene Übersetzung: „Ai zis sa trec sa zic la multi ani, nu ca ne asezam la masa cu ai tai“, Ebv.

werden diese, aber mit dem Ziel, Spannung im Film auszulösen, verwendet. Mungius Film wurde öfters als Thriller bezeichnet:

„Ich bin nicht der erste und nicht der einzige der findet, dass 432 sehr gut als Thriller passt...die falschen Fährten (der Messer, der Ausweis), das „Geschäft“ im Hotelzimmer, das nicht wie geplant ausgeht, der erpressende Monster in „Vinyljacke“, die unerträgliche Spannung in der Sequenz des Familiendiners.“⁴³

In dieser Weise nutzt der Film die gleichen Prozeduren wie andere Filme der Periode. Sie werden hier aber genrespezifisch eingesetzt.

Die Szene beeindruckt durch die Dauer, die die Spannung dieser Sequenz auslöst. Die Tischszene ist eine 10minütige Plansequenz, die Otilia im Bildmittelpunkt darstellt. Durch die zentrale Positionierung im Bild wird der Blick auf die Protagonistin gelenkt. In dieser Weise wird eine Komplizenschaft des Zuschauers mit ihr intendiert. Die Kenntnis von der Mittäterschaft bei einer Abtreibung und von der Gefahr in der sich ihre Freundin aussetzt, führen zu den Thrillercharakter dieser Szene. Die Zuschauer wissen in welcher Situation sich Otilia befindet. Durch die Tatsache, dass die anderen Gäste unwissend den Geburtstag weiter feiern und Otilia nicht erlauben vom Ritual wegzutreten, wird Spannung in dieser Szene ausgelöst. Diese Methode der ungleichen Kenntnis der verschiedenen Figuren ist ein typisches Genremerkmal. Die Einstellung löst sich durch das Geburtstagslied aus, welches auch das Ende der Einstellung betont. In dieser Weise wird ein narrativer Bogen geschlossen. Das Ritual des Abendessens wird von der Suppe bis zur Geburtstagstorte durch eine Plansequenz dargestellt.

Die Gefangenschaft Otilias ist durch die fixe Kamera und durch ihre Positionierung am Tisch definiert. Ioana Uricaru behauptet in ihrer Rezension zum Film folgendes:

„The feeling of being surveilled and having no real choices, always locked into a set of given circumstances, is suggested as the audience is also locked into an uncomfortably fixed, frontal perspective, reminiscent of Buñuel's parody of the Last Supper in *Viridiana* (1961). Without the mercy of time ellipsis or alternate angles, we are condemned to sit among these strangers and listen to their selfimportant small talk, while wishing that we were somewhere else, maybe

43 Eigene Übersetzung: „Nu sînt nici primul nici singurul care găsește că **432** funcționează de minune ca un thriller.... Pistele false (cuțitul, buletinul); "afacerea" din camera de hotel, care nu iese deloc conform planului; monstrul șantajist în "geacă de vinilin"; tensiunea insuportabilă din secvența dinelului familial, tensiunea insuportabilă din secvența dinelului familial ”, <http://agenda.liternet.ro/articol/5655/Andrei-Cretulescu/Nimic-despre-minimalism-4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html> , Zugriff: 14.11.2012

checking on Gabita, who could be bleeding to death in the hotel room.⁴⁴

Uricaru zieht eine Parallele zwischen dieser Szene und dem Motiv des letzten Abendmahls. Diese Thematik wird im nächsten Kapitel näher behandelt. Laut Uricaru ist auch der Zuschauer in der Szene gefangen. Die Tatsache dass die Kameraeinstellung eine fixe ist, gestattet nicht den Blick außerhalb. Die Figuren verlassen manchmal den Bildrahmen, aber die Kamera verfolgt die Bewegungen nicht. Sie stehen auf, sie bewegen sich außerhalb des Bildes und kehren zurück in den Bildvordergrund. Köpfe oder Körperteile verlassen den Rahmen. Mungiu nutzt das was erstmal als ein Fehler im Film angesehen werden kann, als Stilmittel. Er argumentiert: "this world is much bigger than what you see on the screen."⁴⁵ Die Handlung scheint sich also außerhalb der filmischen Realität, von dem, was vor der Kamera steht, auszudehnen. In den Außeneinstellungen ist die Kamera mobil. Sie verfolgt Otilia durch die dunklen Straßen und öffentliche Verkehrsmittel. Es scheint als würden die Außeneinstellungen Otilias Mobilität definieren. Denn auch im Studentenwohnheim, im Hotel oder in der Wohnung von Adis Eltern ist die Protagonistin gefangen und versucht zu entfliehen. In der Festessensszene reflektiert die Kamera durch die Starrheit, Otilias Gefangenschaft und Apathie gegenüber der Tischgemeinschaft. Durch das Verlassen der Wohnung befreit sie sich und den Zuschauer von der Fangsituation des Festessens.

Der Film der „neuen Welle“ hat als wesentliche Eigenschaft die Darstellung der gesellschaftlichen Dispositionen. Der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ thematisiert anhand der Geburtenpolitik die gesellschaftlichen Missstände des kommunistischen Regimes. Der Film kann als Dokument betrachtet werden. Anhand einer typischen Filmsprache wird eine Epoche bildlich und thematisch rekonstruiert. Anhand der Festessensszene werden die zeitspezifischen Beziehungen zur Autorität reflektiert. Durch die Gespräche am Tisch aber auch durch die Starrheit der zwei jungen Figuren, die keine Stimme am Tisch bekommen und nur von den Älteren ausgefragt werden, wird eine patriarchale, ungleiche Beziehung dargestellt. In der Form der Eltern-Kinder Beziehungen wird ein allgemeinerer Umgang mit den Machtverhältnissen

44 Vgl. Uricaru, Ioana, 4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy, Vol. 61, No. 4, Film Quarterly, (2008), S. 12-17, 2008

45 Vgl. Ebv.

aufgedeckt. Die Tatsache, dass fast alle Gäste am Tisch Ärzte sind, lässt am Anfang auch die Aussicht, dass Otilia sich beraten lassen könnte, oder dass sie Hilfe verlangen würde. Sehr schnell wird aber klar, dass Otilia am Tisch keine Hilfe finden wird. Die Gespräche über Erziehung, über die Jugend zu der Zeit und über die Härte des Lebens an der man sich von Jung an gewöhnen muss, lassen auf ein veraltetes, toleranzfreies und konservatives Bild von Erziehung und Jugend aufweisen. In dieser Szene zeigen sich sehr gut die Autoritätsverhältnisse und die Beziehungen Eltern- Kinder, die zu der Zeit als Norm galten. Die Flucht vom Abendessen ist eine Form der Entziehung von den Machtverhältnissen und des Widerstands. Otilia verlässt das Abendessen, ohne ein Stück von der Torte zu essen und ohne sich zu verabschieden. Dass gilt in der rumänischen Kultur als unfreundlich und verstößt gegen die kulturellen Sitten. Adi versucht sie aufzuhalten. Sie verlässt die Wohnung ohne sich überreden zu lassen.

Diese Szene thematisiert auch einen zeitspezifischen Umgang mit Essen. Als wesentliches Motiv in der Bilddarstellung, gelangen Speisen und Getränke immer in den Bildvordergrund. Anne L. Bower behauptet in ihren Essay „Watching food: the production of food, film and values“: „Clearly, when food appears in a film it is loaded with much more than calories.“⁴⁶ Durch Essen werden ethnische, religiöse und philosophische Aspekte der Narration kommuniziert⁴⁷. In diesem Fall kann die ostentative Darstellung von Essen eine Symptomatik eines nahestehenden Mangels sein. In den Gesprächen zwischen den Gästen und als Bestandteil zur Bildkonstruktion, scheint hier Essen besonders pointiert dargestellt zu werden. Essen als Motiv im Film hat eine weitere Bedeutung als die primäre Rolle zur Alltagsdarstellung. Es kann gesellschaftliche Zustände reflektieren. Es stellt sich die Frage, welche Rolle Essen in dieser Szene hat und wie wird durch die Darstellung von Essen der kommunistische Kontext aufgegriffen?

Die Filmhandlung vollzieht sich im Jahre 1987. Es ist das Ende der kommunistischen Ära. Der Misserfolg der sozialistischen Ökonomie hatte, beginnend mit das Ende der 70er Jahren, schwere Einwirkungen auf das Leben

46 Bower, Anne L. Watching food: the production of food, film and values in: Bower, Anne L. (Hg.), *Reel Food: essays on food and film*, New York: Routledge, 2004, S.12

47 Vgl. Ebv. S.1

der Bürger. Vor allem die Versorgung mit Essen wurde ein Problem⁴⁸. Es bestand eine starke Versorgungsnot, die durch die Medien verschleiert wurde. Die Berichterstattung konstruierte fiktive Nachrichten, die über Wohlstand und über den Reichtum der rumänischen Landwirtschaft berichteten. Essen war rationalisiert, und in den letzten Jahren waren die Essensvorräte sehr gering. Der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ thematisiert in den zwei Tischszenen die Beschäftigung mit Essen. Vor allem in der Festessensszene ist es ein Leitmotiv in den Unterhaltungen zwischen den Gästen. Adis Mutter erzählt:

„Ich bereitete ihm mit Schinken belegte Brötchen für die Schulpause. Und er schenkte es den anderen Kindern. Und ich war so verärgert. Zu der Zeit hatten wir nicht so viele Bekanntschaften und ich musste für ein Kilogramm Fleisch manchmal auch 3 Stunden in der Schlange stehen. Und er... er war wählerisch.“⁴⁹

Dieses Zitat gibt die Hingabe zum Essenserwerb in der Spätkommunistischen Epoche wieder. Adis Mutter spricht über die Besonderheit von Fleisch und ihre Aufopferung fürs Kind. Die 3 Stunden Wartezeit für ein Kilogramm Fleisch werden besonders unterstrichen. Die Tatsache dass Adi kein Schwein mag, wird ironisiert und nicht akzeptiert. Ein weiterer Punkt ist das Erwähnen der „Bekanntschaften“. Die Tatsache, dass der voll bedeckte ist, lässt auf den Reichtum der Familie schließen. Mit den Worten „zu der Zeit“ zieht Adis Mutter eine Parallele zwischen frühere Zeiten und dem gegebenen Moment. Die soziale Position spiegelte sich auch in den Bekanntschaften wider, die man hatte. In einer Ära, in der allgemeine Ressourcen nicht zugänglich waren, war Geld keine Macht. Die Beziehungen, dagegen und die Vorteile die man damit gewann, führten zum sozialen Aufstieg. Adis Mutter erwähnt in der weiteren Unterhaltung, dass sie von einer Bekannte Eierfarbe und Marzipan aus Deutschland geschickt bekam. Dass unterstreicht noch einmal die Rolle der Bekanntschaften für die Versorgung mit Essen.

In dieser Szene wird durch die auf dem Tisch präsenten Gerichte und Alkoholflaschen die soziale Position der Gastgeber verdeutlicht. Die Flasche Whiskey und die ausländischen Zigaretten erinnern an eine frühere Szene im

48 Vgl. <http://www.comunismulinromania.ro/Articole/Romania-comunista-aspecte-ale-vietii-cotidiene.html> Zugriff 07.12.12

49 Eigene Übersetzung: „Ti puneam tartina cu muschiulet la scoala. Si el o dadea la alti copii. Si aveam o ciuda pe el. Pe vremea acea nu aveam asa relatii si stateam la coada pentru un kil de carne si cate 3 ore. Si dumnealui facea mofuri“. 4 luni, 3 saptamani si 2 zile (2007), 113', Dvd, Rumänien: Mobra Films

Film, wo Otilia von einem Nachbarn im Studentenwohnheim Kent Zigaretten und Tic Tac illegal ergattert. Diese Details, die im Film *Mungius* inszeniert werden, haben einen dokumentarischen Charakter. Durch die Darstellung von Essen und durch die Thematisierung des Essens- und Konsumgütererwerbs berichtet der Film über die zeitlichen Dispositionen. In einer Periode des starken Mangels bildeten sich soziale Mechanismen, die den Konsum von ausländische Waren und den Zugang zur Nahrungsprodukten erleichterten. In diesem Kontext wird das Abendessen durch die servierten Gerichte auch ein Moment der Selbstinszenierung. Denn der Reichtum der angebotenen Gerichte spiegelte die soziale Position der Gastgeber wider. Ergänzend zu dem Essen unterstreichen die Gäste und Gastgeber durch selbstreferenzielle Aussprachen ihren Status. Die Tischbeteiligten erwähnen öfters ihre soziale Position und vergleichen sich indirekt mit Menschen aus anderen sozialen Klassen: „die einfachen Leute sind manchmal gutmütiger“. Das Festessen in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ kann man also als ein Ritual zur Konsolidierung der gesellschaftlichen Position und als ein Moment der Selbstinszenierung verstehen.

Die Thematisierung der Autoritätsverhältnisse und die durch die kommunistische Politik bestimmten Zwänge, wie der Erwerb von Nahrung, werden in diesem Film zusammenhängend mit einer tiefgründiger behandeltem Problematik dargestellt. Die Geburtenpolitik Ceausescus ist der geschichtliche Hintergrund, auf Basis der die Narration des Films aufgebaut wird. Um die Hintergründe der Filmnarration besser zu verstehen, ist es angebracht, die Politik zur Geburtenregulierung, als Exkurs kurz vorzulegen. In den 50'er Jahren wurde Erstmals die Abtreibung in Rumänien freigegeben. Das führte zu einem Rückgang der Geburtenrate. Um das zu reglementieren, wurde 1966 das erste Dekret zur demographischen Politik eingesetzt⁵⁰. Die Abtreibung wurde verboten und moderne Verhütungsmittel waren schwer oder nur auf dem Schwarzmarkt zu finden. Mit 1985 verschärften sich die Gesetze gegen Verhütung. Jede Form von Verhütung galt als illegal. Abtreibung war nur im Falle von Vergewaltigung und für Frauen, die älter als 45 und schon 5 Kinder hatten, gestattet. Diese Zeit hatte dramatische Folgen. Die verschärfte Politik führte zu einer steigenden Anzahl

⁵⁰ Vgl. Dobos Corina, Reglementarea accesului la avort și promovarea contracepției moderne în „Europa de Est“, in Dobos, Corina (Hg.) *Politica pronatalista a regimului Ceausescu (vol. I): O perspectiva comparativa*, București: Polirom, 2010, S.153

an Opfern: Neugeborene und Mütter⁵¹ In den Jahren zwischen 1966 und 1989 wurden 9452 Todesopfer registriert, die bei dem Versuch einer Abtreibung, ums Leben kamen⁵². Die Autorin der Studie zur Geburtspolitik Dobos Corina behauptet:

„Die Konzepte von Familienplanung und Verhütung waren fast unbekannt in der Nachkriegszeit in Rumänien, in einer Gesellschaft, in welcher der Übergang zum Kommunismus keine schwerwiegenden Änderungen in der Beziehung zur Sexualität mit sich brachte. Familienplanung bekommt in dieser Periode eine andere Bedeutung, welche die Interessen des Staates über die der Familie stellt. Das Moment der Konzeption ist nicht mehr ein Element der Entscheidung eines Paares, sondern eine soziale Verpflichtung, wie auch N. Ceausescu behauptet.“⁵³

Der Körper galt als Eigentum des Staates. Es galt als zivile Pflicht 5 Kinder für die Nation zu zeugen. In den 80er wurden die monatlichen gynäkologischen Untersuchungen verpflichtend. Frauen, die eine Geburtsunterbrechung vollzogen wurden mit 6 Monaten Gefängnis bestraft. Die Ärzte, die Hilfe leisteten konnten mit bis zu bis zu 12 Jahren Gefängnis bestraft werden und verloren ihre Lizenz⁵⁴. So wurden die Gebärmütter staatlich monitorisiert. Roxana Cazan behauptet in dem Artikel *Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania*:

„One important effect of Communist pronativity policies was the total objectification of women's bodies and their regulation as state property. I call this process "dispossession," to suggest that the state denied women complete authority over living in their bodies, that is, supervising its cycles and managing its biological functions.“⁵⁵

51 Vgl. Dobos Corina, Reglementarea accesului la avort si promovarea contraceptiei moderne in "Europa de Est", in Dobos, Corina (Hg.) *Politica pronatalista a regimului Ceausescu (vol. I): O perspectiva comparativa*, Bucuresti: Polirom, 2010. S.159

52 Vgl. Cazan, Roxana, Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and Gabriela Adamesteanu's "A Few Days in the Hospital", in *Women's Studies Quarterly*, Vol.39, Nr. 3&4, S.93-112, 2011

53 Eigene Übersetzung: "Conceptele de planificare familiala si contraceptie erau aproape necunoscute in spatiul romanesc postbelic, intr-o societate in care trecearea spre comunism s-a facut fara schimbar majore in privinta raportarii la sexualitate/reproducere. "Planificarea familiala" capata in aceasta perioada o noua conotatie, care suprapune interesul statului peste cel al familiei. Momentu conceptiei si numarul copiilor nu mai constituie strict un element de optiune din partea cuplurilor, ci o responsabilitate sociala, dupa cum declara N. Ceausescu" Dobos Corina, Reglementarea accesului la avort si promovarea contraceptiei moderne in "Europa de Est", in Dobos, Corina (Hg.) *Politica pronatalista a regimului Ceausescu (vol. I): O perspectiva comparativa*, Bucuresti: Polirom, 2010; S.153

54 Vgl. Cazan, Roxana, Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and Gabriela Adamesteanu's "A Few Days in the Hospital", in *Women's Studies Quarterly*, Vol.39, Nr. 3&4, S.93-112, 2011

55 Vgl. Cazan, Roxana, Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and Gabriela

Die „Enteignung“ des weiblichen Körpers machte aus der Frau ein Opfer des sozialistischen Staates. Durch die Beraubung der Entscheidungsfreiheit wurde die Frau ein Opfer einer totalitären und patriarchalen Gesellschaft. Diese Kondition wird auch im Film verdeutlicht. Der misshandelnde und perverse „Doktor“, der eine autoritäre, souveräne Position gegenüber der Freundinnen zeigt, Otilias Freund, der sie zu dem Festessen zu seinen Eltern überredet und sie auf patriarchale Weise kontrollieren will, und die Gäste am Tisch, die aus einer überlegenen Position Otilias Antworten kommentieren. Die Tatsache dass sie fürs Rauchen von einer der Gäste sanktioniert wird, spiegelt die Autoritätsverhältnisse wider, der sie ausgesetzt ist. In allen Beziehungen ist Otilia diejenige, die sich „benehmen“ muss und diejenige, die die Machtverhältnisse akzeptieren muss. Ihre Opposition gegenüber der patriarchalen Macht ist durch die Mittäterschaft an der Durchführung eines Schwangerschaftsabbruchs und durch die Flucht vom Festessen gekennzeichnet. Im ersten Fall setzt sie sich, trotz der Möglichkeit des Freiheitsentzugs ein. Sie wird indirekt tätig gegen die ausgeübte totalitäre und patriarchale Repression. Cazan versteht die Gebärmutter als Ort des Geheimen, des Illegalen, wo sich die Frau als Aktivistin definieren kann⁵⁶. Folglich dieser Behauptung ist der Schwangerschaftsabbruch ein Akt von Aktivismus. Die beiden Frauen zeigen Opposition gegen die totalitäre und patriarchale Gesellschaft. Sie gewinnen die Macht über den eigenen Körper und erhalten die eigene Entscheidungsfreiheit aufrecht. Diese Ermächtigung vollzieht sich aber auf Basis einer anderen, einer sexuellen Form der Objektualisierung ihrer Körper. Der Widerstand gegen Autoritäten (Familie, Staat, Kirche usw.) vollzieht sich nur im Geheimen und durch einen großen Akt der Aufopferung.

Mungiu („Not just an abortion film“⁵⁷) verteidigt seinen Film als ein Film, der über das Thema des Schwangerschaftsabbruchs hinausgeht. Und tatsächlich widerspiegelt der Film viel mehr als die Folgen der Geburtenpolitik im kommunistischen Rumänien. Außer den zeitgenössischen Missständen, erzählt der Film über allgemeine Werte, wie Freundschaft und Opferbereitschaft. Im

Adamesteanu's "A Few Days in the Hospital", in *Women's Studies Quarterly*, Vol.39, Nr. 3&4, S.93-112, 2011

56 Vgl. Ebv.

57 Vgl. <http://www.cineaste.com/articles/not-just-an-abortion-film.htm>, Zugriff: 26.09.2012

Kontext der kommunistischen Jahre, ist die Geschichte Otilias und Gabitas eine Geschichte über Zwänge und durch Zwänge bestimmte Lösungen. Die Opferbereitschaft Otilias wird als eine notwendige, unüberlegte, in der Situation, die einzig geltende Lösung, dargestellt. Mehr als die Grausamkeit der Geburtenpolitik überzeugen Otilias und Gabitas Entscheidungen gegen eine repressive Gesellschaft zu handeln. Die Bereitschaft ihr Leben zu riskieren, illegal zu handeln, die leichtsinnige Behandlung einer Abtreibung im 4. Monat und die Akzeptanz den eigenen Körper aufzuopfern sind Einstellungen und Entscheidungen die heutzutage als moralisch fraglich gelten. Im Film, hinterfragen die Figuren ihre Entscheidungen nicht. Die Situation wird als eine Situation ohne Auswege dargestellt. Mungiu erwähnt in einem Interview für Cineaste: „So the more economic problems you have, the less time you have to think about moral issues. You're just concerned with making a living.”⁵⁸ In dem Film wird eine Gesellschaft dargestellt, die Unmoralisches nicht mehr hinterfragt, weil es gerade noch die Ressourcen fürs Überleben hat. Die Entscheidungen werden in den Film als Notentscheidungen verstanden und die moralischen Fragen hinter einer Abtreibung werden ausgeblendet. In diesem Sinne ist die Thematisierung der Abtreibung ein Vorwand zur Thematisierung der Entscheidungsfindung und Moral in einer repressiven Gesellschaft.

