

Dana Duma / Stephan Krause / Anke Pfeifer (Hg.)

# Klassiker des rumänischen Films

**SCHÜREN**

# Klassiker des rumänischen Films

In Nahaufnahme wird Victor Purice gezeigt, der auf einem Gerüst steht und mit dickem Pinselstrich in elegantem Schwung einen Schriftzug an einer Außenwand anbringt: «Cinema» steht dort in blauer Farbe, [ʃi:nema] in rumänischer Lautierung. Diese Beschriftung bezeichnet seinen Sehnsuchts- und Lebensort im Zentrum von Piatra Neamț (Kleinstadt ca. 360 km nördlich von Bukarest). Das Bild stammt aus Alexandru Belc' (\*1980) *CINEMA, MON AMOUR* (2015), einem Dokumentarfilm, der im Titel auf *HIROSHIMA, MON AMOUR* (1959), den poetischen Antikriegs- und Liebesfilm von Alain Resnais (1922–2014) mit Marguerite Duras' (1914–1996) Drehbuch verweist, und Purices Geschichte als Geschichte einer Passion für das Kino erzählt: «Ich möchte ihnen von einem Kind erzählen, das seine Leidenschaft für das Kino entdeckte. Schritt für Schritt näherte sich dieses Kind langsam dem Kino an, einem Kino, das sich in Piatra Neamț befindet. Es wurde 1970 eröffnet. Das Kind war einer der ersten Zuschauer, der dieses Wunder sah. Zur Eröffnung wurde *SCHWANENSEE* gezeigt. Da verliebte er sich in Leinwand und Stereosound und traf eine wichtige Entscheidung: Er widmete sein Leben dem Kino.»

Indem dieses Vorwort zu *Klassiker des rumänischen Films* ausdrücklich die «Liebe» zum Kino evoziert – Purices «Cinema Dacia» bei Belc als deren ikonischen Ort – weist es anhand des unerschrockenen Kinobetreibers<sup>1</sup> und seines Einsatzes für Erhalt und Betrieb bereits auf eines der zentralen Anliegen dieses Buches hin: Es geht

---

1 Hintergrund des Dokumentarfilms sind die massiven Kinoschließungen in Rumänien nach 1989, von 400 Kinos überlebten nur etwa 30 diesen kommerziellen Kahlschlag. Diese Information wird am Beginn von *CINEMA, MON AMOUR* eingeblendet.

um den Reiz des rumänischen Kinos, darum, Neugier und Lust darauf zu wecken und Kontexte, Einsichten und Wissen dazu zu vermitteln.

Denn ‹Rumänien? Film?› begegnet durchaus (noch) als Frage. Während freilich die eine sogleich freudig Filmtitel, Regisseur:innen, Schauspieler:innen oder komplette Szenen (... *cu subtitrări*) herbeizitiert, überlegt der andere noch und stöbert in der ganz eigenen ‹Filmografie› (...bewegten Bilderfolgen im Kopf) nach Preisen, Namen oder Festivals. Daran nimmt dieses Buch Anteil, bietet ebenso (und ebenso *nur*) eine Auswahl dar. Es stellt in Einzelportraits fünfundzwanzig rumänische Filme vor. Alle Texte wurden als Originalbeiträge für dieses Kompendium verfasst. Sie sind jeder für sich lesbar, doch in ihrer zumal chronologischen Anordnung auch als filmhistorische (Auswahl)Galerie der rumänischen Kinematografie. Als erste deutschsprachige Publikation dieses Zuschnitts zielt der Band mithin darauf ab, Aufschluss darüber zu geben, *wie* rumänische Filme sind – *wie* gut und *wie* sehenswert.

## Topografie und Passion

Purices Liebe zum Kino entstammt der Faszination für das Kino, einer Regung, die in der Romantrilogie *Orbitor* von Mircea Cărtărescu (\*1956) Maria, die Mutter des Protagonisten Mircea, so recht auslebt. Ihre Liebe zum Kino, auch die Vorliebe für eher schmonzettenhafte Romanzen wird zu einem bedeutsamen Teil ihrer Geschichte. Das Kino definiert ihre Vorstellung von ‹Zuhause› über eine – gerade ans ‹Reale› gebundene – Bukarester Kinotopografie: ‹Mehr als alles liebte Maria es, Filme anzuschauen. Auch spät noch, als Hausfrau, die vom Leben allerlei zu schleppen bekommen hatte, zog sie die Grenzen ihrer seltsam dreieckigen Welt im Herzen von Bukarest über drei Kinos, die vom Wohnblock auf der Ștefan-cel-Mare gleich weit entfernt lagen: ‹Wolga›, ‹Melodia›, ‹Floreasca›. Ganz selten nur verließ sie dieses Territorium, wo sie sich in Sicherheit fühlte, und dann wurden die Wege durch die Stadt (sofern es nicht ‹zu Vasilica› oder ‹zur Patentante› ging) zu kräftezehrenden Abenteuern in Gegenden, wo überall Gefahren lauerten und alpträumhafte Ängste zu überwinden waren. Es war, als schützten die drei Kinos an den Spitzen des Dreiecks mit ihren halluzinatorischen Sekreten das einzig reale