3.1.1.Vom Festessen zum Opfermahl



59

Eine weitere Frage die mit der Analyse dieser Szene zu klären ist, ist die Frage nach der medialen Darstellung des letzten Abendmahls im Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“. Inwiefern wird hier das Motiv und insbesondere die Bearbeitung Leonardo Da Vincis des letzten Abendmahls inszeniert? Ist es

⁵⁸ <http://www.cineaste.com/articles/not-just-an-abortion-film.htm>, Zugriff: 26.09.2012

⁵⁹ 4 Luni, 3 saptamani si 2 zile (2007), 113', Dvd, Rumänien: Mobra Films

narrativ und ästhetisch begründet, diese Szene so zu interpretieren? Welche Elemente führen auf diese Interpretation zurück? Wie kann man diese Reinszenierung im kommunistischen Kontext interpretieren?

Das letzte Abendmahl ist ein in der Populärkultur und Kulturgeschichte sehr verbreitetes Motiv. Leonardo Da Vinci's Darstellung hat sehr stark im Bewusstsein der westlichen Kultur eingepreßt und wurde zu einer kulturellen Ikone. Es ist ein Motiv dass sowohl in Werbung, Kinematographie und andere Kunstformen dargestellt wird. In der Kunst wurde es zum Beispiel von Salvador Dali, Ben Wilikens oder Andy Warhol aufgegriffen. In fast 100 Bearbeitungen dieses Themas nutzte Warhol Abbilder des Originals als Vorlage für seine Bilderserie⁶⁰. Die Re-inszenierung, die Wiederholung und die Verfremdung scheinen das Motiv zu definieren. In der Kinematographie, in Bunuels *Viridiana*, in Altmanns *Mash* oder in Mel Brooks „*Verrückte Geschichte der Welt*“, zum Beispiel wird es als Parodie inszeniert. Man geht von der Bekanntheit dieses Bildes aus und spielt so mit der symbolischen und ästhetischen Ebene dieses. Sehr abstrahiert, wird das Motiv von der Präsenz einer zentralen Figur an einem langen Tisch mit Menschen bestimmt. Dabei können auch das Motiv des angekündigten Verrats und die Thematisierung der Aufopferung wichtige symbolische Rollen spielen.

In der Szene, die hier behandelt wird, wird dieses Motiv nicht vollständig übernommen. Wenn in Bunuels Film eine beabsichtige Anspielung inszeniert wird und ziemlich genau auf die Bildkonstruktion des Motivs eingegangen wird, ist in Mungius Film das Bildzitat eine freie Adaption oder sogar eine unbeabsichtigte Übernahme eines Bildkanons. Es werden nicht alle ästhetische Merkmale des letzten Abendmahls in der Szene aufgegriffen. Es gibt aber mehrere ästhetische und symbolische Gemeinsamkeiten die auf diese Interpretationsweise zurückführen.

Das Gemälde von Leonardo da Vinci zeigt die Figur Jesus die eng mit seinen zwölf Aposteln hinter einer langen Tafel, sitzt. Die Hauptfigur, sitzt in der Mitte des Tisches und ist durch ihre Positionierung von den Restlichen individualisiert. Das Nicht- Agieren unterscheidet die Figur von den anderen Gästen am Tisch. In

60 Vgl. Schütze, Irene, Leonardo da Vincis „Abendmahl“ als Bildzitat in: Koebner, Thomas & Escher, Anton (Hg.): *Man ist was man isst: Essrituale im Film*, München : et+k, edition text + kritik, 2009, S. 211

der Szene in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ fokussiert die Kamera Otilia, die genauso wie in Da Vincis Gemälde ganz eng neben den anderen Gäste am Tisch sitzt. Otilia ist im Bild zentral positioniert. Sie ist aber in den Tumult am Tische nicht direkt involviert. Man spricht über Geld, Essen, Priester, über Eltern und Kinder. Otilia ist geistig nicht anwesend und nimmt an den Unterhaltungen am Tisch nicht teil. Diese Abwesenheit und das Nicht-Essen, Nicht-Sprechen grenzt sie von der Situation aus.

Der Tisch übernimmt eine ähnliche Positionierung wie im Gemälde Da Vincis. Die Tischfläche steht parallel zur Bildhorizontale. Man sieht den voll bedeckten Tisch. Auf das Gemälde und im Film sind vor allem die Speisen gut sichtbar und das Essverhalten der Gäste. Die Hände der Gäste die sich von den Speisen servieren gelangen immer in den Bildmittelpunkt. Figuren die an der Szene beteiligt sind, aber die nicht vor der Kamera präsent sind, machen sich durch die Stimmen und Hände sichtbar. Papierservietten werden genommen, es wird angestoßen, es werden Gläser vom Tisch genommen, man sieht Hände, die sich von den Gerichten bedienen. Es entsteht ein dynamisches Bild, in welches sich die Gäste fast fieberhaft mit Essen beschäftigen. Otilia ist durch ihre Starrheit vom Ritual der Mahlzeit ausgeschlossen. Mehr als die Figuren an sich, scheinen die Tischmanieren von Bedeutung zu sein. Das Verhalten der Gäste zum Abendmahl war auch Leonardo von Bedeutung. In seinen Skizzen notiert er:

- „(1)Einer, der im Begriff war zu trinken und den Becher an seinem Platze stehen ließ und den Kopf zum Sprecher wendete
- (2)Ein anderer flocht die Finger seiner Hände zusammen und wendete sich mit strengem Augenbrauen zu einem Gefährten...
- (5)Der andere, der ein Messer in der Hand hält, stößt beim Umwenden einen Becher auf dem Tisch um“⁶¹

Da Vinci beschreibt in seinen Notizen zum „letzten Abendmahl“ die Reaktionen und die Überraschung der Gäste im Moment der Ankündigung des Verrats. Das Trinken und Essen werden von Jesus Nachricht unterbrochen. Im Gemälde wird diese Unterbrechung verewigt und durch die Gesten der Apostel pointiert: Einer war am trinken, ein Anderer hatte ein Messer in der Hand. Im Film wird das Abendessen nicht unterbrochen, aber das Essverhalten der Gäste und die Länge

61 Einem, Herbert von, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci : [Sitzung am 10. Mai 1961 in Düsseldorf]*, Köln: Weststdt. Verl., 1961 S. 18

der Einstellung trägt zur Spannung der Situation bei. Der Kontrast zwischen dem Verhalten der Gäste und Otilias Starrheit lassen auf Otilia Unbehagen schließen. Man erwartet zu jedem Zeitpunkt dass Otilia aufstehen könnte und dass sie das Abendessen aufbrechen würde.

Was noch zu der Analyse der Tischszene in diesen Fall zu betrachten ist, ist das Essen. Zusätzlich zu dem Verhalten am Tisch, sind es auch die Speisen die eine große Wertigkeit aufweisen. Wie auch in dem klassischen Motiv von Da Vinci übernimmt das Essen eine wichtige Rolle zum Motivaufbau. Da die Kamera in der Tischhöhe positioniert ist, sind die Speisen am Tisch gut sichtbar. Die Gläser und Teller stehen unscharf im Bildvordergrund. Auch in Da Vincis Abendmahl übernehmen die Speisen und Teller eine wichtige Rolle zur Bildkomposition.

Nicht von weniger Bedeutung, ist die symbolische Ebene, die man mit dem Abendmahlmotiv assoziiert. Das Abendmahl ist durch die Ankündigung des Leids gekennzeichnet. Das Motiv thematisiert Jesus letztes Abendmahl, als der zukünftige Verrat Judas bekanntgegeben wird. Es werden Brot und Wein serviert, welche das Fleisch und Blut Jesus symbolisieren. Das Motiv ist als ein Aufopferungsakt zu lesen. Das Festessen in der Familie thematisiert diese Aufopferung durch die symbolische Andeutung an das Heilige Abendmahl. Folglich dieser Überlegung, steht in den Film Otilia für die Figur Jesus. Denn nicht nur durch ihre Positionierung am Tisch, sondern auch durch den erlebten Aufopferungsakt kann man eine Parallele zu den Motiv des letzten Abendmahls sehen. Ioana Uricaru behauptet:

„Attempting to reconnect with the spectator at the most personal level, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* respectfully acknowledges the complexity of living in such a disturbing system and the fact that, more often than not, it was impossible to realize, at moments of decision, its full set of implications. What is therefore highlighted is the heroism of Otilia. What kind of amazing history of bonding must she have in common with Gabita in order to motivate the sacrifices she makes?“⁶²

Unwissend welche Folgen ihrer Opferbereitschaft haben könnte, vollzieht Otilia ihren Einsatz. Die Frage nach der Beziehung zwischen den zwei Studentinnen wird im Film nicht aufgedeckt. Die Autorin formuliert auch die Frage nach der Beziehung rhetorisch und mit einem skeptischen Ton. Nicht die enge Beziehung

62 Uricaru, Ioana, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy*, Vol. 61, No. 4, Film Quarterly, (2008), S. 12-17, 2008

zu Gabita, sondern die allgemeine Aufopferungsbereitschaft definiert Otilias Heroismus. Als Geste der Solidarität setzt sie sich für Gabita und indirekt für eine gesamte Generation ein. Denn wenn man den kommunistischen Kontext in Betracht zieht, hat die Aufopferung Otilias eine allgemeinere Bedeutung. Man kann sie als eine, zu der Zeit starke Bereitschaft der jungen Generation gegen das System zu handeln und sich für Veränderung einzusetzen, interpretieren. Ihre Aufopferung reflektiert in diesem Sinne eine Form von Aktivismus, die sich nur im Geheimen vollziehen kann. In den Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ wird anhand der Geburtenpolitik Ceausescus eine Situation ohne Auswege dargestellt, wo der Drang nach Veränderung der eigenen Sicherheit und Wohlbefinden übersteht. In diesem Sinne kann man das Motiv des letzten Abendmahls als Leitmotiv der Szene betrachten.

3.2.Überwachung und Essen



63

Der Film endete mit einer weiteren Tischszene. Die letzte Einstellung zeigt die zwei Frauen im Restaurant des Hotels. Nachdem Otilia den Fötus entsorgt hat, kehrt sie zurück zum Hotel. Sie sucht Gabita in dem Hotelzimmer. Sie findet sie dort nicht. Im Erdgeschoss des Hotels trifft sie die Rezeptionistin die über eine Schlägerei im Hotel berichtet und sie darauf hinweist, dass ihre Freundin im Restaurant wartet. Die letzte Einstellung hat eine Länge von 2 Minuten. Die Kamera nimmt den Tisch und die zwei Frauen von der Seite auf. Die Tischoberfläche ist wie in der zuvor behandelte Einstellung parallel zur Bildhorizontale. Wegen des Fehlens eines Stativs ist die statische Kameraeinstellung und das Bild leicht zitternd. Gabita fragt Otilia, ob sie den Fötus begraben hat. Otilia sagt, sie sollen nie wieder darüber sprechen. Ein

Kellner serviert am Tisch das Menü von der zur gleichen Zeit im Hotel gefeierten Hochzeit: Hirn, Leber, Knochenmark und Fleisch. Otilia verlangt nur eine Flasche Wasser. Im Hintergrund kann man ein populäres Lied hören. Die Kamera zoomt aus und tritt durch einen unsichtbaren Schnitt außerhalb des Hotelfensters und zeigt die zwei Frauen von draußen.

3.2.1. Schweinefleisch, Rindfleisch, Leber, paniertes Hirn, Knochenmark

Diese Tischszene ist deshalb interessant, weil das Thema des Essens im kommunistischen Kontext wieder aufgegriffen wird. Gabita hat Hunger und will im Restaurant des Hotels essen. Sie servieren aber nur das Hochzeitsmenü: Schweinefleisch, Rindfleisch, Leber, paniertes Hirn, Knochenmark. Die Frage ist, warum Mungiu diese Gerichte „serviert“. Ist es eine Anspielung auf das Fleischliche, an die durchgeführte Abtreibung? In einer Szene zuvor wird der schon 4-monatige Fötus in einer 20-Sekunden langen Naheinstellung gezeigt. Diese Einstellung ist verstörend. Die Auflistung der Gerichte hinterlässt ein ähnliches Ekelgefühl. Otilias Gesichtsausdruck verstärkt dieses Gefühl. Sie starrt den Teller für ein Paar Sekunden an und verlangt danach nur eine Flasche Mineralwasser. Diese zwei Szenen kann man als analog wegen die Thematisierung des Fleischlichen ansehen.

Die Gerichte aber, haben hier, wie auch in der vorherigen Szene eine weitere Signifikanz. Sie spiegeln historische Tatbestände wieder: die Nahrungsnot im kommunistischen Rumänien. Die Tatsache, dass Innereien als Menü für eine Hochzeit serviert werden, und, dass im Restaurant nichts Weiteres serviert wird, zeigt den Mangel an Essensvorräte zu der Zeit. Wenn in der Festessensszene Essen reichlich auf dem Tisch vorhanden war, ist es hier der Mangel welches die sozialen Ungleichheiten noch einmal betont. Der Kontrast zwischen dem Appetit der Gäste in der Festessensszene und das Fehlen diesens in dieser Szene ist auch ein Faktor, dass die Unterschiede des Wohlbefindens zwischen den zwei Generationen unterstreichen. Die Eltern bedienen sich frenetisch mit den Gerichten. Im Gegensatz dazu, sitzen die zwei Studentinnen an den Tisch und trauen sich nicht, zu essen. In dem Artikel „Romania

comunista. Aspecte ale vietii cotidiene“ („Kommunistisches Rumänien. Aspekte aus dem Alltag“) behandelt der Autor, Mihai Bozgan, neben weiteren Lebensbedingungen, auch die Versorgung mit Essen im Rumänien der 80er Jahre. Der Autor erinnert an die zu der Zeit bekannten Gerichte für die man in der Schlange stehen musste: „Hühnerknochen, Sojasalami, Schweinshaxe, Haferkaffee“⁶⁴. Dieser Vorratsmangel war eine Folge der drastischen Ernährungspolitik die im Jahre 1992 eingeführt wurde. So genannte „Spezialisten“ hatten die tägliche zugenommene Kalorienaufnahme einer Person auf 2700 Kalorien bestimmt. Es wurden Körpergrößen für Männer und Frauen festgelegt. Ein Mann bei der Größe von 1,65, zum Beispiel, durfte nicht mehr als 67,5 kg wiegen⁶⁵. Diese „Theorien“ waren natürlich Mittel, um ökonomische Probleme zu verstecken. So kam es dazu, dass in den späten Jahren des Kommunismus, die Bevölkerung mehr oder weniger verhungerte. Nahrungsmittel wurden ein wirtschaftliches Kapital. Diese zwei Szenen behandeln, durch die Thematisierung von Essen, auch den sozialen Status der Figuren.

In dem Buch „Reel food“ von Anne Bower wird gesagt: „Food, an obvious element of physical fulfillment, can become a fast of castigation when restricted.“⁶⁶ Durch seine Beschränkung wird Essen ein Faktor der Züchtigung. In dieser Einstellung ist das Abendessen eine Form der Züchtigung. Denn das hinterlassene Ekelgefühl und die nicht vorhandene Esslust, trotz Hunger, fungieren wie Bestrafungsmethoden für die zwei Frauen. Essen ist ein wesentlicher Faktor der körperlichen und geistigen Erfüllung und des Wohlbefindens. Viel mehr soll Essen, als Trost und Seelenheilung fungieren. In dieser Einstellung sucht Gabita Trost. Sie bekommt es nicht von ihrer Freundin. „Das Schweinefleisch, Rindfleisch, Leber, paniertes Hirn und Knochenmark“ fungieren hier nicht als Trostessen. Die Gerichte „heilen“ nicht Seelenwunden. Im Gegenteil: Sie erinnern an die durchgeführte Tat. Otilias Worte: „Wir sollen nie darüber reden“ lassen die Tat nicht verschwinden. Die Erinnerung wird durch

64 Eigene Übersetzung: „Tacâmul de pui“, „salamul cu soia“, „adidașii de porc“, „nechezolul“, <http://www.comunismulinromania.ro/Articole/Romania-comunista-aspecte-ale-vietii-cotidiene.html> Zugriff: 03.10.2012

65 Vgl. Ebv.

66 Bower, Anne L. Watching food: the production of food, film and values in: Bower, Anne L. (Hg.), *Reel Food: essays on food and film*, New York: Routledge, 2004, S.18

die Stille am Tisch verstärkt.

3.2.2. Zu einer Ästhetik der Überwachung



67

Was als filmisches Mittel in dieser Szene besonders hervortritt, ist der unsichtbare Schnitt am Ende der Einstellung, der direkte Blick in die Kamera und die musikalische Untermalung. Der ganze Film ist durch die Abwesenheit von jedweder musikalischer Begleitung gekennzeichnet, was auch typisch für den Film der „neuen Welle“ ist. Diese Szene wird ausnahmsweise von einem populären Lied begleitet. Die Quelle der Musik ist nicht sichtbar. Durch den verstopften Charakter des Klanges kann man sagen, dass die Musik vom Nebenzimmer zu hören ist. Im Hintergrund sind durch Glastüren die Hochzeitsgäste beim Tanzen zu sehen. Der leichte Charakter der Musik und die Wiederholung des Refrains „Si m-am indragostit de tine“ („Und ich habe mich in dich verliebt“) stehen im Kontrast zu der Ernsthaftigkeit der Situation, die die zwei Frauen erlebt hatten. Da in dieser Szene wenig Dialog ist, ist die Musik sehr prägnant und hat fast einen irritierenden Charakter. Die Musik wird ausgeblendet bis es still wird. Diese Ausblendung markiert auch das Heraustreten der Kamera von dem Hotelrestaurant nach außen. Die Musik ist nicht mehr hörbar, man hört Straßenverkehrgeräusche. Man kann die Spiegelung der vorbeifahrenden Autos auf der Fensterscheibe des Hotelrestaurants sehen. Durch diesen unsichtbaren Schnitt markiert Mungiu das, was als eine Ästhetik der Überwachung bezeichnet werden kann. Der Film beginnt mit einer Naheinstellung eines Fischglases und endet mit den zwei Freundinnen, die von draußen durch eine Glasscheibe aufgenommen werden. Diese Analogie ist eine Metapher für die Gefangenschaft der zwei Frauen. Wie auch im vorherigen Kapitel behandelt wurde, ist die allgemeine Situation der zwei Frauen im Film, eine unsichere, eine durch Repression und durch Autoritätsverhältnisse

bestimmte. Mehr als das gibt der gesamte Film einen Einblick in eine von Paranoia geprägte Gesellschaft. Die Personalausweise, die an der Rezeption des Hotels gelassen werden müssen, die Rezeptionistin, die persönliche Informationen über die zwei Studentinnen wissen will, bevor sie eine Reservierung erlaubt, die Polizisten, die sich in der Lobby mit der Rezeptionistin unterhalten und Otilia bei ihrer Ankunft befragen oder Otilias Befürchtung, das sie auf der Straße von einem Mann verfolgt wird, sind Situationen, die den Gesamteindruck von Überwachung geben.

Die Kameraführung unterstützt das allgemeine Gefühl von Überwachung. Es wird fast auf Montage verzichtet. Der Film besteht hauptsächlich aus einer Aneinanderreihung von Plansequenzen. In dieser Weise wird die Nicht-Beteiligung des Regisseurs oder einer subjektiven Instanz, intendiert. Mehr als das fokussieren fast alle Einstellungen die Hauptfigur. In dieser Szene, zum Beispiel, ist der Kellner nur bis zur Halshöhe sichtbar. Und obwohl er in der Szene agiert, er serviert Gabita das Menü und listet die Fleischsorten, die auf den Tellern sind auf, ist er durch das, im Bild fehlende Gesicht, entpersonifiziert. Genauso in der behandelten Festessensszene werden weitere Figuren vernachlässigt. Sie sind durch ihre Stimmen und Hände nur teilweise präsent. Sie werden nur in Beziehung mit Otilia im Bild eingesetzt. In diesem Sinne, steht die Kamera nur ihr nah, sie verliert sie kaum aus der Sicht. Die Kamera „überwacht“ Otilia. In der letzten Einstellung, untermauert Otilias direkter Blick in die Kamera die Idee der Autonomie der Kamera oder der Überwachungsinstanz. Im Allgemeinen wirkt der Blick in die Kamera als stilistisches Mittel, befremdend und desillusionierend. Dieser intendierte „Fehler“ wird öfters inszeniert um einen Irritationseffekt auszulösen. Die Illusion eines geschlossenen Ganzen wird durch diese ästhetische Entscheidung durchbrochen. Durch den Blick, wird die Person „hinter der Kamera“, der Zuschauer als Überwacher aufgedeckt. Durch das Heraustreten aus dem Restaurant (unsichtbarer Schnitt), wird eine Distanzierung von dem Geschehenen und von Otilia markiert. Der Blick entfernt sich von der Geschichte und wird in seinem Voyeurismus aufgedeckt:

„Der bewaffnete Sehende erstreckt sein Sichtfeld auf entfernte Orte, in denen er physisch abwesend, jedoch blickend, geistig anwesend ist, während der Gesehene angeblickt präsent ist. Voyeuristisch kann diese Struktur in

Abhängigkeit der verwendeten Definition begriffen werden.⁶⁸

Moskatova versteht den voyeuristischen Charakter der Kamera durch die physische Abwesenheit und die geistige Präsenz des Sehenden. In diesen Fall wird durch den direkten Blick Otilias, die voyeuristische Instanz „wahrgenommen“. Sie wird so im diegetischen Raum präsent.

Heidi Flagner untermauert in den Artikel „Die neue Welle? Aufbruch aus der kinematographischen Krise Rumäniens“ bezüglich der Kamera in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“:

„Auch die Kamera wird zum Erzähler, sie „spricht“ zum Zuschauer und erzählt ihm alles, was ihm nicht explizit „gesagt“ wurde (...) sie vermittelt uns in „4 luni, 3 saptamani si 2 zile“ auf subtile Weise das permanente Gefühl der Überwachung in einem repressiven Staat, indem sie sich an Otilia fast taktil annähert, und sie lässt uns auch die Ausweglosigkeit der beiden Frauen spüren, indem sie sie minutenlang erstarrt im Hotelzimmer festhält.“⁶⁹

Durch die Kameraführung wird, wie auch die Autorin besagt „das Gefühl der Überwachung in einem repressiven Staat“ übermittelt. Die Mittel zur Überwachung zu der Zeit waren mannigfaltig. Durch die Behandlung dieses Motivs im Film wird uns ein Alltagsbestandteil des kommunistischen Rumäniens näher gebracht: die zu der Zeit existierende Bedrohung von der „Securitate“ überwacht zu werden. Die „Securitate“ war die geheime Polizei, die für den Schutz des Landes tätig war und alle Gefahren im Land oder außerhalb anzeigen musste. Außer den offiziellen Angestellten nutzte die „Securitate“ Informanten, die aus verschiedenen sozialen Klassen kamen. In den Artikel „Stat si viata privata in regimurile comuniste“ („Staat und Privatleben in den kommunistischen Regimen“) behauptet Raluca Nicoleta Fundulea: „Hinsichtlich der Einwohner des Staates, könnte man sagen, dass die Haupteigenschaft des Totalitarismus die Besitznahme aller Aspekte des Privatlebens, war“⁷⁰. Die

68 Moskatova, Olga, *Mensch-Maschinen-Auge. Das filmische Motiv vom künstlichen Sehen*, Marburg: Tactum Verlag, 2009. S.50

69 Flagner, Heidi, Die neue Welle? Aufbruch aus der kinematographischen Krise Rumäniens, in: Kahl, Thede & Schippel, Larisa (Hg.): *Forum Rumänien. Leben in der Wirtschaftskrise: Ein Dauerzustand?*, Berlin: Frank & Timme GmbH. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2011, S.90

70 Eigene Übersetzung: „in ceea ce-i priveste pe locuitorii tarii, s-ar putea spune ca principala trasatura a totalitarismului este aceea ca el ia in posesie, in stapanire totala persoana umana in toate valentele ei“ in: Jela, Doina, Nici macar somnul nu este o „afacere privata“ intr-un regim totalitar in: Budeanca, Cosmin & Olteanu, Florentin (Hg.), *Stat si viata privata in regimurile comuniste*, Bucuresti: Polirom, 2010, S.11

Autorin sagt sarkastisch, dass nicht einmal der Schlaf eine private Angelegenheit war⁷¹. Das Privatleben war also nicht mehr privat und der Staat mischte sich direkt durch die Gesetzgebung (siehe Geburtenpolitik und Ernährungspolitik) und die Aktivität der Informanten in das Leben der Einwohner. Bezüglich der „Securitate“ behauptet die Autorin:

„Das Bestreben der Securitate ALLES zu wissen spiegelt sich in den Rekrutierungsberichten einiger Personen aus den verschiedensten sozialen Umfeldern wider. Zuhause, auf der Straße, am Arbeitsplatz oder in der Schule, in der Freizeit, im Militärdienst oder im Gefängnis, der Bürger musste immer überwacht werden.“⁷²

Alle Bereiche des Lebens wurden überwacht. So geschah es, dass man sich in allen Umgebungen unsicher fühlte. In dem Film wird das durch die bestehenden Gefühle von Zweifel der verschiedenen Figuren ausgedrückt. Ein konstantes Gefühl von Paranoia begleitet den Film. Dr. Bebe, die Rezeptionistin, die Gäste beim Festessen oder die Polizisten hinterfragen alles und drücken durch ihre Stellung gegenüber Otilia einen allgemeinen Skeptizismus aus. Der Film hinterlässt deshalb den Eindruck, dass Otilia und Gabita jederzeit bei der Tat gefasst werden könnten. Darin besteht der Thriller-Faktor des Films.

71 Vgl. Jela, Doina, Nici macar somnul nu este o “afacere privata” intr-un regim totalitar in: Budeanca, Cosmin & Olteanu, Florentin (Hg.), *Stat si viata privata in regimurile comuniste*, Bucuresti: Polirom, 2010, S.11

72 Eigene Übersetzung: “Ambitia securitatii de a sti TOT se reflecta din plin in rapoartele de recrutare a unor persoane din cele mai diferite medii sociale. Acasa, pe strada, la serviciu sau la scoala, in locurile de petrecere a timpului liber, efectuand serviciul militar sau ispasind pedepse cu inchisoarea, cetateanul trebuia sa fie in permanenta supravegheat, Ebv., S.185

4.Essen und Alltag

Polizist: Adjektiv

„Die langsamen und langen Einstellungen auf Gegenstände und Handlungen, ohne Bedeutung, wie das Rauchen bei der Überwachung, das Abendessen am Rande des Tisches, zu Hause, das Suchen von vergessenen Dingen und das Laufen durch die Büroräume, die harmlosen und gefälligen Gespräche mit den namenlosen Arbeitskollegen oder der Schatten, die exakten Arbeitsnotizen aus dem Notizblock des Polizisten, all diese Einzelheiten mit naturalistischem Charakter deuten auf ein kafkaeskes Universum, in welchem das Spöttische den Platz der persönlichen Identität übernimmt und diese überfällt“⁷³.

Der Film von Corneliu Porumboiu „Polizist, Adjektiv“ erzählt die Geschichte des Polizeibeamten Cristi, der gegen einen Jugendlichen ermitteln muss, der wegen Besitz und Handel mit Haschisch verdächtigt wird. Der Besitz und Gebrauch von illegalen Drogen wird in Rumänien mit Haft von 3 bis 15 Jahren bestraft⁷⁴. Der Film ist im Jahre 2009 erschienen und gewann den Preis „Un Certain regard“ bei den Filmfestspielen in Cannes. Der Film ist ein Beispiel für ein minimalistisches Kino und übernimmt die Ästhetik des neuen rumänischen Films. In Echtzeiteinstellungen wird die monotone Arbeit des Polizeibeamten dargestellt. Durch den langatmigen Charakter der Einstellungen hinterlässt der Film den Eindruck von Ereignislosigkeit. In diesem Sinne wird der bürokratische Charakter der polizeilichen Arbeit präsentiert. Der Film hat nichts mit einem Actionfilm oder einer Ermittlungsserie zu tun. Wegen dem langsamen Charakter der Einstellungen und dem Fehlen der Montage scheint es sogar eine Parodie zu einem Genrefilm zu sein.

Das Warten ist ein Leitmotiv, das den ganzen Film begleitet. Der Zuschauer wartet währenddessen Cristi ganze Zigaretten zu Ende raucht, schaut Cristi beim Abendessen zu, wartet mit Cristi bis sein Vorgesetzter die Mappe liest, wartet dass irgendetwas auf der Strasse der Verdächtigen passiert. Diese Einzelheiten werden in den Artikel als „kafkaestisch“ bezeichnet. Kafkaestisch,

73 Eigene Übersetzung: „Cadrele lente si indelungi puse pe obiecte si actiuni, fara insemnate, cum ar fi fumatul la filaj, masa de seara, acasa, luata pe un capat de masa, scotocirea dupa lucruri uitate si preumblatul printre birouri, dialogurile anodine sau complexe cu colegi fara nume sau umbra, insemnarile meticuloase de serviciu puse in imagine de pe carnetul de lucru al politistului, toate acestea detalii de notatie naturalista sugereaza universul kafkian in care derizoriul invadeaza si tine loc de identitate individuala”.
<http://www.paginiromanesti.ca/2011/11/24/noul-val-al-filmului-romanesc-take-one-politist-adjektiv/> 06.06.2012

74 http://www.calificativ.ro/Legislatia_privind_sanctionarea_traficului_si_consumului_de_drogu_ri-a20097.html, Zugriff: 24.10.2012

weil sie die Unnötigkeit und die Absurdität des Lebens als Polizist in einem bürokratischen System konturieren, aber auch weil sie bedrückend, irgendwie Gefahr ahnend sind.

Die Figur Cristi wird vom Anfang des Films als der Ermittler eines polizeilichen Falles in die Diegese eingeführt. Von der ersten Szene an, wird Cristi gezeigt, wie er den Verdächtigen, Alex, durch die Straßen verfolgt. Der Film zeigt den Prozess der Ermittlung und fokussiert insbesondere auf die Sammlung von Beweisen. Cristis Berichte und Notizen werden mehrmals im Film vorgelesen. Während der Ermittlungen gewinnt Cristi Sympathie mit dem Verdächtigen und beginnt, den Fall mit Unentschlossenheit weiterzuführen. Er sieht den Fall als sinnlos und als unmoralisch. Wegen einem veralteten Gesetz, das den Besitz leichter Drogen mit Gefängnisse bestraft, will Cristi den Jugendlichen nicht verhaften. Er sucht Beweise, um den Verdächtigen von der Strafe zu entlasten und sucht die eigentliche Quelle der Drogen. In einer Sitzung mit seinem Vorgesetzten, Andronache, hinterfragt er seine Rolle als Polizist und versucht sich gegen die Verhaftung auszusprechen. Mit Hilfe eines Wörterbuchs untersucht Andronache die genaue Bedeutung der Wörter „Moral“, „Polizist“, „Bewusstsein“ und „Gesetz“ und bringt Cristi dazu, mit der Planung der Verhaftung weiterzumachen.

Die Filmbeispiele werden in Hinblick auf die minimalistische Ästhetik untersucht. Im Film gibt es drei Tischszenen in der Gesamtlänge von fast 13 Minuten. Diese werden als Beispiele für die Analyse fungieren. Anhand der Szenen werde ich auf die Ästhetik des Films, auf die Darstellung vom Alltäglichen im Film und auf den Umgang mit Sprache, eingehen.

4.1. *Polizist: Adjektiv* und Bazins Realismusbegriff

In der ersten Abendessensszene wird Cristi in seiner Wohnung kurz nach den Ermittlungen gezeigt. Er zieht seine Jacke und Schuhe aus und lässt die Ermittlungsmappe auf dem Kleiderständer. In der Küche nimmt er sich vom Topf zu essen. Er reißt ein Stück Brot ab und wirft es in die Suppe. Die Kamera nimmt Cristi frontal auf, während er seine Mahlzeit aufisst. Wie im Rest des Films wird auch in dieser Szene auf Musik verzichtet. Man hört nur Cristi, wie er

seine Suppe schlürft. Die Szene hat eine Länge von 2 Minuten und hat keine wesentliche Bedeutung für die Dramaturgie der Filmhandlung. Beziehungen zwischen Figuren werden in dieser Szene nicht aufgedeckt, die Tatsache, dass Cristi Suppe isst, hat keine Folge für die Weiterentwicklung der Geschichte. Die Szene hat aber eine Rolle für die Ökonomie der Filmsprache.

Der Film von Porumboiu folgt einer Ästhetik des Realismus, die jedwede Form der Interpretation durch den Regisseur ausschließen soll. In dieser Weise folgt es dem Realismuskonzept, ausgedrückt von Filmtheoretiker André Bazin, die nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein ethischer Begriff ist. Bazin sieht Realismus als ein, in der bildenden Kunst angestrebtes Postulat, der sich durch das Anstreben der Verdoppelung der äußeren Welt, kennzeichnet. Der Film habe das Barock vollendet, indem es die Malerei von dem Täuschungswahn befreit hatte. Denn nur das photographische Bild könne die Wirklichkeit vollkommen darstellen.⁷⁵ Die Photographie sei so ihrem Wesen nach objektiv. Der Film ist also eine Erfindung, die „das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigt.“⁷⁶ Das ästhetische Programm des Realismus folgt einer älteren Tradition, die Film als eine mögliche Wirklichkeitsdarstellung sieht. So zum Beispiel auch Béla Balázs Filmtheorien, die von der Rolle des Films als Beobachtung der sozialen Realität ausgehen, oder Kracauers „From Caligari to Hitler“ der, den Mensch als ein Subjekt historischer Veränderungen sieht und das Kino als Reflexionsraum dieser⁷⁷, oder Passolinis Gleichstellung zwischen Wirklichkeit und filmischer Wirklichkeit: „...wir erkennen in den Filmen die Wirklichkeit, weil sie in ihnen so zu uns spricht, wie sie es jeden Tag im Leben tut“⁷⁸ und der Behauptung der Film sei „eine geschriebene Sprache der Realität“⁷⁹ Wie in einer früheren Szene im Film wo Cristi beim Rauchen aufgenommen wird, trägt die erste Essensszene zur Ästhetik des Filmes bei. Was hier inszeniert wird, ist das Alltägliche. Die Darstellung vom Alltäglichen ist ein Bestandteil des Realismusanspruchs, der durch die Verdoppelung der

75 Vgl. Bazin, Andre, *Ontologie des photographischen Bildes* in Bazin, Andre: *Was ist Film*, Berlin: Alexander Verlag, 2004, S.36

76 Vgl. Ebv. S.36

77 Vgl. Kappelhof, Hermann, *Realismus : das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin: Vorwerk 8, 2008, S.18

78 Möller-Naß, Karl-Dietmar, *Filmsprache, Eine kritische Theoriegeschichte*, Münster: Publikationen Münster, 1986, S.21

79 Ebv. S.23

Alltagswelt, ausgedrückt wird. Anhand dieser Darstellung werden indirekt gesellschaftliche Probleme thematisiert. Die menschliche Bedingung wird anhand von psychologisch ausgearbeiteten Figuren und ihrer Schicksale behandelt.

Die Darstellung von Lebensbedingungen geschieht auch mithilfe der Nutzung der Montage, dessen Rolle Bazin als ausschlaggebend für den filmischen Realismus sieht. Im Film „Polizist: Adjektiv“ ist dieser technische Anspruch nach Realismus, durch die Montage konsolidiert. Durch den Verzicht auf Montage in der Darstellung vom Alltäglichen wendet sich der Regisseur gegen eine konventionelle Filmsprache, die durch Ellipsen und Kurzwege nur die Idee von Gegebenheiten wiedergeben kann⁸⁰. Das klassische Kino nutzt Symbole um Bilder, die für die dramatische Handlung nicht relevant sind, darzustellen. In der Abendessensszene, wäre ein leerer Teller ein Indiz dafür, dass Cristi Suppe zum Abendessen gegessen hatte. Porumboiu dagegen, entscheidet sich die ganze Mahlzeit darzustellen und den Zuschauer dabei zum Zeugen zu machen. In dieser Weise kennzeichnet sich Porumboius Realismus durch den Verzicht von Symbolen und Ellipsen. Der Regisseure wendet sich gegen eine Attraktionsmontage und somit gegen eine Montage, die durch Assoziationen Bedeutungen herstellt.

Die erste Essensszene ist eine Andeutung einer weiteren, auch eine, in ihrer vollen Länge dargestellten, Essensszene. Angekommen von einem Treffen mit den Informanten, setzt sich Cristi an den Tisch, um sein Abendessen einzunehmen. Genauso wie in der ersten Tischszene, isst Cristi alleine in der Küche. Seine Frau sitzt im Nebenzimmer und hört ein Lied auf Youtube. Cristi geht in die Küche und holt sich zu essen. Er nimmt ein Bier aus dem Kühlschrank. Im Hintergrund ist ein populäres Lied von Mirabella Dauer, eine bekannte rumänische Sängerin, zu hören. Während Cristi aufisst, ist das ganze Lied von Anfang bis Ende zu hören. Er versucht mit seiner Frau von der Küche aus, zu sprechen. Sie hört ihm aber nicht zu. Cristi ist sichtbar irritiert vom Lied und verlangt, dass sie das Lied leiser stellt. Als Zuschauer wartet man mit Cristi bis das Lied zu Ende geht. Anca, seine Frau legt es aber noch einmal, von Anfang an, auf. Die Kamera bleibt in dieser Szene fast unbewegt an einem Ort.

80 <http://agenda.liternet.ro/articol/9406/Andrei-Gorzo/Despre-indrazneala-lui-Politist-adjectiv.html> 10.06.2012

Von da aus, verfolgt sie durch einen Schwenk Cristi, der am Tisch sitzt und isst. Die Sichtbarkeit ist von der Wand eingeschränkt. Man sieht nur die Tischecke. Durch einen Schwenk von links nach rechts zeigt die Kamera wie Cristi aufsteht und sich im Wohnzimmer neben seine Frau hinsetzt. Auch jetzt ist die Sicht von der Wohnzimmertür eingeschränkt. Durch einen weiteren Schwenk werden Cristi und seine Frau verfolgt, die nach ihrem Gespräch, ins Bad gehen. So wird das Abendessen in der ganzen Länge durch eine Plansequenz gezeigt. Die Einstellung hat eine Länge von 9 Minuten.

Laut Bazin hat der Realitätsanspruch im Film ihren Ausdruck in der Plansequenz, das heißt in der ungeschnittenen filmischen Darstellung. Bazin gibt als Beispiel Flahertys Film „Nanuk, der Eskimo“, indem Nanuks Jagd in einer Plansequenz dargestellt wird⁸¹. So solle das Warten und nicht nur die Idee vom Warten, im Film gezeigt werden. Der Filmemacher solle so wenig wie möglich in die „Wirklichkeit“ eingreifen. Gegebenheiten werden so dargestellt, ohne dass diese eine zweite Bedeutung aufweisen. Es sollen Bruchteile einer unbearbeiteten Wirklichkeit dargestellt werden. Dies geschieht anhand der Nutzung der Schärfentiefe und der bewegten Kamera.⁸² Für Bazin ist die organische Einheit des Filmischen von Bedeutung. Das sieht er exemplarisch in den Filmen des italienischen Neorealismus. In der Ästhetik der Neorealisten soll die Montage auf ein Minimum reduziert werden und so „den Eindruck objektiver Wiedergabe“ hergestellt werden⁸³. Bazins Realismusbegriff ist einer durch die Montage, und insbesondere durch die Plansequenz, verstandener Begriff.

In der zweiten Essensszene steht die Beziehung zwischen den Zwei nicht im Vordergrund. Die 9minutige Einstellung ist eher durch die Filmtechnik und nicht für die Dramaturgie des Films relevant. In dieser Hinsicht ist die Tatsache, dass Cristi alleine isst und Anca im Wohnzimmer Musik hört, kein Hilfsmittel für die Aufdeckung der Beziehung zwischen den zwei frisch Verheirateten. Genauso wie in der ersten Szene wird eine Alltagssituation dargestellt, die keine Bedeutung für die Weiterentwicklung der Geschichte hat. In diesem Fall ist es die Kameraführung und die Montage, die zu einer Realismusästhetik führen. Das Anstreben so wenig wie möglich die „Wirklichkeit“ im Bild zu beeinflussen,

81 Vgl. Bazin, Andre, Die Entwicklung der Filmsprache in Bazin, Andre: *Was ist Film*, Berlin: Alexander Verlag, 2004, S. 93

82 Vgl. Ebv. S.101

83 Vgl. Ebv. S.108

erfolgt durch den Verzicht auf Montage. Porumboiu setzt auf eine statische mise-en-scene. Die Kamera ist nicht beweglich, nicht flexibel. Durch die Schärfentiefe werden Teile des Raumes hervorgehoben. In dieser Szene wird die Sicht durch eine Tür eingeschränkt. Der unscharfe Vordergrund hebt das Geschehen im Hintergrund hervor. Durch die Plansequenz wird der Raum teilweise aufgenommen. Als Cristi sich vom Herd zu essen nimmt, tritt er aus der Sicht der Kamera. Durch die immobile Kamera und durch die eingeschränkte Sicht, gelangen einige Bewegungen der Protagonisten nicht in das Bild, wie Cristi, der sich zu essen nimmt, oder seine Frau, die das Lied von Mirabella Dauer zum zweiten Mal auf Youtube einstellt. Daher kommt auch der Anschein von Nicht-Manipulation der Bilder. Der Filmkritiker Andrei Gorzo behauptet in seiner Rezension „Der Film als vollständige Wirklichkeit“ dass Porumboiu durch den Film „Polizist, Adjektiv“ die Darstellung von Gegebenheiten ohne eine Manipulation durch den Filmschaffenden, schafft. Er behauptet sogar der Film sei „eine perfekte unbestechliche Wahrheitsdarstellung“⁸⁴. Diese Interpretation hinkt, denn die Arbeit eines Regisseurs ist immer eine interpretative, durch die ästhetischen Entscheidungen und durch die Konstruktion einer gewissen Situation, bedingte. Obwohl der Film den Anschein einer unbearbeiteten Wirklichkeit gibt, kann es unmöglich diese vollkommen darstellen. Trotzdem folgt es einem realistischen Anspruch, der durch den Filmstoff und die Filmsprache angestrebt wird.