Territorium des Universums, wo sich das Haus, der Marktplatz, der Lebensmittel- und der Selbstbedienungsladen, der Zeitungskiosk, die Nachbarn befanden, wohingegen außerhalb dieses weisen, zum Kosmos hin geöffneten Auges [..] Maria betrat das Kino wie andere Leute die Kirche, auf erschütternde Erlebnisse eingestellt, bereit, Tränen zu vergießen, Ströme funkelnder Tränen in der Dunkelheit des Saales, lauthals zu lachen, bereit für Hass und Liebe. Sie hasste Kriegsfilme, sie kaufte sich eine Eintrittskarte nur, wo klar war, dass «alles singt und lacht und tanzt», oder wo es etwa um ein grausam gepeinigtes Mutterherz ging. Fand sie einen Film «schön», konnte sie ihn auch zehnmal sehen, mit stetig wachsendem Vergnügen.»<sup>2</sup> Maria hatte im Bukarest des Jahres 1955 «den Eindruck [...], ebenfalls in einem Film zu leben, einem Film so lang wie ihr Leben, dessen Ablauf sich weiß Gott wer (viele Leute, jedenfalls) in einem dunklen Saal ansah»<sup>3</sup>, und versetzt sich zudem so intensiv in die Filmheldin hinein, dass sie den Geliebten mit dem Namen der Filmfigur anspricht. Das Kennenlernen der Eltern wird wie in Nahaufnahme erzählt und schreibt dem Kino als Ort und dem Film als Medium dabei eine zentrale Rolle zu, verquickt fiktionale Wirklichkeit und Realität in der Figur der Maria eng miteinander. Dies wird als metafilmisches Problem – «self-reflexivity», schreibt Dana Duma, sei im Neuen Rumänischen Kino (Noul Cinema Românesc, NCR) geradezu eine «Arbeitsmethode»<sup>4</sup> – in zahlreichen der hier vorgestellten Filme wiederholt aufgeworfen: Das Kino problematisiert und hinterfragt neben seinem Ort («Cinema Dacia» nach Purice/Belc) und seinen Themen (««alles singt und lacht und tanzt»»<sup>5</sup> nach Maria bei Cărtărescu) zugleich seine Darstellungsweisen und technisch-apparativen Voraussetzungen sowie das Erzählen und dessen Rahmungen. Auch diese Attraktivität des (rumänischen) Kinos erzählt sich – als Geschichte wie vor allem als Geschichten – in seinen Filmen selbst mit, deren Entdecken und

---

2 Mircea Cărtărescu: *Die Wissenden*. Aus dem Rumänischen von Gerhardt Csejka. München, dtv 2009, S. 237–238. Das rumänische Original erschien 1996 unter dem Titel *Orbitor. Aripa stângă*.

3 Cărtărescu, S. 239.

4 Dana Duma: «Self-reflexivity in New Romanian Cinema. A Method of Working.» In: *Close Up. Film and Media Studies* 2 (2018) 2, S. 10.

5 Cărtărescu, S. 237.

Kennenlernen dieses Buch fördern will, als Einblick und mit einem Überblick (nicht als Übersicht, in der das Übersehen im doppelten Sinne steckt).