Im Allgemeinen ist der Film durch eine Vielzahl, wenn nicht Mehrheit von Plansequenzen gekennzeichnet, die keine Subjektivierung durch die Kamera erlauben. In den Außeneinstellungen, zum Beispiel bewahrt die Kamera Distanz zum Geschehenen. Die statische Kamera scheint so positioniert zu werden um Cristi und den Verdächtigen von Entfernung zufällig aufzunehmen. Mehrmals ist die Sicht eingeschränkt. Straßenhunde oder Passanten blenden die Sicht auf die Hauptdarsteller aus. Diese Form der Kameraführung erinnert an die Ästhetik der in den 60er Jahre in den Vereinigten Staaten erschienene filmische Bewegung des *Direct Cinema*. Es handelt sich um eine in der Dokumentarfilmkunst innovative Bewegung, die auch die Filmemacher der Nouvelle Vague beeinflusst hatte. Das Ziel war: „Die zeitgenössische Realität in ihrer Alltäglichkeit und

84 http://www.observatorcultural.ro/Filmul-ca-realitate-perfect-integra*articleID_22072-articles_details.html 11.06.2012

Vielfalt möglichst unkonventionell, unmittelbar und unverstellt zu reflektieren“.⁸⁵ Das Ziel der Filmemacher des direct cinema war es, authentische Situationen in ihrem Verlauf spontan aufzunehmen. Die natürliche Chronologie musste aufrechterhalten werden⁸⁶. Die Kamera hatte die Rolle eines nichtinvolvierten Beobachters. Es sollte kein Einfluss auf das profilmische Geschehen ausgeübt werden. Die Kamera nahm, zum Beispiel, Gegebenheiten die auf der Straße stattfanden auf, ohne einen Einfluss auf das Aufgenommene zu nehmen. Diese Ästhetik war auch ein ideologisches Programm. Der Film hatte die Rolle die Wahrheit und das Willkürliche aufzunehmen. Porumboius Film übernimmt diese Form der Darstellung. Öfters werden öffentliche Plätze wie der Marktplatz oder der Schulhof aus Entfernung aufgenommen. Die Öffentlichkeit scheint in seiner eigenen Dynamik dargestellt zu werden. Der Protagonist ist dabei nur Teil eines an sich lebenden Umfelds. Er erscheint aus seinem Versteck, man sieht ihn agieren, er verschwindet aus der Sicht der Kamera. Die Kamera scheint ihn zufällig aufgenommen zu haben. In dieser Hinsicht kann man von einer Ähnlichkeit zu dem Direct Cinema und zu einer Dokumentarästhetik sprechen. Denn Porumboius Film sucht eine Ästhetik des Realen, des Wirklichen, die durch verschiedene Authentifizierungsmethoden zu Stande kommt. Das führt uns zurück zu der Neuen rumänischen Welle, die als ästhetische und ideologische Gemeinsamkeit die Suche nach der „Wirklichkeit“ hat. Nach dieser Überlegung ist „Polizist, Adjektiv“ ein Muster für die Ästhetik des Neuen Rumänischen Films. Mehr als in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ wird versucht eine Nähe zum Alltäglichen zu bilden und sich von der technischen Manipulation durch Montage und Naheinstellungen, zu entfernen. In einem Film, wo der ganze Tagesablauf einer Figur verfolgt wird, wird auch die Mahlzeit ein Bestandteil, der im Film aufgegriffen werden muss. Die Tatsache, dass im Film die Figur Cristi drei mal beim Essen zu sehen ist, trägt zum minimalistischen, puristischen Charakter, bei.

85 Beyerle, Mo, *Authentifizierungsstrategien im Dokumentarfilm: das amerikanische direct cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftliche Verlag, 1997, S.10

86 Vgl. Ebv. S.12

4.2."Ich habe die Überwachung vor den Domizil von Alex Iancu um 14:45 begonnen, wo für 3 Stunden nichts geschah."⁸⁷

Im Allgemeinen kann man den Film als einen langsamer Film ansehen, da er durch lange Einstellungen und der Mangel an Dialog und Musik sich gegen eine klassische, konventionale Filmdynamik wendet. Der Film spielt mit der Empfindung von Zeit im Film und thematisiert sie so. Durch die Inszenierung vom Alltäglichen, reflektiert der Film, Zeitlichkeit. Welche Rolle hat also Geschwindigkeit und implizit Montage im Film *Porumboius* und in der Darstellung vom Alltäglichen und Routine? Inwiefern denaturiert der Film die klassische Filmwahrnehmung? Welchen Einfluss hat dieser Umgang mit Zeit auf die Dramaturgie des Films?

Das Fehlen der Montage ist eine Symptomatik eines Realismusanspruchs; der sich durch die Zuwendung an einer Echtzeitdarstellung etabliert. Die Suche nach „Echtzeit“ in der Kinematographie ist geschichtlich durch die Entwicklung der Videotechnik, die Nutzung der Echtzeit in Avantgardfilme der 70er (Akermann, Warhol) und der digitalen Filmkunst initiiert. Die Echtzeitdarstellung wurde auch eine in der Populärkultur bekannte Authentifizierungsmarke. So sind aber: „Echtzeit und Echtheit... dabei nicht „real“, sondern Effekte spezifischer Herstellungsprozeduren“⁸⁸ Echtzeit ist also eine ästhetische Konstruktion. Als ästhetisches Mittel wird es als Marke für Authentizität und Realismus benutzt. In dem Heft „*Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*“ wird Echtzeit folglich definiert:

Durch die Isomorphie von Erzählzeit und erzählter Zeit, Aufnahmezeit und Projektionszeit oder durch ungeschnittene Sequenzen, die in derselben Geschwindigkeit ablaufen, in der sie aufgenommen wurden, hat der Film seit seinem Beginn sich auf eine kontinuierlich verlaufend erfahrbare Zeit bezogen und seine Zeit im Sinne eines Realismuseffekts als „real“ ausgestellt⁸⁹.

87 Eigene Übersetzung: "Am reînceput filajul de la orele 14, 45 la domiciliul lui Alex Iancu, unde timp de 3 ore nu s-a întâmplat nimic." *Politist, adjectiv* (2009), 113', Dvd, Rumänien: 42 km Film

88 Vgl. Schabacher, Gabriele: Time Running in: Otto, Isabell & Haupts, Tobias (Hg.) *Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg: Schüren Verlag, 2012, S.47

89 Otto, Isabell, Haupts, Tobias: Was ist Echtzeit? in: Otto, Isabell & Haupts, Tobias (Hg.) *Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg: Schüren Verlag, 2012, S. 5

„Echtzeit“ als ästhetisches Prinzip hat eine vielseitige Bedeutung: die Gleichstellung von Erzählzeit und erzählter Zeit, wie zum Beispiel in Serien wie „24“ oder in Mike Figgis Film „Timecode“ (USA 2004), die gleichzeitige Projektion von aufgenommenen Bildmaterialien, wie die close circuits in Videoinstallationen oder eine Gleichsetzung der Geschwindigkeit der aufgenommenen Zeit mit der von dem Zuschauer erfahrbaren Zeit, wie die Filmästhetik im Kontext der neuen rumänischen Welle. Die „Echtzeit“ ist also als eine dramaturgisch hergestellte Zeit („24“) oder eine filmtechnisch hergestellte⁹⁰. Im Fall der Darstellung von Echtzeit im Kontext der neuen rumänischen Welle, spielt die Plansequenz eine wichtige Rolle. Durch das Fehlen von Schnitt werden Sequenzen in einer künstlichen Echtzeit dargestellt. Die Notwendigkeit der natürlichen Dauer im Film wird auch von Bazin in dem Essay „Ontologie des photographischen Bildes“ hervorgehoben. In der Analyse zu Nanook, der Eskimo, wird das Warten während der Jagd als Teil einer Realismusästhetik betrachtet⁹¹. Ihm war es wichtig, dass die konstruierte filmische Zeit die Natur und Logik der im Leben erfahrbaren Zeit, beibehält. In diesem Sinne macht der Film „Polizist: Adjektiv“ die Ermittlungsarbeit und den Alltag des Protagonisten in einer künstlichen Echtzeit erfahrbar.

In seiner Rezension zum Film, spricht Andrei Gorzo über die Motivation Porumboius die Zuschauer zum Warten zu bringen. Gemeint wird das Warten mit Cristi während der Ermittlung auf Indizien, aber auch das Miterleben des Abendessens in seiner vollen Länge. Nicht die Idee von Warten wird dargestellt, sondern das tatsächliche Warten wird dem Zuschauer näher gebracht. Der Regisseur denaturiert die klassische Filmzeit und parodiert so, durch die übertriebene Nutzung der Plansequenzen eine Hollywood typische, Filmästhetik. Der Polizist, Cristi muss das Haus des Verbrechers überwachen. Wenn die Filmzeit sich auf ein Paar Stunden ausstreckt, ist der Zuschauer verpflichtet 10 Minuten mit Cristi auf ein Zeichen zu warten⁹². Die 10 Minuten sind für die klassische Filmwahrnehmung übertrieben, wenn man bedenkt, dass in der

90 Vgl. Schabacher, Gabriele: Time Running in: Otto, Isabell & Haupts, Tobias (Hg.) *Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg: Schüren Verlag, 2012 S.44

91 Bazin, Andre, Die Entwicklung der Filmsprache in Bazin, Andre: Was ist Film, Berlin: Alexander Verlag, 2004, S. 93

92 <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=12790> Zugriff 08.12.12

Sequenz nur der Protagonist beim Rauchen und Warten zu sehen ist. In diesem Sinne tendiert der Film zu Echtzeitdarstellung, denn es wendet sich gegen Ellipsen und Symbole ab.

In dieser Weise scheint Porumboiu mit der zweiten Abendessensszene das Absurdum des Wartens darstellen zu wollen. Nicht nur, dass der Zuschauer die ganze Mahlzeit miterleben muss, er muss sich auch das Lied von Mirabella Dauer von Anfang bis Ende zweimal anhören. In diesem Sinne spielt Porumboiu mit der Nutzung von Echtzeitdarstellungen, um eine klassische Filmdynamik zu denaturieren. In diesem Fall ist die filmische Dauer gleich mit der von den Zuschauern erlebten Zeit. Während er sein Mahl aufisst, hört seine Frau ein Lied zwei Mal hintereinander. Die Szene sticht durch den Irritationseffekt hervor, den der Regisseur bewirkt. Nicht nur Cristi, sondern auch der Zuschauer „wartet“ auf das Ende des Liedes. So ist die Nutzung der Plansequenz und der Echtzeitdarstellungen in den zwei Abendessensszenen mehr als nur ein Mittel zur Authentifizierung und Teil einer realistischen Ästhetik. Der Film nutzt die Darstellung von Zeit als ästhetisches Programm. Durch die langen Einstellungen bietet es eine für den Film befremdende Zeitwahrnehmung. Die Anpassung an die filmischen Zeit wird ein Problem. Der Film „Polizist: Adjektiv“ scheint unwichtige Informationen nicht auslassen zu wollen. Deshalb auch der bewirkte Irritationseffekt.

Anhand der Verwendung der Zeit als stilistisches Programm, thematisiert Porumboius Film das Alltägliche, die Banalität und die Wiederholung. Zum Alltäglichen gehört auch das Empfinden der „toten Zeit“ oder der Langeweile. Der Film „Polizist: Adjektiv“ macht dieses Empfinden erfahrbar durch die in die Länge gezogenen Überwachungsszenen oder durch die wiederholten Mahlzeitszenen. Die Tradition das „Alltägliche“ auf seine echte Dauer erfahrbar zu machen, ist Bestandteil eines realistischen Konstrukts. Die „Idee von Wirklichkeit“ oder ein Wirklichkeitseffekt soll so ausgedrückt werden.:

„The long take here is meant not as an analogue for reality but as one more element in a subtle weave of artifice and spontaneity, of theatricality and realistic detail. Modern cinemas appropriation of the long take is to be understood as the background for the emergence of an „effect of reality“ in Barthes sence.“⁹³

93 Margulies, Ivone, *Nothing happens, Chantal Akermann's hyperrealist everyday*, Durham u. London: Duke University Press, 1996, S.35

Margulies unterstreicht die Bedeutung der Plansequenz, als ein ästhetisches Mittel des Realismus. Wie auch in Bazins Theorien, wird die Plansequenz als eine Basis für das Aufkommen eines Eindruck von Realität verstanden. Das Alltägliche und Zeitlichkeit wird im Film „Polizist: Adjektiv“ durch die Wiederholung reflektiert. Cristi bewegt sich zwischen Arbeitsplatz, Haus des Verdächtigen, Schule und seinem Zuhause. Die Berichte und das Schreiben von Berichten werden mehrmals in Film als Gesprächsthema oder als tatsächliches Bild aufgegriffen. Der Protagonist ist in 3 Szenen beim Abendessen zu sehen. So wird die Routine in dem Alltag des Protagonisten thematisiert.

In der Arbeit über Chantals Akermanns Ästhetik definiert der Autor „Alltag“ wie gefolgt:

„„Nothing happens“: this definition of the everyday is often appended to films and literature in which the representation's substratum of content seems at variance with the duration accorded it. Too much celluloid, too many words, too much time, is devoted to „nothing of interest““⁹⁴

Laut Margulies bedeutet „Alltag“ im Film die Erfahrung von Zeit und von Ereignislosigkeit. Das „Nichts von großer Konsequenz“ wird Teil der Narration und des filmischen Fokus. Durch die auf Dauer gedehnte Alltagsdarstellung gibt Akermann eine neue Form der Zeitwahrnehmung. Die Idee von „Nothing happens“ wird durch die Auffassung von Motiven die dem Alltäglichen angehören, ohne zur Dramaturgie beizutragen, gegeben. In Akermanns Filmen wird eine Nähe zum natürlichen häuslichen Umfeld gezeigt und das Weibliche als Teil davon dargestellt. So werden Teile des Lebens inszeniert, die vielleicht für einer Filmnarration unwürdig sind. In *Saut ma ville*, zum Beispiel wird die Hauptdarstellerin beim Kochen und Essen aufgenommen⁹⁵. Kleine Ereignisse bekommen durch ihre Dauer Wertigkeit, so wie zum Beispiel das Kochen im Film. In „Polizist: Adjektiv“ wird genauso wie in Akermanns Ästhetik auf Redundanz nicht verzichtet. Deshalb auch die Zuwendung zum Alltäglichen als Teil der Ästhetik des Films. Die drei Abendessensszenen tragen zu dieser Ästhetik bei. So soll die Integrität des Wirklichen beibehalten werden. Signifikante und weniger signifikante Ereignisse nehmen die gleiche Zeit und

94 Margulies, Ivone, *Nothing happens, Chantal Akermann's hyperrealist everyday*, Durham u. London: Duke University Press, 1996, S.21

95 Akermann, Chantal, *Saut ma ville*, <http://www.youtube.com/watch?v=jx2RNzl-p3Q>, Zugriff: 7.11.2012

Wertigkeit im Film auf. So soll die Integrität des Films als Wirklichkeitsspiegelung beibehalten werden.

Der Film reflektiert durch die Nutzung der Filmsprache, Zeitwahrnehmung und Verlust von Zeit. Die Routine und vor allem die bürokratische Arbeit als Ermittler werden so in Szene gerückt. Durch die zwei behandelten Abendessenszenen gerät auch die Darstellung vom Alltäglichen in den Vordergrund der Analyse. Das Alltägliche wird als ein temporales Konstrukt verstanden. Denn nur durch das Empfinden der ausgedehnten Zeit und der Wiederholung wird der Alltag im Film erfahrbar. Zusammenfassend kann man sagen, dass das Alltägliche anhand der zeitlichen Dauer, des Eindrucks von Ereignislosigkeit und der Wiederholung im Film, reflektiert wird. In diesem Sinne wird das Alltägliche als eine Spiegelung von gesellschaftlichen Konditionen verstanden:

„Along with extended duration the quotidian is undoubtedly the signifier par excellence of the realistic impulse. The possibility of covering the events evoked by the notion of the quotidian is, as we shall see, the main lure for the realist desire.“⁹⁶

Der Film reflektiert durch die Thematisierung von Zeitlichkeit die Einförmigkeit und die Monotonie der polizeilichen Arbeit. Durch die Wiederholung wird die Routine dargestellt. Auch wenn der Protagonist aus der Ordnung der Dinge austreten will, schafft er es nicht, aus der polizeilichen Routine auszusteigen. In dieser Weise sind die Ausarbeitung von Berichten, die tägliche Überwachung des Verdächtigen und schließlich die Verhaftung dieser, Prozeduren, die so eingefahren sind, dass man sie nicht mehr ändern kann. Genauso wie das Ritual des Essens, das im Film irgendwie von Bedeutung (narrativ oder symbolisch) ausgeraubt ist. Der Protagonist ist ohnmächtig in seinen Aktionen. Auch wenn er versucht gegen eine Verhaftung zu handeln, kann er keinen Widerstand leisten. In dieser Weise ist die Thematisierung vom Alltäglichen und die Wiederholung eine Reflexion über die menschliche Bedingung. Der Mensch wird als Gefangener von veralteten Prozeduren dargestellt.

Im Film „Polizist: Adjektiv“ wird die tote Zeit, die Zeit des Wartens und der Ereignislosigkeit inszeniert. Der Regisseur stellt in den Vordergrund der

96 Margulies, Ivone, *Nothing happens, Chantal Akermann's hyperrealist everyday*, Durham u. London: Duke University Press, 1996, S.23

Narration, die ohne Indizien ausgekommene Überwachung, das Warten des Ermittlers auf irgendein Zeichen, das Schreiben von Berichten und den Alltag dieser. Zeit vergeht und abgesehen davon, dass die Verhaftung so schnell wie möglich stattfinden soll, durchziehen die Ereignisse den Film in natürlichen Dauer. In dieser Weise wird der polizeiliche Alltag und der Mangel an Änderungsmöglichkeiten inszeniert. Die Ermittlung wird als bürokratische Arbeit dargestellt. Die Suche nach Gerechtigkeit wird nur von dem Protagonist angestrebt. Er stößt aber gegen Machtmechanismen, die ihm überstehen. In dieser Weise wird seine Kondition reflektiert.

4.3. „Ich glaube wir sprechen verschiedene Sprachen“⁹⁷

Der Film zeigt eine Hingabe zum Realismus auch durch die behandelte Thematik. Die behandelte Thematik ist eine sozialkritische, aktuelle und wirklichkeitsnahe. Durch die Suche nach Gerechtigkeit und nach den Sinngehalten von Gesetz und Moral präsentiert Porumboiu eine veraltete und nicht fügsame Gesellschaft. Cristi und der Verdächtige werden als Opfer von alten strukturellen Beziehungen präsentiert. Durch Cristis Verlegenheit wird eine allgemeine Verlegenheit gegenüber dem von Menschen und der Gesellschaft konstruierten Sinngehalten, ausgedrückt. Diese wird in verschiedenen Szenen pointiert. Wie auch in zwei der Abendessensszenen.