## Sichtbarkeit und Preise

Ausdrückliche Zuneigung zum filmischen Medium und zum Filmmachen gilt dem Regisseur Radu Jude (\*1977), einem wichtigen Exponenten des NCR<sup>6</sup>, der sich mit seinen Filmen der letzten Dekade jedoch zunehmend aus diesem Kontext zu lösen begann, ohnehin als Grundvoraussetzung seines Arbeitens: «Die Entstehung meiner Filme bereitet mir Vergnügen; das ist ein wichtiger Aspekt und wird auch bei diesem verstärkt so sein, der auch von der Freude am Geschichten Erzählen handelt [Jude arbeitet derzeit an einem Filmprojekt mit dem Arbeitstitel «Dracula Park», S. K.]. Ich hoffe, dass die Geschichten auch den Zusehenden eine ähnliche Freude bereiten.»<sup>7</sup> Sein Arbeiten sieht der Berlinale-Sieger 2021 – *Goldener Bär* für *BAD LUCK BANGING, OR LOONY PORN* (2020, *BABARDEALĂ CU BUCLUC SAU PORNO BALAMUC*) nach einem *Silbernen Bären* (Regie) 2015 für *AFERIM!* – als wechselseitiges Problematisieren des Verhältnisses von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, so eine Reflexion 2020 in seinem filmischen Selbstporträt.<sup>8</sup> Jude verdeutlicht dies als Dialektik seines kinematografischen Arbeitens anhand mehrerer Beispiele, indem er einen Ort (u. a. die «Casa Poporului», das «Haus des Volkes» in Bukarest) oder Dinge (bspw. zum Verkauf angebotene Hühnereier) zeigt und aus dem *Off* erläutert, was das jeweilige Bild gerade nicht zeigt: Beim «Haus des Volkes» nicht «das von Ceaușescu abgerisene Viertel [...]» und nicht «die Menschen, die auf der Baustelle

---

6 Gerade Judes Filme weisen mit ihrem politisch-historischen Engagement jedoch bereits über diese noch oft containerhaft gebrauchte Bezeichnung hinaus und auf die weitere stilistische und thematische Ausdifferenzierung hin, s. etwa: Andrei Gorzo, Veronica Lazăr: «The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude.» In: *Transilvania* 50 (2022) 3, S. 1–9, ([revistatransilvania.ro: https://is.gd/B09di5](https://is.gd/B09di5), 17.1.2024).

7 Radu Jude: «România mint állam felelősséggel tartozik azért, hogy mi történik vele» [«Rumänien ist als Staat verantwortlich dafür, was mit ihm geschieht»] [Gespräch] ([transtex.ro: https://is.gd/7eO1Zj](https://is.gd/7eO1Zj), 17.1.2024).

8 Judes SELBSTPORTRÄT (2020) wurde im Rahmen von *Court-circuit – Kurzschluss*, dem Kurzfilmmagazin des Fernsehsenders Arte ausgestrahlt ([arte.tv: https://is.gd/Z4QY9F](https://is.gd/Z4QY9F), 5.2.2024).

ums Leben kamen»; in einer Pfütze sei «das Kino, das hier stand, nicht zu erkennen»; «auch die jahrhundertelange Sklaverei ist nicht an den Eiern zu sehen, die eine Romni auf der Straße am Rand des Trottoir verkauft». Klingt durch Judes Reflexion noch eine Sentenz Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944) aus seinem berühmtesten Roman *Le Petit Prince* (1943) an – «L'essentiel est invisible pour les yeux.»<sup>9</sup> – «Das Wesentliche ist für die Augen nicht sichtbar.» – so enthält sie für dieses Buch zum rumänischen Film zugleich die ausdrückliche Einladung zu *cinéphilem* Lesen. Dies ist die herzliche Einladung zur Beschäftigung mit einer Vielfalt von Gegenständen, etwa den Komödien und Lustspielen in Schwarz-Weiß aus den 1940er-Jahren, historisch-monumentalen Filmepen aus den frühen Ceaușescu-Jahren, animierten Filmen von Ioan Popescu-Gopo (1923–1989) bis Anca Damian (\*1962), den zahlreichen metafilmisch-selbstreflexiv geprägten Spielfilmen seit den 1970er-Jahren und der markanten Ästhetik der Handkamera im NCR der jüngsten Dekaden. Eben diese Zeit und dieser Aufstieg des rumänischen Films spiegeln sich am deutlichsten etwa in den im Verlauf weniger Jahre nacheinander vergebenen Festivalpreisen wider. Dies sind die *Goldenen Bären* 2018 an Adina Pintilie für RÜHR MICH NICHT AN (NU MĂ ATINGE-MĂ / TOUCH ME NOT), 2013 an Călin Peter Netzer (\*1975) für MUTTER & SOHN (2012, POZIȚIA COPILULUI), 2010 an Florin Șerban (\*1975) für WENN ICH PFEIFEN MÖCHTE, PFEIFE ICH (2009, EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER) sowie 2004 an Cristi Puiu (\*1967) für seinen Kurzfilm EINE STANGE KENT UND EIN PÄCKCHEN KAFFEE (2003, UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEA), sichere Hinweise auf die ästhetische, thematische und filmhistorische Bedeutung der Werke rumänischer Regisseur:innen, so der Eindruck noch ungeachtet weiterer Auszeichnungen in Cannes, insbesondere der *Palme d'Or* 2007 an Cristian Mungiu (\*1968) für 4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE (2007, 4 LUNI, 3 SĂPTĂMÎNI ȘI 2 ZILE) oder *Un certain regard* für Bogdan Mirică (\*1978) mit HUNDE (2016, CĂINI) und Corneliu Porumboiu (\*1975) für POLIZIST, ADJEKTIV (2009, POLIȚIST, ADJECTIV) sowie Puiu 2005 mit DER TOD DES HERRN LAZARESCU (2004, MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU) und freilich auch 1957 schon Gopos *Palme d'Or* für seinen animierten Kurzfilm KURZ-