Die zweite Abendessensszene kann man durch die Thematisierung von sprachlichen Sinngehalten als Schlüsselszene für den gesamten Film ansehen. Analog zu einer späteren Szene, die auch an einem Tisch stattfindet, werden allgemeine Begriffe, wie Liebe und Unendlichkeit, in Frage gestellt. Nach Cristis Abendessen unterhält er sich mit seiner Frau über die Bedeutung des Textes vom angehörten Schlagerlied: „Nu te parasesc, iubire“ („Ich werde dich nicht verlassen, Liebe“). Cristi versucht den Text, nach seiner Sichtweise, zu interpretieren. Die Wörter: „Was wäre das Meer ohne die Sonne?/ Was wäre die Wiese ohne die Blume?/ Was wäre Heute ohne Morgen?/ Was wäre das Leben ohne dich?“⁹⁸ erscheinen dem Polizeibeamten absurd und ohne Bedeutung. Seine

97 Eigene Übersetzung: „Auzi, eu cred ca vorbim limbi diferite“, Politist, adjectiv (2009), 113', Dvd, Rumänien: 42 km Film

98 Eigene Übersetzung: „Ce-ar fi marea fara soare? Ce ar fi campul fara floare? Ce ar fi astazi

Frau, die Rumänischlehrerin ist, interpretiert den Text durch die Bedeutung von Symbolen. Laut Anca werden die Symbole von Bildern abgeleitet. Das Meer ist ein Symbol für Unendlichkeit, weil es ohne Ende aussieht, die Blume für Schönheit, weil die Blume schön ist. Für Cristi, bleibt das Meer ohne Sonne, Meer. Laut Cristi gibt es schöne und hässliche Blumen. Deshalb ist Ancas Interpretation vom Lied widerruflich. Durch das Spiel mit den Wörtern deckt der Film die unklare Beziehung zwischen Fakten und Gegebenheiten und die Bedeutung und Definitionen, die vom Menschen zugeteilt werden auf. Das wird in dieser Szene durch die subjektive Bedeutung der Symbole, die für Cristi sinnlos und für Anca selbstverständlich sind vermerkt. Porumboiu thematisiert in dieser Szene eine Krise der Sprache. Weil Sprache immer eine dennotative und konnotative Bedeutung aufweist, ist Sprache ein unzuverlässiges Mittel.



⁹⁹ Die dritte Abendessensszene thematisiert, durch die grammatikalische Rolle die den Wörtern zugewiesen wird, noch einmal den Umgang mit Sprache. Die Szene hat eine Länge von drei Minuten und zeigt durch eine Plansequenz die zwei Verheirateten beim Abendessen. Die Kamera ist auf einer der Plätze am Tisch positioniert und ist unbeweglich. Sie nimmt Anca von der Seite und Cristi frontal auf. Cristi und seine Frau Anca sind beim Abendessen. Anca beklagt sich, dass sie seit längerer Zeit nicht mehr zusammen essen. Cristi argumentiert, dass er in der letzten Zeit viel arbeiten musste und nicht mehr zum Mittag nachhause kommen konnte. Anca gesteht, dass sie Cristis Mappe gelesen hatte. Sie macht ihn auf einen grammatischen Fehler aufmerksam. „Niciun“ (keiner) wird laut Anca seit zwei Jahren zusammen geschrieben. Die neue Rechtschreibung versteht den Wort als pronominales Adjektiv. Früher wurde es getrennt geschrieben („Nici un“). „Nici“(Nicht) war eine Konjunktion und „un“(einer) ein unbestimmter

fara maine? Ce ar fi viata fara tine?” Politist, adjektiv (2009), 113`,Dvd, Rumänien: 42 km Film

99 Ebv.

Artikel. Verwirrt von dieser Änderung, fragt Cristi, wer solche Bestimmungen macht. Anca antwortet, dass die „Rumänische Akademie“ solche Änderungen vornimmt. Durch den wechselbaren Charakter der Wörter, die ihre Rolle im Satzbau ändern können, wird noch einmal der unsichere Umgang mit Sprache thematisiert. Sogar das, was als Regel gilt, die Rechtschreibung, kann widerrufen werden. Daher auch Cristis Verlegenheit. Eine Institution hat die Macht die Natur der Wörter, ihre Rolle im Satzbau und wie diese verstanden werden, umzuändern. In dieser Weise verlieren, anscheinend unwiderlegbare Tatbestände, ihre Bedeutung und ihre Akkreditierung.

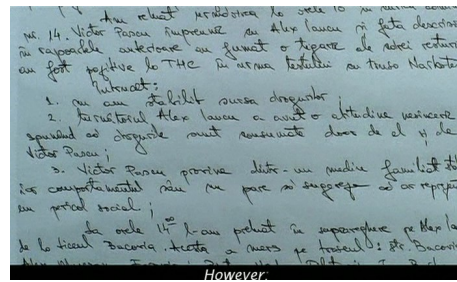
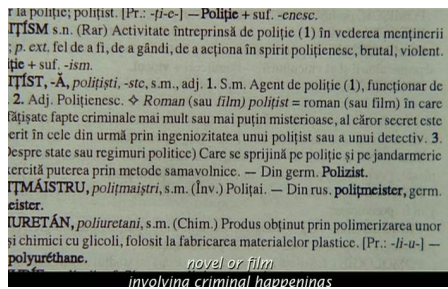
Analog zu den zwei Abendessensszenen ist eine weitere Szene am Ende des Filmes. Die „Analyse“ des Textes in der zweiten Szene und die grammatikalische Neubestimmung der Wörter „nici un“ können als Vorbereitung der Endszene verstanden werden. Was den ganzen Film durchzieht (die Suche nach Bedeutung und das Spiel mit Wörtern), findet seinen Höhepunkt in der 10minütigen Szene, wo Cristis Übergeordnete, Andronache mithilfe eines Wörterbuchs Cristi über seine moralische Entscheidung, den Verdächtigen nicht festzunehmen, in Verlegenheit bringt und seine Rolle als Polizist, das Gesetz unabhängig von „Moral“ und „Bewusstsein“ zu verfolgen, definiert. Denn genauso, wie in der Auseinandersetzung zwischen Cristi und seiner Frau scheinen allgemeine Begriffe wie Moral, verschiedene Sinngehalte aufzuweisen. Als Andronache Cristi nach seiner Rolle als Polizist fragt, muss er die Definition von „Polizist“ aus dem Wörterbuch lesen. Die Verwendung des Wörterbuchs um Bedeutung zu finden, ist ein weiteres Indiz, das die Beziehung zwischen Fakt und Bedeutung im Film in Frage stellt wird. Was für Cristi als unmoralisch gilt: das Leben eines Jugendlichen wegen einem veralteten Gesetz zu zerstören wird durch Andronache widerlegt. Denn laut Andronache gilt das, was im Wörterbuch geschrieben steht als absolute Wahrheit. So auch das Gesetz, das unwiderruflich ist. Cristis moralische Krise ist also auch eine im Film dargestellte sprachliche Krise und Bedeutungskrise. Begriffe und Gesetze verlieren ihre Bedeutung und sind nicht mehr vertrauenswürdig. Cristis Unentschlossenheit ist auf das Missvertrauen vor dem Gesetz gestützt. In einer früheren Szene argumentiert der Protagonist, dass sich überall in Europa das Drogengesetz verändert hatte, und, dass das auch, irgendwann in der nahen Zukunft, in Rumänien geschehen wird.

Weil er das Gesetz und dessen Aktualität in Frage stellt, erlebt Cristi eine Identitätskrise, die von der Suche nach Moral begleitet wird. Andronache erinnert ihn an seine Pflicht als Polizist durch die Nutzung von Definitionen und anscheinend unwiderruflichen Tatbeständen, wie die Begriffe im Lexikon. Das Paradox und die eigentliche Quelle von Cristis Krise und Verlegenheit ist aber genau die Widerruflichkeit der von Menschen bestimmten Sinngehalte (wie die grammatikalischen Neubestimmungen der Wörter oder die Bedeutung von Symbolen in einem Liebeslied).

Durch die Thematisierung vom Schriftlichen im Film wird ein weiterer Aspekt des Umgangs mit Sprache dokumentiert. In dieser Szene wird durch die Bedeutung der geschriebenen Wörter auf der Tafel, der Begriffe im Lexikon und durch die Bedeutung von Gesetz, eine allgemeine Beziehung zum geschriebenen Wort aufgedeckt. Bei der Frage, was Moral für Cristi bedeutet, muss sein Kollege die Definition auf einer Tafel aufschreiben. Laut Cristi ist Moral „Etwas, was mich aufhält etwas Böses zu machen, was ich danach bereuen werde“¹⁰⁰. Die Tatsache dass Andronache eine aufgeschriebene Definition von Cristis Begriff von Moral sehen will, ist eine Methode ihn in seiner Auffassung zu verunsichern. Durch das Lesen des Begriffs im Lexikon verliert Cristis Moralbegriff an Gültigkeit. Weil der Begriff im Lexikon Cristis Definition nicht beinhaltet, behauptet Andronache, dass Cristis Auffassung von Moral falsch sei. So wird das geschriebene Wort unabänderlich und definitiv. Ein anderes Darlegen von Schrift geschieht durch die Darstellung von Schrift im Film. In dieser Szene, zum Beispiel beim Lesen des Begriffs Polizist, wird ein Standbild aus einem erklärenden Wörterbuch (Lexikon) gezeigt. Genauso wie die geschriebenen Gesetze bekommt das Wort Polizist durch die Verdoppelung (geschrieben und gelesen) das Wort „Polizist“¹⁰¹, eine unwiderrufliche Bedeutung.

100 Eigene Übersetzung: „E acel lucru ce ma opreste, sa fac ceva rau, ce as regreta dupa“, *Politist, adjectiv* (2009), 113', Dvd, Rumänien: 42 km Film

101Ebv.



102 Die Beziehung zwischen Schrift und Sprache ist ein Leitmotiv, das auch durch Cristis Berichte verdeutlicht wird. Stilbilder von Berichten, die für den Zuschauer als Close-ups ohne ein Voice-over zu lesen sind, ergänzen die Handlung und verdoppeln sie. Was der Zuschauer sieht, wird also durch Cristis Berichte verdoppelt und so von jedweder möglichen Interpretation befreit: „Ich habe die Verfolgung um 14:15 begonnen, bei Alex Iancus Wohnsitz, wo 3 Stunden nichts geschah.“¹⁰³ Die Tatsache, dass nichts geschieht und dass Cristi umsonst vor dem Haus warten muss, wird dem Zuschauer auf verschiedenen Ebenen klar gemacht: die zwei ontologischen Ebenen der Schrift und des Filmbilds und durch das Warten des Zuschauers selbst, der, wie schon früher erwähnt, von Ellipsen nicht befreit wird, und selbst bei den Ermittlungen „warten“ muss.

Die Verdoppelung der Wirklichkeit durch Schrift fungiert also als Akkreditierung des Geschehens. Die polizeilichen Berichte haben durch die intendierte Objektivität, die Rolle, die Realität durch die Präsenz eines Beobachters, zu widerspiegeln. So soll das Geschehene mittels der Schrift beherrscht und begreifbar gemacht werden. Durch die Verdoppelung der bildlichen Darstellung der Ermittlung und der Beschreibung durch Berichte, wird auch ein Perspektivenwechsel intendiert. Auf der einer Seite steht die objektive Kameraführung, die durch das Fehlen der Montage, fast einer Überwachungskamera ähnelt und einem Realismusanspruch folgt während auf der anderen Seite, eine subjektive Perspektive, die durch Cristis Schrift pointiert wird.

Der Film spielt also mit Sprache und behandelt so eine unsichere Gesellschaft. Vor allem durch die Thematisierung des Drogengesetzes wird eine sich in Veränderung befindende Gesellschaft dargestellt. Das Streben nach

102 Politist, adjectiv (2009), 113', Dvd, Rumänien: 42 km Film

103 Eigene Übersetzung: „Am reînceput filajul de la orele 14, 45 la domiciliul lui Alex Iancu, unde timp de 3 ore nu s-a întîmplat nimic.“Ebv.

Verwestlichung Rumäniens gerät in Konflikt mit veralteten Werten und Gesetzen. Das wird im Film durch Cristis Glaube an Veränderung verdeutlicht, aber seine unmögliche freie Entscheidung. Die Möglichkeit, Gerechtigkeit herzustellen, wird durch die bürokratische Natur der polizeilichen Arbeit verhindert. Die Suche nach dem eigentlichen Drogenlieferant wird durch die verkürzten Programmzeiten der verschiedenen Ermittlungsbüros und die sich auf der Warteliste befindenden Fälle, hinausgezögert. So kann Cristi den Fall nicht zeitgemäß aufklären. Auch wenn er sich gegen eine Verhaftung ausspricht, geht es ihm nicht, sich seinen Übergeordneten und das Gesetz zu widersetzen. Zuletzt entscheidet er sich, keinen Widerstand zu leisten und mit der Verhaftung des Jugendlichen weiterzumachen und so, seine Rolle als Polizist zu erfüllen. In diesem Sinne unterscheiden sich die zwei Protagonisten in „Polizist; Adjektiv“ und im „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“. Während in diesem Film Widerstand möglich wäre, entscheidet sich die Hauptfigur für die einfachere für sie günstigere Handlung. In „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ wird einen unabhängig von dem Ausgehen geleisteter Widerstand dargestellt.

5. Abendessen und das Bild der Mutter

Das Papier wird blau

Der letzte zu dieser Thematik behandelte Film, „Das Papier wird blau“, ist im Jahr 2006 erschienen. Die Regie wurde von Radu Muntean geführt. Der Film wurde mit dem Regiepreis beim Filmfest Cottbus ausgezeichnet. Der Film zeigt die Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1989 in Rumänien, als die Revolution in Rumänien ihr Wendemoment und Höhepunkt hatte. Um die Hintergründe der Geschichte des Films besser zu verstehen, ist es von Bedeutung, an dieser Stelle kurz den historischen Hintergrund darzulegen. Am Morgen des Tages des 22. Dezember, versucht Nicolae Ceausescu vom Balkon des Zentralen Komitees der Kommunistischen Partei, die Massen zu beruhigen. Seine Aussprachen rufen aber die entgegengesetzte Reaktion hervor. Das Paar Ceausescu flieht mit einem Helikopter. Die Revolutionäre übernehmen die Macht. Die Armee, unter Führung von General Stanculescu, wendet sich auf die Seite des Volkes. Es wird beauftragt, nicht weiter zu schießen. Die Furcht vor Terroristen oder Spionen und die Gefahr der Geheimen Polizei, die von Ceausescu beauftragt wurde, versetzt die Massen in Panik. Das Gebäude des Zentralen Komitees und das Fernsehen werden von Revolutionären besetzt. Die wichtigsten Figuren, die mit der Revolution in Zusammenhang gebracht werden (Ion Iliescu, Petre Roman, Mircea Dinescu usw.), wenden sich an das Volk und verlangen den Schutz der wichtigsten Objekte, wie die Fernsehstation, vor den Terroristen¹⁰⁴. Diese Nacht gilt als die blutigste Nacht der Revolution, da in dieser, hunderte sowohl Zivile als auch Soldaten erschossen wurden. In dem Artikel von Ion Leca, der über die Ereignisse des 22. Dezember 1989 berichtet, stellt er eine Frage, für die er keine Antwort findet: „Wer hat gegen uns geschossen?“. Die „Terroristen“, die gegen Soldaten und Bürger schossen, wurden bis heute nicht erwischt¹⁰⁵. Diese Frage wird auch im Film aufgegriffen. Im Kontext der Nacht vom 22. Dezember wird in dem Film „Das Papier wird blau“ das Chaos, die Panik, und die Furcht vor Terroristen und Spionen, inszeniert. Der Film beginnt mit einer Szene in welcher eine Zivilperson und ein Soldat neben einem Einsatzwagen beim Rauchen

104 Vgl. <http://www.ziare.com/politica/revolutia/22-decembrie-1989-a-romania-e-in-strada-981439> Zugriff: 19.11.2012

105 Vgl. Ebv.

gezeigt werden. Die zwei und ein anderer Soldat, der aus dem Wagen steigt, werden erschossen. Wie kurz danach zu sehen ist, sind die zunächst unbekannten Figuren, die Hauptfiguren des Films. Der Film beginnt mit der Endszene und nimmt so im Voraus jedwede Aussicht auf das Überleben der Figuren. Nach dem Vorspann werden die Figuren in die Narration eingeführt. Milizleutnant Neagu ist beauftragt, mit seiner Truppe durch den Wohnbezirk Colentina zu patrouillieren. Die Position der Miliz zur Revolution, ob sie noch unter Befehl der Kommunistischen Partei stehen, oder ob sie sich schon auf die Seite des Volkes gewendet haben, ist zu der Zeit noch unklar. Sein Untergeordneter, Costi beschließt, von seinen Kollegen und seiner Pflicht zu fliehen und im Namen der Revolution zu kämpfen. Auf dem Weg zur Fernsehstation schließt er sich anderen Revolutionären an. Er kleidet sich als zivil. Während er von seinen Kasernenkollegen gesucht wird, bekommt er eine Waffe und muss auf die „Terroristen“ schießen. Wegen eines Missverständnisses wird er kurz danach von den Revolutionären für einen Spion gehalten und eingesperrt. Seine Entführer erlauben ihm, seine Mutter anzurufen, um seine Unschuld zu beweisen. Durch das Telefonat zuhause, beweist Costi dass er kein fremder Spion ist und wird freigelassen. Zuhause angekommen, warten Leutnant Neagu und seine Untergeordneten auf ihn. Sie wollen zur Kaserne gehen, um die Flucht zu berichten, als sie von einer Soldatentruppe angehalten werden. Sie müssen das Passwort sagen. Der Milizionär, Dragos, wiederholt: „Das Papier wird blau“. Während sie auf die Zulassung warten, steigen Costi und sein Freund aus dem Dienstwagen, um eine Zigarette zu rauchen. Sie unterhalten sich über die Qualität der Zigaretten. Hier wird die Anfangssequenz reinszeniert. Der Bogen der Handlung wird so geschlossen. Das tatsächliche Schießen wird nicht mehr gezeigt. Der Film endet mit dem Stück „Liberté“ aus Nabucco, gesungen von Nana Mouskouri, im Nachspann.

5.1. „Das Papier wird blau“ als Beispiel für ein Film der „Neuen Welle“

Der Film wurde im Stil der „Neuen Rumänischen Welle“ inszeniert. Genauso wie die bis jetzt behandelten Filme, wird eine minimalistische Filmsprache eingesetzt. Durch langen Einstellungen wird ein Tag in der Entfaltung der rumänischen Revolution reinszeniert. Die ganze Narration vollzieht sich während einer einzigen Nacht. In diesem Sinne nähert sich der Film der Echtzeitdarstellung. Seltener als im „Polizist: Adjektiv“, aber doch von Bedeutung, ist die Nutzung von langen Einstellungen, die den Gesamteindruck von Nicht-Intervention des Regisseurs schaffen. Der Regisseure wendet sich gegen Detailaufnahmen und nutzt die Montage nur aus funktionellen Gründen. Genauso nutzt er eine überwiegend stille Kamera, die wie in dem Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ zitternd ist.

Ein weiteres Charakteristikum ist die Art der Dialoge im Film. Allgemeine und für die Narration unwichtige Themen werden in den Film durch die Dialoge der Figuren eingeführt. Ein Beispiel wäre die Unterhaltung über Musik, die sie nach Costis Wiederfinden, im Wagen führen. Leutnant Neagu erzählt von der Musik seiner Zeit. Im Hintergrund läuft das Lied „Lambada“. Für die Narration relevante und nicht-relevante Episoden werden inszeniert.

Durch die erste Einstellung zeigt der Film eine Situation ohne Aussichten. Die Rückblende soll die Anfangssequenz erklären. Deshalb ist die weitere Entfaltung der Geschichte immer Gefahr ahnend. Man kennt den Ausgang der Geschichte, aber man weiß nicht, wie das Töten der Protagonisten inszeniert wird. Durch eine Aneinanderreihung von Ereignissen wird die aussichtslose Situation der Figuren dargestellt. Die Nutzung der Rückblende ist vielleicht ein untypisches Mittel für die Filmsprache der Rumänischen Neuen Welle. Genauso die zwei parallel entfaltenden Geschichten: die Suche nach dem entflohenem Milizionärs und dessen Kampf gegen die Terroristen und seine Geiselnahme. Diese Mittel sprechen aber nicht gegen die Ästhetik des neuen rumänischen Films. Die Rückblende hat als Folge die Schaffung einer Distanzierung zum Geschehenen und zu den Figuren. Die Vorausnahme des Todes erlaubt keine Mitleidenschaft mit den Figuren. Es wird keine Heldengeschichte inszeniert und

das erhoffte „happy end“ ist aussichtslos. Die Entfaltung der Geschichte hinterlässt nur ein Gefühl des Absurden. Das Ende ist daher absurd, denn der tatsächliche Grund für das Erschiessen der Figuren fehlt. Man kann nur darauf schließen, dass sie wegen der Annahme Terroristen zu sein, erschossen werden. Die Frage, die mit der Anfangssequenz gestellt wird, bekommt keine Antwort: „Wer schießt gegen uns?“, „Wer sind die Gegner der Revolution?“. Das was anscheinend Muntean inszenieren will, ist die Antwort: „Wir schießen gegen uns“. Der ganze Film, der das laufende Schießen zeigt, stellt niemals die Revolutionsgegnern in die Szene. So werden die Revolutionäre, die Miliz und die Armee als Kämpfer für die Revolution gezeigt. „Die Terroristen“, „die Spione“ bleiben unsichtbar.

Ein weiteres Merkmal, das den Film in die Ästhetik der neuen Welle eingliedert, ist die Nutzung der realen Filmmaterialien, die im Film eingesetzt werden. Der Fernseher, der ein Leitmotiv im Film ist, zeigt Ausschnitte aus der Revolution von 1989. So soll eine wirklichkeitsnahe Darstellung der Ereignisse geschaffen werden. Genauso die Rekonstruktion von den, im allgemeinen Gedächtnis bekannten, Bildern der Revolution und die Nutzung von realen Schauplätzen. So soll sich der Film mit Themen der nahen Vergangenheit beschäftigen und diese bearbeiten. Diese Auseinandersetzung mit der jungen Geschichte Rumäniens ist ein wesentliches Charakteristikum der „Neuen Welle“.

5.2. Costis Mutter

Der Film „Das Papier wird blau“ zeigt eine Episode an einem Abendessenstisch. Auf der Suche nach dem Milizionär, Costi, erscheinen Leutnant Neagu und seine Truppe auch am Haus des Gesuchten, in der Hoffnung, ihn dort zu finden. Costis Mutter, die in einer früheren Szene durch Costis Telefonat mit ihr, in den Film eingeführt wird, bekommt erstmals ein Gesicht. Diese Szene wird in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil, zeigt das Einladen der Truppe in das Haus, das Telefonat mit dem Ehemann und den Beschluss auf ihn dort zu warten. Diese Szene wird durch eine Sequenz von Costis Geiselnahme unterbrochen. Hier wird das Befreien Costis durch das Telefonat mit der Mutter und dem Leutnant, der zu der Zeit der Entführung im Haus von Costis Eltern ist, dargestellt. So werden

zwei gleichzeitig passierende Handlungsstränge dargestellt. Durch das Telefonat mit dem Haus des Entführten interferieren indirekt die zwei Handlungsstränge. Der Regisseur verzichtet aber auf eine Parallelmontage. Verbildlicht wird nur die Handlung in der Villa der Revolutionäre. Die Antworten aus der anderen Leitung werden indirekt durch die Aussagen Costis und des Entführers angedeutet. Der zweite Teil zeigt, kurz nach dem Telefongespräch, die Fortsetzung der Handlung im Haus der Eltern. Die Gäste befinden sich am Tisch. Neagu erwähnt, dass Costis Mutter sich nicht bemühen müsse, den Tisch vorzubereiten. Sie, dagegen, besteht darauf, dass sie eine Gastgeberin sein muss und bietet den Gästen Essen an. Immer wieder erwähnt sie Costi, ihren Sohn, in den Gesprächen am Tisch. Costis Freundin steht auf, um Kaffee vorzubereiten. Die Unterhaltungen am Tisch werden von der Türklingel unterbrochen. Costis Mutter steht auf, um die Tür aufzumachen. Währenddessen warten Neagu und sein Untergebener am Tisch und rauchen.



106

Leutnant Neagu steht auf und setzt sich auf die Couch um fernzusehen. Costis Mutter kommt zurück ins Wohnzimmer und setzt sich neben ihn. Sie sagt, es war nicht Costi, der an der Tür war. Es ist sein Kollege, der durch das Funkgerät den Befehl bekam, mit dem Patrouillieren weiterzumachen. Leutnant Neagu befiehlt, sie sollen auf Costi warten. Costis Mutter bietet dem Milizionär die Möglichkeit an, Zuhause anzurufen und lädt ihn danach zum Tisch ein. Sie weist Costis Freundin an, für den letzten, der unten am Wagen geblieben ist, Sandwiches vorzubereiten. Diese Sequenz ist durch eine Plansequenz dargestellt. Die Kamera befindet sich an einem fixen Ort. Durch einen Schwenk werden die zwei Räume der Wohnung aufgenommen. Zuerst das Esszimmer, das durch die offenen Türen zu sehen ist. In der linken Seite befindet sich der Fernseher, der in dieser Szene

omnipräsent ist. Durch einen Schwenk von links nach rechts, gelangt auch das Wohnzimmer und die sich auf der anderen Seite des Raumes befindende Couch in das Bild. Der Ausschnitt hat eine Länge von 3 Minuten.

Anhand der zwei Filme „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ und „Polizist: Adjektiv“ wurde die filmische Sprache des neuen rumänischen Films und der gesellschaftliche Kontext dieser Filme behandelt. In beiden Fällen waren die Abendessensszenen wichtige Bestandteile zur Darlegung von für die Analyse wichtigen Argumenten. Anhand der Essensszene in „Das Papier wird blau“ liegt der Anspruch dieses Kapitels in der Darstellung eines einheitlichen im neuen rumänischen Film, Frauenbildes. Costis Mutter ist die Darstellung der idealen Mutter. Sie wartet besorgt auf ihren Sohn. Trotz der schwierigen Situation ist sie eine gute Gastgeberin. Sie besteht darauf, das Abendessen vorzubereiten und alle Mitglieder der Truppe zu versorgen. Sie hat einen mütterlichen Ton mit ihren Gästen und wendet sich an alle mit „mein Kind“ („mama“). In dieser Weise drückt sie Zuheigung zu allen aus. Die Mitglieder der Truppe werden Substitute für ihren Sohn und durch die Vorbereitung von Essen drückt sie mütterliche Vorsorge aus. Sie übernimmt so die Rolle der Mutter für alle Milizionäre in der Truppe. Im Haus zeigt sie eine Überlegenheit zu Costis Freundin, die als Aushilfe die Kaffeetassen ins Wohnzimmer bringt, und die Sandwiches für den unten gebliebenen Milizionär vorbereiten muss. In dieser Weise wird die Hierarchie im Haus dargestellt. Der Vater, dessen Meinung durch einen Anruf erfragt wurde, ist das Oberhaupt der Familie. Die Gäste, Costis Mutter und seine Freundin müssen auf sein Ankommen warten, um eine Entscheidung bezüglich Costi zu treffen. Unter den Frauen ist Costis Mutter diejenige, die zu bestimmen hat. Der Film zeigt durch die weiblichen Figuren im Film eine sehr patriarchale Sicht der Familie, die zu der Zeit der Revolution in Rumänien aktuell war.

Die wichtigste Rolle der Frau als Mutter wurde zu der Zeit durch die kommunistische Ideologie bestimmt. Im Jahre 1973 definierte Ceausescu die wichtigste Rolle und Status der Frau: „die größte Ehre der Frau ist Geburt zu geben, Leben zu geben und Kinder aufzuziehen. Es gibt nichts Wertvolleres für eine Frau, als Mutter zu werden.“¹⁰⁷ Die im früheren Kapitel behandelte

107 Eigene Übersetzung: „Cea mai mare onoare pentru femeii este să nască, să dea viață și să crească copii. Nu poate fi nimic mai scump pentru o femeie decât să fie mamă“.

http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/imaginea-rolul-femeii-perioada-

Geburtenpolitik Ceausescus ist auch ein Mittel für die Darlegung der Frauenrolle im kommunistischen Rumänien. Zwar war die Frau als Arbeitskraft wertvoll; ihre wichtigste Rolle blieb es, Mutter und Ehefrau zu sein. In der sozialistischen Doktrin wurde die Rolle der Frau von Engels dargelegt. Die Emanzipation der Frau würde sich nur durch die Teilnahme der Frau am Produktionsprozess und im Industriestaat vollziehen.¹⁰⁸ So sollte die Frau zwei Rollen übernehmen: als Arbeiterin und als Mutter solle sie dem kommunistischen Staat dienen. Die propagandistische Zeitung „Die Frau“ definierte die Rolle der Frau im kommunistischen Rumänien. So zeigten die verschiedenen Ausgaben Bilder von glücklichen Müttern und Kindern, die in Zusammenhang mit kommunistischen Symbolen dargestellt wurden.¹⁰⁹ Mihaela Miroiu zählt in ihren Buch „Die ungeschätzte Frau“ die Rollen der Frau während der Ceausescu Regime: „Haupt in der Produktion, mit einer Hand auf der Drehmaschine, der anderen auf der Fahne, der anderen auf das Kind, der anderen auf dem Topf, der anderen auf den Tupfer und der anderen beim Pflücken der Ernte im System der patriotischen Arbeit¹¹⁰“ und „Arbeiterinnen, Müttern, manchmal ohne es zu wollen, vielleicht enthusiastische Heldinnen, Zauberinnen einer Küche ohne Ressourcen, gewidmete Erbauerinnen des Kommunismus.“¹¹¹ Die ideale Frau war eine verschiedenen Domänen gewidmeten Frau, die durch ihre harte Arbeit alle Pflichten meisterte. Das war das Bild der kommunistischen Frau, das durch Propagandaliteratur erschaffen wurde. In Wirklichkeit war aber die Frau in ihrer Tätigkeit sehr begrenzt. Wie auch Miroiu behauptet war der Verlust von Ressourcen, vor allem vom Essen, einer der wichtigsten Sorgen der Ehefrau und Mutter. So ist das Vorbereiten von Essen in dieser Szene mehr als eine Geste der Gastfreundlichkeit. Es wird als eine der wichtigsten Pflichten der Frau dargestellt. Was auch Leutnant Neagu beim Fernsehschauen kommentiert, dass

[comunista](#), Zugriff: 16.11.2012

108 Vgl. Ebv., Zugriff: 22.11.2012

109 Vgl. Ebv.

110 Eigene Übersetzung: „fruntas în productie, cu o mână pe strung, una pe steag (cum spunea Gail Kligman), alta pe copil, alta la cratia, alta pe cârpa de spalat podele si alta la cules recolte în sistemul de munca patriotica“, Miroiu, Mihaela, *Nepretuitele femei*, Bucuresti: Polirom, 2006, S. 214

111 Eigene Übersetzung: „muncitoare fara preget, mame, adesea cu de-a sila, eventual eroine entuziaste, magiciene ale unei bucatii fara resurse, constructoare devotate ale comunismului.“ Ebv., S.215

es nicht zur Revolution gekommen wäre, wenn die Menschen keinen Hunger gehabt hätten, wird indirekt als Thema angedeutet. Der Verlust von Essen in den letzten Jahren vor der Wende wird so thematisiert. Hier wird das Motiv von Essen als eine Beschäftigung, die fast zu einer Obsession wird, inszeniert. Schon vom Betreten der Gäste des Hauses wird ihnen Tee serviert. Der Tisch wird vorbereitet, Kaffee wird gekocht, die Mutter will Kirschlikör servieren. Sie besteht darauf, dass alle zu Essen bekommen. Sogar der unten gebliebene Milizionär soll etwas zu Essen bekommen. Als Costi im Haus ankommt, will sie unbedingt das restliche Fleisch, das sie noch im Haus hat, als Schnitzel braten. Als Leutnant Neagu befiehlt, dass sie losgehen und ihre Mission weiterführen sollen, besteht sie darauf, dass sie, bis die Schnitzel fertig sind, warten müssen. Sie bereitet ein Päckchen mit Essen und eine Flasche Kirschlikör zum Mitnehmen für die ganze Truppe vor. So versucht Costis Mutter ihre Rolle als Ernährerin der Familie auch bei den Gästen auszuüben, und ihre Fähigkeit als Mutter und Gastgeberin, aber auch ihre Zuneigung und Hingabe zur Arbeit der Miliz, zu beweisen. Genauso Costis Freundin, die als Nachfolgerin der Mutterrolle im Haus, die Aufträge der Schwiegermutter gehorsam befolgt. In dieser Weise ist die Abendessensszene in diesem Film, ein relevanter Moment zur Bildkonstruktion der Mutter und der Frau im Kontext des Kommunismus.

Mit der Darstellung der Frau wird das Bild einer stark patriarchalen Familie in den Fokus gerückt. So wird die Bedeutung der Familie als wichtigster Nukleus des sozialistischen Staates in der Szene angedeutet. Es wird eine ganzheitliche Familie dargestellt. Die Mutter bereitet das Essen vor und kümmert sich um das Kind (oder die Kinder, Costis Kollegen); der Vater arbeitet und widmet sich der Revolution, der Sohn ist das wichtigste Mitglied der Familie. Dessen Absenz ist der Anlass für das Leiden und die Besorgnis der Mutter.

Costis Mutter erlaubt den Milizionären ihre Familie anzurufen. Auf diese Weise identifiziert sie sich mit den anderen Müttern, die auf eine Nachricht von ihren Söhnen warten. Die Mutter-Sohn-Beziehung ist anhand der Überfürsorge der Mutter charakterisiert. Die nährenden, pflegenden Mutter ist machtlos. Ihr Schutz wird nicht angenommen. Obwohl sie durch Essen das Kind nach Hause locken will und unter ihrer Vorsorge behalten will, ist sie gegenüber der männlichen Kameradschaft machtlos. Durch diese Szene wird ein patriarchales

Ideal von Mutterschaft dargestellt, das nicht nur in der Periode der Wende aktuell war, sondern wie später zu sehen ist, auch heute als Darstellung vertreten ist.

Das Bild der Mutter in dieser Szene ist auch von der in den Geschlechterforschung oft behandelten Dichotomie Privat/ Öffentlich bestimmt. Die Dichotomie Privatheit/Öffentlichkeit und der Bezug zur Rollenverteilung ist das Thema der feministischen Debatte seit zwei Jahrhunderten.¹¹² In der feministischen Kritik wird versucht, diese genderspezifische Aufteilung und Opposition aufzugeben.

Die Möglichkeit zur Schwangerschaft und Geburt setzt die Frau im Patriarchalischen Diskurs, näher an die Natur und den Mann, durch die aktive Teilnahme an der Öffentlichkeit, an die Kultur. In diesem Sinne ist die Dichotomie Privatheit/Öffentlichkeit durch den Widerspruch Natur/Kultur zu verstehen. Die Familie, und die Behütung dieser, ist die natürliche Rolle der Frau. Das Private bleibt der Raum der Frau; das Öffentliche, die Gefahr der Außenwelt wird eine männliche Domäne. So arbeiten die Frauen nur in ihrem gegebenen Umfeld und verlassen den nicht. Die Öffentlichkeit und in diesem Fall, der Krieg ist eine männliche Domäne.

„The way in which women and men are differentially located within private life and the public world is, as I shall indicate, a complex matter, but underlying a complicated reality is the belief that women's natures are such that they are properly subject to men and their proper place is in the private, domestic sphere. Men properly inhabit, and rule within, both spheres.“¹¹³

Der Gegensatz Natur und Kultur ist also durch die Dichotomie Privatheit/Öffentlichkeit ergänzt. Laut Carole Pateman versteht sich dieser Gegensatz auch durch die verschiedenen Geschlechterrollen, die von Tradition aufgeteilt wurden.¹¹⁴ So ist die Natur und das Häusliche, das Domestische, ein weiblicher Raum und die Kultur, die Politik, die Öffentlichkeit ein männlicher Raum. Diese Rollen- und Raumverteilung gehören einem traditionellen, patriarchalen Diskurs. In dem Film „Das Papier wird blau“ wird dieses Bild repräsentiert.

Die einzigen Frauenfiguren, die im Film zu sehen sind, sind die zwei Frauen, die in der Wohnung auf eine Nachricht von Costi warten und die

112 Vgl. Pateman, Carole 1989: Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy, in: Dies.: The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory, Stanford, S. 118-140

113 Ebv. S. 120

114 Vgl. S. 125

Miliztruppe mit Essen versorgen. Eine andere Figur wird früher im Film eingesetzt. Sie wird bei der Kontrolle von Milizionär Dragos angemacht und zu einer Verabredung eingeladen. In dieser Weise wird sie als Objekt der Begierde für den Milizionär und durch ihre Sexualität als Figur konstruiert. Die Frauen im Film sind stark unterrepräsentiert. In den Szenen auf den Straßen oder mit den Revolutionären ist keine weibliche Figur anwesend. In dieser Weise ist die Tradition der Darstellung von der Frau im häuslichen Umfeld in diesem Film vertreten. Die zwei Figuren sind durch die Hingabe zu ihren Männern charakterisiert. Sie sind, wie Patemann beschreibt, „properly subject to men“¹¹⁵. Die Frauenrollen werden so nur in Verbindung mit den männlichen Figuren dargestellt. Durch die Abendessenszene wird die Frau als Mutter und Geliebte dargestellt. Die Zwei warten verzweifelt in der Wohnung. Sie sind hilflos und können zur Revolution nicht beitragen. Die einzige Möglichkeit ihre Mittat und Hingabe zu beweisen ist durch Essen. In dieser Weise wird das Abendessen ein verzweifelter Akt des Aktivismus. Das Einpacken vom Essen wird auch ein Mittel der Andacht für die sich in Gefahr befindende Truppe. Bezüglich der erwähnten Dichotomie ist das Häusliche, ein Raum von Schutz und der mütterlichen Vorsorge. Nur dort ist die Truppe sicher. Die Außenwelt, der Krieg, ist ein Ort für Männer. Die Frauenrollen werden so durch Kochen, Essen, die häusliche Gemütlichkeit und den Fernseher konstruiert. Die Männer sind die Revolutionäre, sie besitzen Gewähre, sie kämpfen auf der Straße. In dieser Weise folgt der Film der Tradition der Geschlechterdarstellung, die auch von Patemann ausgedrückt wurde.

Der einzige Kontakt der Frauen zu der Außenwelt ist medial erschaffen. Das Telefon und der Fernseher sind Medien, die eine Verbindung zwischen dem häuslichen Umfeld und der Außenwelt schaffen. Wie früher erwähnt wurde, ist der Fernseher während der ganzen Szene präsent. Erst als Teil des Bildes. Danach durch das immer zu hörende Geräusch im Hintergrund. Der Fernseher wird zu einem Bestandteil des Erlebens der Revolution. Es ist ein häusliches Mittel, dass die Frauen näher an das Geschehene auf den Straßen bringt. Die Macht des Fernsehers wird auch durch die Bedeutung der Fernsehstation angedeutet. Die Revolution fand vor der Fernsehstation statt. Die nächste

115 Pateman, Carole 1989: Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy, in: Dies.: The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory, Stanford, S. 125

Regierung wurde dort errichtet und bekam so erstmals Gehör. Dass scheint auch der Film darstellen zu wollen. Costi verlässt die Mission, um zur Fernsehstation zu gehen, denn, laut der Figur, wird der Kampf für Freiheit dort stattfinden. In dieser Weise wird die duale Teilnahme der Figuren an der Revolution dargestellt: die Männer (Soldaten, Milizionäre, Spionen) erleben die Revolution an der Fernsehstation und auf den Straßen und die Frauen von Zuhause mittels dem Fernseher. Mit dem Thematisieren des Fernsehers als Leitmotiv im Film wird auch eine Frage bezüglich der Mediatisierung des Krieges gestellt. Welche Rolle hatte der Fernseher und andere Medien in der Entfaltung der Revolution in Rumänien? Durch die Präsenz des Fernsehers im Bild und der Bedeutung der Fernsehstation als Motiv im Film, wird diese Frage teilweise beantwortet.

Zurückkehrend zu der zuvor behandelten Thematik kann man behaupten, dass der Kriegsfilm im Allgemeinen als Genre als Vorwand für Darstellungen von Männlichkeit gilt. Heroismus und Kameradschaft werden als männliche Eigenschaften inszeniert. Das Umfeld des Krieges wird ein Ort, wo die Männlichkeit zu beweisen ist. Der Film „Das Papier wird blau“ zeigt einen fehlgeschlagenen Akt von Heroismus. Der Protagonist schafft es nicht für die Revolution zu kämpfen. Genauso scheint der Kampf der weiteren männlichen Figuren unnötig zu sein: Zivilisten werden für Terroristen gehalten, man schießt gegen die eigenen Leute, man weiß nicht mehr, wer für und wer gegen die Revolution ist. In dieser Weise wird Munteans Film eine Persiflage eines Kriegsfilms, in der die Furcht, die Absurdität und das Chaos inszeniert werden.

Wie des weiteren zu sehen sein wird ist die Opposition privat/öffentlich und die genderspezifische räumliche Aufteilung auch heute als Darstellung aktuell. Traditionelle Rollenverteilungen werden weiterhin im Rumänischen Film inszeniert. Sei es eine Folge der kommunistischen Doktrin, die die wesentliche Rolle der Frau als Mutter determinierte oder der Ausdruck einer stark patriarchalen Gesellschaft, inszenieren Filme der Rumänischen Kinematographie ein traditionelles Bild von Familie und Mutterschaft, das auch anhand der Essensszenen konstruiert werden. Der Raum des Privaten wird in den Beispielen durch die Küche oder das Esszimmer repräsentiert. Diese Räume sind Teile der Inszenierung des Weiblichen, der Mutterschaft.

In „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ wird die Hingabe der Mutter durch

das Vorbereiten des Essens und durch die Unterhaltungen am Tisch vorgelegt. Wie auch in „das Papier wird blau“ wird auch in diesem Film die übertriebene Gastfreundschaft anhand der Abendessensszene dargestellt. Die Mutter in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ besteht darauf, das junge Paar am Tisch zu haben und sie zu ernähren. Weiter drehen sich die Dialoge der Gastgeber und Gäste um das Thema Essen. Die Mutter unterhält sich mit den anderen am Tisch über die Vorlieben des Ehemanns und des Sohnes. Sie beklagt sich, dass sie das Kartoffelpüree nicht so gut machen kann wie ihre Schwiegermutter. In dieser Weise wird sie als Figur in Verbindung mit ihrer Familie konstruiert. Das Thema des Essensmangels im Kommunismus wird auch aufgenommen. Anhand dieser Szene werden die Mutter und die Frau im Film als Opfer von ökonomischen Zwängen dargestellt.

In dem Film „Polizist: Adjektiv“ sind mehrere weiblichen Figur in der Narration eingeführt. Alle übernehmen Nebenrollen für die Narration. In Zusammenhang mit der Küche und der Abendessensszenen wird Cristis Frau, Anca repräsentiert. Die Frau des Polizeibeamten unterscheidet sich zu den früheren dargestellten weiblichen Figuren. Sie wird als Figur auch durch ihren Beruf charakterisiert. Sie wird im häuslichen Umfeld dargestellt, aber nicht unbedingt durch ihre Arbeit in der Küche. Während der 3 Abendessensszenen ist das Paar nur einmal am Tisch zusammen. So wird eine zeitgenössische Familiendarstellung intendiert. Da die zwei berufstätig sind, kommt es nicht sehr oft dazu, dass sie zusammen essen. Was Anca als ein Problem ansieht, („-Etwas stimmt nicht mehr zwischen uns. Wir essen nicht mehr zusammen“¹¹⁶) scheint für die Narration keine Bedeutung zu haben. Das gemeinsame Essen wird durch ihre Aussage eine Bedingung für das gemeinsame Leben. Hier wie auch in den früheren behandelten Tischszenen ist das Essen ein wichtiger Bestandteil des Paar- und Familienlebens.

Zwar ist die weibliche Figur hier mehr als nur ein Sujet des Ehemannes, wird auch im Film „Polizist Adjektiv“ eine traditionelle Darstellung der Frau geschaffen. Ihr Beruf als Lehrerin gehört zu einem traditionellen „Frauenberuf“. Wie auch zum Thema „privat/öffentlich“ behandelt wurde, ist die Außenwelt ein männlicher Raum. So ist Cristis Beruf Polizist in diesem Diskurs ein männlicher

116 Hartie va fi albastra (2006), 93', Dvd, Rumänien: Multimedia Est

Beruf. Da er in Kontakt mit der Gefahr der Außenwelt tritt, wird der Beruf des Polizisten als ein Männerberuf angesehen. Die Frau, deren Rolle es ist, Mutter zu sein, muss Kinder großziehen und sich der Erziehung widmen. So wird in diesem Kontext der Beruf Lehrerin als ein weiblicher, ein Frauenberuf, angesehen. Auch wenn die Figur Anca im Film „Polizist: Adjektiv“ keine Hausfrau ist, ist sie doch die Ernährerin im Haus. Wie durch die Dialoge rauskommt, ist sie die Köchin im Haus. Sie bereitet das Essen für den von der Arbeit heimgekommenen Ehemann. In dieser Weise stellt auch der Film „Polizist: Adjektiv“ ein patriarchales Bild von Familie und eine genderspezifische Berufsaufteilung dar.

Weitere Filme, die anhand der Abendessensszene zur Mutter- oder Frauenbild beitragen sind: „War es oder war es nicht?“ (*A fost sau n-a fost*, Corneliu Porumboiu 2006), „Ware und Geld“ (*Marfa si banii*, Cristi Puiu, 2001), „Felicia, vor allem“ (*Felicia, inainte de toate*, Melissa de Raaf, Razvan Radulescu, 2009). In „War es oder war es nicht?“, ein Film, der auch die Thematik der Revolution behandelt, wird die Essensszene ein Moment der Darlegung der Beziehung zwischen einer der Hauptfiguren und dessen Ehefrau. Wie auch Mihai Chirilov im Artikel „Stop cadre la masa“ („Stilbilder am Tisch“) sagt, wird hier ein Bild von der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft dargestellt: „die Ehefrau ist in einem ständigen „geh-und komm zurück“ zwischen Wohnzimmer und Küche und bedient mit Unterwürfigkeit ihren Ehemann, währenddessen dieser zwischen zwei Telefonate das Essen verschlingt.“¹¹⁷

In „Ware und Geld“ wird anhand der Essensszene die familiären Beziehungen dargelegt. Zwei Essensszenen umschließen die Narration: das Frühstück und bei der Rückkehr der Hauptfigur, das Abendessen. Da sich die Handlung auf einen Tag ausstreckt sind die zwei Essensszenen Vorbereitung und Abschluss des dramaturgischen Aufbaus. In der Frühstücksszene wird die Mutter des Protagonisten als für die Familie gewidmete Frau inszeniert. Sie kocht Kaffee, füttert die Großmutter, kümmert sich um ihren kleinen Kaufladen und weist ihren Sohn darauf hin, was er noch machen muss. Die Aussage: „Du gehst

117 Eigene Übersetzung: „sotia este intr-un continuu du-te-vino intre bucatarie si sufragerie, servindu-si cu slugarnicie sotul in vreme ce acesta infuleca intre doua telefoane“ Chirilov, Mihai, Stop cadre la masa, in: Corciovescu, Cristina & Mihailescu, Magda (Hg.) *Noul Cinema Romanesc*, Bucuresti: Polirom, 2012, S.16

nirgends hin, ohne etwas zu essen“ beschreibt die „Mutter-Sohn“ Beziehung die anhand der Essensszene konstruiert wird. Die Abendessensszene schließt die Handlung ab. Zurückgekommen von dem turbulenten Tag, in der die Hauptfigur mehr erleben musste, als sie sich erhoffte, wartet auf sie die erschöpfte Mutter. Sie übt ihre Rolle als Mutter und überfürsorgliche Ernährerin aus und bereitet zur späten Stunde das Abendessen für ihren Sohn zu.

In „Felicia, vor allem“ (2009) wird anhand der Tischszenen die Beziehung zwischen Mutter und Tochter aufgebaut. Die Mutter wird durch ihre übertriebene Fürsorge als Behinderung für die Wünsche der Tochter angesehen. Die, aus Holland zu ihren Eltern zu Besuch gekommene, Felicia findet sich wieder in der elterlichen Kontrolle und in den Gewohnheiten, die sie verlassen hatte. Bezüglich des Films, beschreibt Chirilov die Mutter-Tochter-Beziehung: „Felicia wird mit Essen überfallen, mit diesem Exzess von Fürsorge der Eltern, dessen Verantwortung die Kinder zu ernähren, niemals verlassen. Sie (die Mutter) ist hervorragend im Kapitel Gastfreundlichkeit, wenn sie den Teller der Tochter wechselt, so „als wäre sie ein Gast“¹¹⁸. In dieser Weise wird Essen ein Zeichen für eine aufgezwungene Mutterliebe, dessen wesentliche Rolle darin besteht, das eigene Kind zu ernähren und durch Essen Kontrolle über das Leben des Kindes zu leisten.

Wie bis jetzt behandelt wurde sind Tischszenen Beispiele einer Frauendarstellung, die im zeitgenössischen, rumänischen Kino aktuell sind. Die kurze Behandlung dieser, war für die Darlegung des einheitlichen Frauenbildes, notwendig. So zeigen die Filme der „Neuen Welle“ durch die Tischszenen ein patriarchales Bild von Familie. Durch Essen wird die Rolle der Mutter als Ernährerin der Familie bestätigt und unterstützt. Die Zuneigung der Mutter wird durch Essen auf das Kind kanalisiert. So spielt das Kind als Figur, sei es Erwachsen oder ein Substitut für das eigene Kind, eine wesentliche Rolle für die Darstellung von Familie und Mutterschaft im Film. In dieser Weise wird eine kulturelle Norm offenbart. Wie Mihaela Miroiu in das Buch „Die ungeschätzten Frauen“ darlegt spielt „das Kind“ in der rumänischen Kultur eine außergewöhnliche Bedeutung. Sie ironisiert das Ehren des Kindes in der rumänischen Kultur:

118 Chirilov, Mihai, Stop cadre la masa, in: Corciovescu, Cristina & Mihailescu, Magda (Hg.) *Noul Cinema Romanesc*, Bucuresti: Polirom, 2012, S.23

„Kinder haben eine außergewöhnliche Bedeutung. In der rumänischen Familie sogar eine sehr besondere... wir überlagern die mesianische Rolle der Kinder in unserem Leben: Wir befolgen unsere Lebensprojekte nicht, wir fühlen uns als Verlierer, aber es macht nichts, wenn unsere Kinder, für welche wir uns aufopfern, konkurrenz- und selbst..fähig sein werden, auch wenn wir das eigene Beispiel nicht geben können.“¹¹⁹

Anhand der Abendessensszenen, die vorgelegt wurden, wird die Bedeutung der Kinder und der Familie in der rumänischen Kultur bestätigt. In allen Beispielen wird eine vollständige Familie als Norm dargestellt. Mit einer Ausnahme („Polizist: Adjektiv“) sind diese Szenen eine Offenbarung der mütterlichen Vorsorge über die schon erwachsenen Kinder. Diese übertriebene Vorsorge kann ein Hindernis darstellen (Siehe: „Felicia, vor allem“ oder die Mutter in „Das Papier wird blau“).

Wenn bis 1989 die Eltern-Kinder-Beziehung als kinematographisches Thema nicht sehr verbreitet war, und dann nur durch die Darstellung des glücklichen Zusammenlebens zwischen Eltern und Kindern¹²⁰, so scheint der neue Film diese Thematik öfters zu behandeln. Der Film der „neuen Welle“ zeigt menschliche Beziehungen, die durch neue soziale Verhältnisse verändert werden. So ist zum Beispiel die starke Migration in den Jahren nach der Wende als Thema relevant für die Analyse der Familienbeziehungen in „Felicia, vor allem“ oder die Beziehungen zwischen Eltern und Kinder in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tagen“ und „Das Papier wird blau“ sind Hinweise, auf die Auswirkungen der strengen Ernährungspolitik im Kommunismus. Die Abendessensszenen sind in diesen Fällen Ausdruck sozialer und kultureller Veränderungen, die ihre Auswirkungen auch auf das Familienleben zeigen.

119 Eigene Übersetzung: „Copiii au o semnificatie speciala. În familia româneasca este chiar foarte speciala ...Când nu procedam așa, supradimensionăm rolul mesianic al copiilor în viața noastră: nu ne urmăm proiectele de viață, ne simțim ratati, dar nu-i nimic, copiii noștri, pentru care ne sacrificăm, vor fi oameni capabili de competiție și autorealizare, deși nu le oferim propriul model”. Miroiu, Mihaela, *Neputintele femeii*, București: Polirom, 2006. S.236

120Vgl. Ebv. S. 205

6.Fazit

Die dastehende Arbeit hatte als Ziel die Darlegung der filmischen Bewegung der neuen rumänischen Kinematographie anhand eines wiederkehrendes Motivs, das Motiv der Tischszene. Dieses Leitmotiv scheint sich die Ästhetik des neuen Films zu Nutze zu machen. So wurde in der Arbeit dargelegt, dass die Charakteristika der „Neuen Welle“ auch Charakteristika der Bildkonstruktion der Tischszene, sind. Anhand der 3 Filme „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Polizist: Adjektiv“, und „Das Papier wird blau“ wurden diese Szenen als Beispiel einer einheitlichen Filmsprache bearbeitet.

Die Bewegung der „neuen Welle“, die durch die Presse diese Bezeichnung bekam, ist eine nach dem Jahre 2000 erschienene filmische Gruppierung, die nicht nach einem Dogma, eine einheitliche Filmsprache entwickelte. Die geschichtlichen und zur Zeit bestimmten Zwänge scheinen zu einer einheitlichen Ästhetik geführt zu haben. So sind die geschichtlichen Hintergründe für die Entwicklungen der rumänischen Kinematographie ausschlaggebend. Die 50 Jahre kommunistische Geschichte haben einen großen Einfluss auf das heutige Kunst- und Kinogewerbe des Landes. Durch Zensur wurde die Produktion der Filme kontrolliert. Das ganze Kinogewerbe wurde staatlich verwaltet. Die Kinematographie galt als Propagandamaschine für die Kommunistische Partei. Als Antwort auf diese inhaltlichen Zwängen setzt sich der Film heute gegen jedwede Form der Verschleierung der gesellschaftlichen Missstände. Wenn früher die Darstellung der sozialen Wirklichkeit Tabu war und in der kritisch anmutenden Kinematographie zu der Entwicklung einer metaforisch-symbolischen Sprache führte, so ist eine der wesentliche Aktionen des neuen Films, diese darzustellen. Das ist eines der wichtigsten Charakteristika des Films der „neuen Welle“.

Dennoch ist der Film heute weiter durch Zwänge bestimmt, aber anderer Natur. So sind die heutigen ökonomischen Zwänge für die Entwicklung der Filmsprache bestimmend. Die gleichen Produktionsgrundlagen (Finanzierung durch staatliche Mitteln, Schauspieler aus Theatergewerbe, kommunistische Vergangenheit) führen zu einer einheitlichen Filmsprache. Die Filme der „neuen Welle“ nutzen eine „Dokumentarästhetik“ oder eine Ästhetik, die vom

filmischen Realismus bestimmt ist. Die Reduktion von Technik wird als ein ästhetisches Programm eingesetzt. So wird eine überwiegend stille Kamera und wenig Montage genutzt. Was laut Bazin ein Postulat für Realismus ist, macht sich der Film der „neuen Welle“ eigen. Die Nutzung der Plansequenz und der Echtzeitdarstellung werden als Charakteristika der Welle angesehen. Weitere Eigenschaften sind: die Nutzung von echten Schauplätzen, keine nichtdiegetische Musik, eine minimalistische Lichtgestaltung, ein natürliches Schauspiel. Da dieses Rezept international erfolgreich ist, scheinen weitere rumänische Produktionen dieses Modell aufzunehmen. So wurde, was zunächst ein zwangsbedingtes Programm war, ein funktionelles Prinzip, das für die „Neue Welle“ bestimmend ist.

Bezüglich der Thematik des Abendessens oder der Tischszene war die Vielfalt dieses Motivs in der Bearbeitung von Bedeutung. Das Essen und das gemeinsame Essen ist ein wiederkehrendes Motiv der bildenden Kunst und Kinematographie. Als alltäglicher Vorgang kennzeichnet sich dieses Motiv durch die Wiederholung und durch das Ritual. In diesem Sinne offenbart das Motiv kulturelle Praxen und Normen. In der Tischszene, sei sie Kunstmotiv oder Filminszenierungsmotiv werden gesellschaftliche und kulturelle Normen sichtbar. Durch das gemeinsame Essen werden Hierarchien bekanntgegeben. Das Essen ist durch das Vereinigtsein ein Moment der Selbstinszenierung. Ein weiterer Bestandteil dieses Motivs ist die Banalität, die durch das Stillen eines körperlichen Bedürfnisses kennzeichnet ist. Genauso wie der Schlaf, und das Atmen ist das Essen einer der lebensnotwendigen Bedürfnisse. So kennzeichnet sich das Motiv durch seine Notwendigkeit und Banalität aus. Die behandelten Filme nehmen diese Varianz der Motivkonstruktion an. Die Dimensionen, nach denen die Filme zu untersuchen sind, sind: erstens das Essen alleine, als Zeichen des Alltäglichen und des Notwendigen und zweitens das gemeinsame Essen oder das Festessen, als Moment der Selbstinszenierung. Eine weitere Möglichkeit zur Strukturierung wäre: die Tischszene im kommunistischen Kontext und die Tischszene heute.

Laut Thomas Christen in den Artikel „(Fr)iss oder stirb“ hat das Essen an sich kein narratives Potenzial:

„Essen gehört zu den alltäglichen Vorgängen und ist deshalb wie beispielsweise das Schlafen weder aus einer narrativen noch aus einer ästhetischen Perspektive per se interessant. „Es“ geschieht einfach. Auch wenn wir „es“ nicht sehen, nehmen wir doch an, dass „es“ stattfindet, aber zu jenen Teilen gehört, die uns nicht gezeigt werden.“¹²¹

Diese Idee des „es geschieht einfach“ scheint auf einer Weise das Motiv des Essens und so der Tischszene, zu charakterisieren. So ist der Film von Porumboiu „Polizist: Adjektiv“ ein Beispiel, das die Thematik in dieser Weise aufnimmt. Essen in den Film wird als alltäglicher Vorgang präsentiert. Der Polizeibeamte wird in seinem Alltag dargestellt. Er wird beim Arbeiten, beim Schreiben, beim Rauchen, beim Essen gezeigt. Die Ermittlung gegen einen Jugendlichen, der für das Besitztum von leichten Drogen verdächtig wird, wird als Vorwand für die Thematisierung von komplexeren Fragen, eingesetzt. Der Ermittler, Cristi ist ein modernes Held, der seine Rolle als Polizist und das Gesetz in Frage stellt. Anhand von mehreren Szenen im Film wird die unklare Beziehung zwischen Begriffen und deren Bedeutung dargestellt. So wird Grammatik und das Gesetz, durch die Tatsache dass sie von Menschen geschrieben werden, unklare und widerrufliche Apparate, die doch den Anspruch auf Unwiderruflichkeit haben. Daher auch Cristis Verlegenheit und Bewusstseinskrise. Anhand von zwei der drei Tischszenen wurde diese Problematik behandelt. Erstens durch die Analyse der Symbole des populären Liedes, der seine Frau, Anca besonders mag („Nu te parasesc, iubire“/„Ich werde dich nicht verlassen, Liebe“) und zweitens durch das Gespräch zwischen den zwei Verheirateten über die Änderungen der grammatikalischen Bestimmungen, die von der „Rumänischen Akademie“ vorgenommen wurden. Durch diese zwei Szenen wird der unsichere Umgang mit Sprache und dem geschriebenen Wort (auch Gesetz) dargestellt.

Anhand der Nutzung der Plansequenz, reflektiert der Film auch Zeit und Zeitwahrnehmung. In dieser Weise kann der Film als ein reflexiver Film betrachtet werden. Denn er thematisiert sich selbst, durch die Nutzung der Zeitwahrnehmung als ästhetisches Programm. So sind die Abendessensszenen Darlegungen eines ästhetischen Programms. Durch Dauer und durch die Inszenierung der „toten Zeit“, oder besser gesagt, der Darstellung von „Nothing happens“ thematisiert der Film das Alltägliche. Durch die Wiederholung, das

121 Thomas Christen, (Fr)iss oder stirb!, Montage/av, Nr. 10.02.2001, S. 95- 106

Erleben des Wartens wird der Alltag als filmisches Motiv konstruiert. Die Abessensszenen kennzeichnen sich, genauso wie Szenen, die den Protagonisten beim Rauchen oder Schreiben darstellen, durch ihre Belanglosigkeit. Die monotone Arbeit, das Ritual und das Fehlen eines Lebenssinnes werden so reflektiert. Deshalb hat das Essen als Motiv hier, so wie Thomas Christen erwähnt die Rolle des „es geschieht einfach“.

„Das gemeinsame Essen dagegen, besonders mit eingeladenen Gästen, ist zwar auch kein außergewöhnlicher Vorgang, doch er enthält mehr Variationsmöglichkeiten, ein stärkeres filmisches und narratives Potenzial und weist weit über die bloße Nahrungsaufnahme hinaus. Gäste können sich „daneben“ benehmen, fehlen oder vorzeitig aufbrechen. Das Essen bildet hier gleichsam das Tisch Tuch, auf dem andere Vorgänge ausgetragen werden- vor allem ritualisierte oder symbolische Handlungen. Hinter einem alltäglichen Akt wird das Besondere sichtbar, spiegeln sich Beziehungen, Herrschaftsverhältnisse, der soziale Status. Ein Spannungsfeld zwischen Alltäglichkeit und Selbstinszenierung entsteht.“¹²²

Laut Thomas Christen ist das gemeinsame Essen, ein Motiv, das der filmischen Narration mehr Varianz erlaubt. Durch das gemeinsame Essen wird „das Besondere“ sichtbar, Beziehungen und Hierarchien kommen zum Vorschein. Vor allem das Festessen scheint dieses narrative Potenzial vorzuzeigen. So inszeniert der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ ein Festessen und ein Abendessen, die für die Narration und für die Darstellung der Figuren bedeutsam sind.

Die zwei Tischszenen wurden in der Arbeit als Bruchstellen einer Ästhetik und einer spezifischen thematischen Annäherung behandelt. Die erste Abendessenszene im Film, ist ein dargestelltes Festessen. In dieser Repräsentation werden die zeitgenössischen Autoritätsverhältnisse sichtbar. Die Eltern-Kinder-Beziehungen kommen durch die Teilnahme an den Gesprächen und durch die Themen am Tisch zum Vorschein. So wird eine durch Machtmechanismen bestimmte Gesellschaft geschildert. Das Festessen ist auch ein Moment der Selbstinszenierung für die Gastgeber. Wie auch in dem obigen Zitat belegt wird, kann das gemeinsame Essen ein Moment der Selbstdarstellung sein. Das Essen und die Getränke auf dem Tisch gewinnen in dieser Szene eine repräsentative Bedeutung. Durch die Thematisierung von Essen werden die kommunistischen Notstände geschildert.

Durch die Erinnerung an die Aufopferung Otilias, aber auch durch die

122 Thomas Christen, (Fr)iss oder stirb!, Montage/av, Nr. 10.02.2001, S. 95- 106

formalen Elemente der Tischszene wird eine symbolische Ebene angedeutet. Die formalen Merkmale des letzten Abendmahls von Da Vinci werden im Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ teilweise aufgenommen. Die zentral perspektivische Positionierung Otilias und die zum Bild parallele Tischoberfläche erinnern an die Adaption vom letzten Abendmahl. Die Fokussierung auf das Essen und auf die Hände der Tischgemeinschaft sind weitere Merkmale, die zum Motiv des Abendmahls beitragen. Die Nichtbeteiligung am Ritual des Festessens grenzt sie von der Situation aus und individualisiert sie im Verhältnis zu den restlichen Anwesenden. Ergänzend zu den formalen Gemeinsamkeiten ist die Erinnerung an Otilias Aufopferung, die diese Analogie verstärken. „Das letzte Abendmahl“ und in diesem Fall das Festessen prognostizieren das Leid. Betrachtet man Otilias Aufopferung in einem allgemeineren Kontext, ist die Aufopferungsbereitschaft eine Form des Aktivismus. Die zwei Frauen leisten indirekt durch ihren Akt Widerstand. Sie riskieren ihre Freiheit und ihr Leben, um ihre Unabhängigkeit zu konsolidieren.

Die zweite Szene unterstreicht durch die Kameraführung die Metapher der Gefangenschaft der zwei Frauen. Durch den unsichtbaren Schnitt, der den Blick durch das Fenster austreten lässt, werden Otilia und Gabita von draußen aufgenommen. Dieses stilistische Mittel pointiert eine Ästhetik der Überwachung, welche den ganzen Film begleitet. Der Film zeigt eine von Paranoia befallene Gesellschaft. Die Kameraführung bestärkt diesen Eindruck.

Ein weiterer Film, der durch das gemeinsame Essen, das Besondere sichtbar macht, ist der Film „Das Papier wird blau“. In diesem Fall ist das Fehlen einer der Hauptfiguren, Auslöser der Narration. Der Film behandelt ein Tag in der Entfaltung der rumänischen Revolution. Die Situation des Krieges bringt die Truppe von Milizionären und die Gastgeber zusammen. Der Film ist eine Persiflage eines Kriegsfilmes, denn er zeigt den gescheiterten Kampf gegen unsichtbare Feinde. In dieser Weise werden die Absurdität und das Chaos dargestellt. Die Tischszene ist ein Vorwand für die Darstellung eines Familienideals. Die Rolle der Frau als Mutter und ihr Raum des Häuslichen werden so bestimmt. Sie ist die Ernährerin der Familie und kümmert sich um das Wohlbefinden der Männer im Haus. Der Mann ist der Soldat, der Milizionär, der Terrorist. Sein Raum ist die Außenwelt, und in diesem Fall, der Krieg. In dieser

Weise wird eine Frauen- und Familiendarstellung intendiert, die auch in weiteren Filmen der „Neuen Welle“ vertreten ist.

Der Film und die Tischszene reflektieren auch die Bedeutung des Fernsehers in der Entfaltung der Revolution. So ist dieser die einzige Möglichkeit der Frauen zur Teilnahme an der Revolution. Durch „real footage“ werden öfters im Film Fernsehausschnitte von der Revolution gezeigt. Diese sind Marken des Realismus, welche den Film als Authentifizierungsmethoden nutzt.

Was in der Analyse der drei Filme besonders hervorstach, war die Nutzung ähnlicher filmischer Mittel, die aber mit verschiedenem Bestreben eingesetzt wurden. Deshalb ist es an diesem Punkt angebracht, anhand der Tischszenen in den Filmen „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Polizist: Adjektiv“ und „Das Papier wird blau“, die verschiedenen Intentionen kurz zu vergleichen.

In den Film „Polizist: Adjektiv“ thematisieren die drei Abendessensszenen mittels der Wiederholung das Alltägliche und das Ritual. Das Alltägliche wird in diesen Fällen durch das Ritual des Essens, durch das häusliche Umfeld in dem die Figuren agieren, aber auch durch die Gespräche, die die zwei führen, wie zum Beispiel Ancas Vorwurf dass Cristi seit 4 Tagen die gleiche Bluse anhat, konstruiert. In diesem Sinne haben die Essensszenen eine andere Bedeutung und Rolle als die Abendessensszenen im Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ oder in „Das Papier wird blau“. Wenn in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ die Symbolik des Festessens im Vordergrund steht, versucht der Film „Polizist: Adjektiv“ so weit wie möglich vom Symbolischen wegzutreten. Die zwei Szenen zeigen durch die Erinnerung an das letzte Abendmahl und durch die Symbolik der Innereien eine mögliche symbolische Interpretation des Films. Porumboius Film, dagegen versucht, sich durch den Eindruck von Ereignislosigkeit von jedweder möglichen symbolischen Interpretation zu entfernen.

Die zwei Filme „4 Monate, 3 Woche, 2 Tage“ und „Das Papier wird blau“ zeigen einen Moment der für die Narration von Bedeutung ist. Der Film „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ zeigt zwei Abendessensszenen, die nicht dem Alltäglichen angehören. Auch wenn das Festessen einem gewissen Ritual folgt, durch das Geburtstagslied und die Torte am Ende, ist das Ereignis an sich,

einzigartig. Otilia wird zum ersten Mal in das Haus der Eltern ihres Freundes eingeladen. Durch die durchgeführte Tat und durch die in Kenntnis genommene Gefahr, der sich die zwei Darstellerinnen ausgesetzt haben, gewinnt die Szene Spannung und trägt zum Thrillercharakter des Films bei. Die Länge der Szene intensiviert die Spannung und das Gefühl der Gefangenschaft. Der Filmkritiker Andrei Cretulescu behauptet dazu:

„Ich bin nicht der erste und nicht der einzige, der findet, dass 432 sehr gut als Thriller passt...Die unerträgliche Spannung in der Sequenz des Familiendiners (der Regisseure, treu zur anfänglichen Wette, schneidet keinen Augenblick und lässt die Finger kauen bei dem Gedanken an das im Hotel gebliebene Mädchen. Ist sie noch am Leben? Ist sie gestorben?).“¹²³

In „Das Papier wird blau“ trägt die Länge der Szene auch zum Spannungspotenzial der Szene bei. Das Warten der Mutter unter Aufregung wird so intensiviert. Die Türklingel in dieser Szene wird als eine falsche Fährte inszeniert. Es ist nicht der zurückgekommene Sohn, sondern ein anderer Milizionär der an der Tür war. In dieser Weise trägt die filmische Dauer in diesem Film zur Spannung bei.

Der Krieg als Sujet macht aus der Tischszene keine Darstellung des Alltäglichen. Die Gastfreundschaft der Mutter wird im Kontext der Revolution dargestellt. So ist das Vorbereiten des Tisches und das Bedienen der Gäste, auch wenn es einer gewissen kulturellen Norm angehört, kein Bestandteil des Alltäglichen. Im Gegensatz dazu, sind die Essensszenen im Film „Polizist: Adjektiv“ Darstellungen von Banalem und Rituellen. Die Länge der Einstellungen tragen nicht, wie in den anderen zwei Filme zur Spannung der Narration bei. Die Länge ist Ausdruck der toten Zeit und der Inszenierung vom Alltäglichen. Die filmische Dauer wird in den drei Filmen, anhand der Plansequenz erfahrbar gemacht. In allen behandelten Abendessensszenen wurde auf Montage verzichtet. Das Essen als filmisches Motiv scheint im Kontext der Neuen Rumänischen Welle, sich die Plansequenz eigen zu machen. In den zwei Fällen „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ und „Das Papier wird blau“ als Mittel für die Verstärkung der Spannung im Film, und im „Polizist: Adjektiv“ als

123 Eigene Übersetzung: „Nu sînt nici primul nici singurul care găsește că 432 funcționează de minune ca un thriller....tensiunea insuportabilă din secvența dinelui familial (regizorul, credincios pariului inițial, nu taie nici o clipă și ne lasă să ne roadem unghiile gîndindu-ne la fata rămasă la hotel; e vie?; e moartă?)“, <http://agenda.liternet.ro/articol/5655/Andrei-Cretulescu/Nimic-despre-minimalism-4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html> , Zugriff: 14.11.2012

Bestandteil der Erfahrung vom Alltag und der toten Zeit. Alle drei setzten auf die Länge der Einstellung als ästhetisches Programm, verfolgen aber unterschiedliche Ziele.

Bezüglich der Kameraführung, kann man auch Ähnlichkeiten zwischen den drei Filmen sehen. In den Tischszenen ist die Nutzung des Kameraschwenks in „Polizist: Adjektiv“ und in „Das Papier wird blau“ ähnlich. Mit dieser Kamerabewegung wird der Raum der Küche und des Wohnzimmers aufgenommen. So wird das häusliche Umfeld in Zusammenhang mit der Tischszene dargestellt. Durch Tiefenschärfe werden in den zwei Szenen Teile der Räume hervorgehoben. In beiden Fällen ist in dem ersten Teil der Plansequenz der Tisch nicht vollkommen im Bild sichtbar. Der Schwenk erlaubt das Erfassen des Wohnzimmers. Im Gegensatz dazu, ist die Kamera in „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ starr. Sie reflektiert Otilias Gefangenschaft. Zusammenfassend kann man trotzdem sagen, dass die Kameraführung einheitlich ist. Das Fehlen von Detailaufnahmen aber die behaltene Nähe zu den Figuren kennzeichnen die ähnliche Ästhetik und tragen zum puristischen Charakter der Filme bei. Die Kamera begleitet Otilia durch die Straßen Bucharest, die Truppe Milizionäre auf ihrer Suche und Cristi bei den Ermittlungen.

Die zwei Filme „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ und „Das Papier wird blau“ zeigen die Abwicklung einer Geschichte an einem Tag. Die Einheit von Zeit und Ort wird so aufbewahrt. Im ersten Fall mit dem Ziel eine Geschichte über Opferbereitschaft und Freundschaft darzulegen und im zweiten, um einen Abschnitt der Revolution erfahrbar zu machen. In „Polizist: Adjektiv“ wird durch die Wiederholung die Kondition des Protagonisten behandelt.

In dieser Weise sind die drei Filme Beispiele der Nutzung von typischen Filmmitteln der „Neuen Welle“. Wie früher aufgelistet wurde, sind diese Methoden Ausdruck einer einheitlichen Filmsprache. Anhand der Abendessensszenen wurde gezeigt, dass die gemeinsame Ästhetik in den Filmen unterschiedlich aufgenommen wurde und mit unterschiedlichen Intentionen eingesetzt wurde. In diesem Sinne haben die drei Filme die Rollen von Idealtypen. Sie definieren Typologien der Darstellung von Abendessen im Film. So ist „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ eine Inszenierung eines Festessens und eine symbolische Thematisierung des letzten Abendmahls. Aufopferung, Ritual

und Symbolik werden durch diese Szene thematisiert. Ein anderes Beispiel für ein ähnliches Darlegen ist der Film „Die Ehrenmedaille“ (Peter Calin Netzer, 2009).

„Polizist: Adjektiv“ behandelt die alltägliche Mahlzeit, und diesbezüglich die Suche nach einem Lebenssinn in der Banalität der Existenz. Wiederholung und die anscheinende Absenz von Bedeutung werden mittels der Tischszene reflektiert. Demzufolge ist der Film „12:08. Osten von Bucharest“ (Corneliu Porumboiu, 2006) Beispiel dieser Annäherung.

Der Film „Das Papier wird blau“ thematisiert anhand der Tischszene, die Familie in der rumänischen Gesellschaft. Die (gezwungene) Einheit der Familie und das Patriarchalismus als Norm (oder die Auflösung dieses) werden so untersucht. Auch die Filme „Dienstag, nach Weihnachten“ (Radu Muntean, 2010) „Francesca“ (Bobby Paunescu, 2009), „Boogie“ (Radu Muntean, 2008) und viele andere, skizzieren diese Verhältnisse anhand der Tischszene.

7. Quellenverzeichnis

Bazin, André, *Was ist Film*, Berlin: Alexander Verlag, 2004

Beyerle, Monika, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997

Bower, Anne L., *Reel Food: essays on food and film*, New York: Routledge, 2004

Bozgan, Mihai, *România comunistă: aspecte ale vieții cotidiene*
<http://www.comunismulinromania.ro/Articole/Romania-comunista-aspecte-ale-vietii-cotidiene.html> , letzter Zugriff: 07.12.12

Budeanca, Cosmin & Olteanu, Florentin, *Stat si viata privata in regimurile comuniste*, Bucuresti: Polirom, 2010

Caliman, Calin: *Istoria filmului romanesc (1897-2000)*, Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale Romane, 2000

Cazan, Roxana, Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* and Gabriela Adamesteanu's "A Few Days in the Hospital", in *Women's Studies Quarterly*, Vol.39, Nr. 3&4, S.93-112, 2011

Christen, Thomas, (Fr)iss oder stirb, in *Montage/av: Essen, Trinken, Feiern*, Nr. 10/02/2001 , S. 95- 106, 2001

Corciovecu, Cristina & Mihailescu, Magda, *Noul cinema romanesc*, Iasi: Polirom, 2011

Cretulescu, Andrei, *Nimic despre minimalism- 4 luni, 3 saptamani si 2 zile*,
<http://agenda.liternet.ro/articol/5655/Andrei-Cretulescu/Nimic-despre-minimalism-4-luni-3-saptamani-si-2-zile.html>, letzter Zugriff: 14.11.2012

DiMaggio, Paul and Powell, Walter, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields, in *American Sociological Review*, Vol. 48, Nr. 2, p. 147-160, 1983

Damian, Horatiu, *Rebel si comunist. Tânărul neadaptat în filmul românesc (1948–1989)*,
<http://www.istoriafilmului.ro/articol/101/rebel-si-comunist-tanarul-neadaptat-in-filmul-romanesc-1948-1989> , letzter Zugriff: 24.04.2012

Dobos, Corina, *Politica pronatalista a regimului Ceausescu (vol. I): O perspectiva comparativa*, Bucuresti: Polirom, 2010

Einem, Herbert von, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci : [Sitzung am 10.*

Mai 1961 in Düsseldorf], Köln: Weststdt. Verl., 1961

Frankfurter, Bernhardt, *Offene Bilder, Film in Ost und West: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, Wien : Promedia Dr.- u. Verl.-Ges, 1995

Gorzo, Andrei, *Despre indrazneala lui Politist adjectiv*, <http://agenda.liternet.ro/articol/9406/Andrei-Gorzo/Despre-indrazneala-lui-Politist-adjectiv.html>, letzter Zugriff: 10.06.2012

Gorzo, Andrei, *Filmul ca realitate perfect integra* http://www.observatorcultural.ro/Filmul-ca-realitate-perfect-integra*articleID_22072-articles_details.html, letzter Zugriff: 11.06.2012

Grob, Norbert & Kiefer, Bernd & Mauer, Roman, & Rauscher, Josej, *Kino des Minimalismus*, Mainz: Bender, 2009

Holzhey, Magdalena, Buschmann, Renate, Gross, Ulrike, Ermacora, Beate, *Eating the universe : vom Essen in der Kunst* ; Köln: Dumont, 2009

Kahl, Thede & Schippel, Larisa, *Forum Rumänien. Leben in der Wirtschaftskrise: Ein Dauerzustand?*, Berlin: Frank& Timme Gmbh. Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2011

Kappelhof, Hermann, *Realismus : das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin: Vorwerk 8, 2008

Koebner, Thomas & Escher, Anton, *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*, München : et+k, edition text + kritik, 2006

Kuzma, Konstanty & Pfeifer, Moritz, Puiu on Romania and Romanian Cinema, <http://eeefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/puiu-about-romania-and-romanian-cinema/>, 19.09.2012

Leca, Iulian ,*22 decembrie 1989, Romania e in strada* <http://www.ziare.com/politica/revolutia/22-decembrie-1989-a-romania-e-in-strada-981439>, letzter Zugriff: 19.11.2012

Margulies, Ivone, *Nothing happens, Chantal Akermann's hyperrealist everyday*, Durham u. London: Duke University Press, 1996

Mazaj, Meta: *Eastern European Cinema on the margins in: Situations: Project of the Radical Imagination*, Vol. 4, Nr.1, S.189- 207, 2011

Meyer, F.T., *Filme über sich selbst: Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld : transcript-Verl., 2005

Miroiu, Mihaela, *Nepretuitele femeii*, Bucuresti: Polirom, 2006

Moskatova, Olga, *Mensch-Maschinen-Auge. Das filmische Motiv vom*

künstlichen Sehen, Marburg: Tactum Verlag, 2009

Möller-Naß, Karl-Dietmar, *Filmsprache, Eine kritische Theoriegeschichte*, Münster: Publikationen Münster, 1986

Muntean, Radu, *Hartia va fi albastra*, Rumänien: Multimedia Est, 2006

Nationaler Institut für Statistik: Statistisches Jahrbuch Rumäniens, <http://www.insse.ro/cms/rw/pages/index.ro.do>, letzter Zugriff: 12.04.2012

Otto, Isabell & Haupts, Tobias, *Marburger Hefte zur Medienwissenschaft: Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg: Schüren Verlag, 2012

Pateman, Carole 1989: Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy, in: Dies.: *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*, Stanford

Popescu, Cristian Tudor, *Filmul surd in Romania muta*, Bucuresti: Editura Polirom, 2011

Porton, Richard, *Not Just an Abortion Film: An Interview with Cristian Mungiu* <http://www.cineaste.com/articles/not-just-an-abortion-film.htm>, letzter Zugriff: 26.09.2012

Porumboiu, Corneliu, *Politist, adjectiv*, Rumänien: 42 km Film, 2009

Puiu, Cristi, *Luni, 3 saptamani si 2 zile*, Rumänien: Mobra Films, 2007

Radu, Alexandra, *Imaginea si rolul femeii in perioada comunista*, http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/imaginea-rolul-femeii-perioada-comunista, letzter Zugriff: 22.11.2012

Romila, Florin, *Take One: Politist, adjectiv*, <http://www.paginiromanesti.ca/2011/11/24/noul-val-al-filmului-romanesc-take-one-politist-adjectiv/>, letzter Zugriff: 06.06.2012

Scott, A.O., *New wave on the black sea* <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>, letzter Zugriff: 06.12.12

Simmel, Georg, *Soziologie der Mahlzeit*, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeit.htm>, letzter Zugriff: 17.04.2012

Spoerri, Daniel, *Dalla A la Z, 1991*, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Spoerri.html>, 18.04.2012

Uricaru, Ioana, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy*, Vol. 61, No. 4, *Film Quarterly*, S. 12-17, 2008

Abstract

Die rumänische Kinematographie erlebt in den Jahren nach 2000 einen Boom. In einer Periode der scheinbaren wirtschaftlichen Blüte stechen junge Regisseure in einer bis dahin von Kommunismus geprägte kulturellen Domäne durch eine neue Ausdruckssprache hervor. Themen wie das Leben im Kommunismus, die in der neuen Gesellschaft bestehende Korruption oder universelle Themen, die in einem rumänischen Kontext inszeniert werden, sind Bestandteile der neuen rumänischen Welle. Mit einer Produktion von weniger als 20 Filmen pro Jahr, kennzeichnet sich das rumänische Kino durch ein niedriges Budget und eine authentische, minimalistische Filmsprache.

Meine Arbeit richtet den Fokus auf die Inszenierung des Abendessens in drei, nach dem Jahr 2000 erschienenen rumänischen Filmen: „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“, „Polizist, Adjektiv“ und „Das Papier wird blau“. Der neue rumänische Film zeigt eindeutige Charakteristika, die anhand der drei Filme identifiziert werden können. Meine wesentliche Forschungsfrage bezieht sich auf die formalen und ästhetischen Aspekte in den drei Filmen. Diese zeigen sich als emblematisch für das neue rumänische Kino, das öfters als „die neue rumänische Welle“ bezeichnet wird. In dieser Hinsicht werde ich diese Eigenschaften anhand der verschiedenen Szenen zusammenfassen und erläutern. Die Szene des Abendessens soll in ihrer Rolle als gesellschaftlicher und kultureller Spiegel untersucht werden. Dabei repräsentieren die Szenen gesellschaftliche und soziale Verhältnisse.

Lebenslauf Andrea Reisz



andrea_reisz@hotmail.com

Persönliches

Geboren am 2. Januar 1989
in Timisoara, Rumänien
Ledig

Berufliche Erfahrung

06/2012-08/2012	PDM Travel, Reisebetreuerin Europareise
08/2012-09/2012	Rumänisches Kulturinstitut Berlin, Praktikant
01/2012 – 03/2012	Aiesec Istanbul, Praktikant
06/2009	TVR Timisoara, Praktikant
2003-2007	Save the children Romania, Volontariat

Studium und Ausbildung

09/2007 – heute	Universität Wien, Wien <u>Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät</u> Diplomstudiengang Theater-, Film- und Medienwissenschaft
08/2009 – 06/2010	Università di Pisa, Pisa Studiengang Film-, Musik- und Theaterwissenschaft Erasmusaufenthalt
2007	Deutsches Sprachattest
09/2003 – 06/2007	Nikolaus Lenau Lyzeum Temeswar, Timisoara
09/1995 – 06/2003	Nikolaus Lenau Grundschule Temeswar, Timisoara

Zusätzliches

Sprachen	Rumänisch: Muttersprache Deutsch: fließend in Wort und Schrift Englisch: fließend in Wort und Schrift Italienisch: fließend in Wort, mittlere Kenntnisse in Schrift Französisch: Grundkenntnisse in Wort und Schrift
----------	---