---

9 Antoine de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*. Avec des aquarelles de l'auteur. [Der Kleine Prinz. Mit Aquarellen des Autors.] Paris 1999, S. 76.

GEFASSTE WELTGESCHICHTE (1956, SCURTĂ ISTORIE), in Locarno (zuletzt 2023 Spezialpreis der Jury an Radu Jude für ERWARTE NICHT ZU VIEL VOM ENDE DER WELT (2023, NU AȘTEPTA PEA MULT DE LA SFÂRȘITUL LUMII), in Leipzig (2017 *Goldene Taube* an Ana Dumitrescu (\*1978) für LICU, EINE RUMÄNISCHE GESCHICHTE (LICU, O POVESTE ROMÂNEASCĂ)) oder in Karlovy Vary (2018 *Grand Prix* an Jude für MIR IST ES EGAL, OB WIR ALS BARBAREN IN DIE GESCHICHTE EINGEHEN (ÎMI ESTE INDIFERENT DACĂ ÎN ISTORIE VOM INTRA CA BARBARI)). Diese bei Weitem nicht vollständige Laureat:innenübersicht ist eine ebenso gute Referenz auf den kinematografisch-europäischen Status des jüngeren Kinos aus Rumänien. Dessen Vertreter:innen, insbesondere des NCR<sup>10</sup>, und ihre Artefakte wurden filmästhetisch, politisch und narrativ als eigentliche Repräsentant:innen der rumänischen Kinematografie gesehen. Allerdings beschränkt sich dieser Band ausdrücklich nicht auf die gut zwei Jahrzehnte seit Puius WARE UND GELD (2001, MARFA ȘI BANII) sowie seinem DER TOD DES HERRN LAZARESCU, die oft als *klassische* Nestoren des NCR gelten.<sup>11</sup>

All dem steht dennoch eine vermeintliche, behauptete Unbekanntheit Rumäniens gegenüber – vielleicht in der vollends guten Absicht, ebenso Aufmerksamkeit zu generieren und mehr noch stereotypplatt Einordnungen vorzubeugen und gegen diese anzugehen – mit deren Bezeichnungen gar noch explizit wohlwollende und -meinende Beiträge arbeiten.<sup>12</sup>

---

10 Im Fahrwasser der Hervorhebung des Neuen *de nome* gibt es freilich Ansätze zur Historisierung, so beispielsweise in Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (Hg.): *Noul Cinema Românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu. [Neues Rumänisches Kino. Vom Genossen Ceaușescu zu Herrn Lazarescu.]* Iași 2011, S. 251–264 in Gestalt einer Zeittafel. Siehe für eine Reflexion der Frage in deutscher Sprache (im Rahmen derer in ähnlicher Weise wie hier die zahlreichen rumänischen Festivalerfolge benannt werden): Verena Schmöller: «Wie neu ist <neu>? Gedanken zum <neuen> rumänischen Film.» In: Dennis Gräf, Verena Schmöller (Hg.): *Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen.* (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Bd. 9). Marburg 2016, S. 206–228.

11 S. dazu auch den Artikel über DER TOD DES HERRN LAZARESCU von Andrei Gorzo in diesem Band.

12 Vgl. bspw. folgenden mit einer solchen Denkfigur arbeitenden (einleitenden) Beitrag, der sich engagiert und geschickt jedwedes  *cliché* und jede flache Simplifizierung entkräftet: Dennis Gräf, Verena Schmöller: «Rumänien – eine *terra incognita* im Südosten Europas?» In: *Rumänienbilder*, S. 7–11.

## Wohin blicken?

Statt ein vages *unknown* abzuwägen, eignet sich als weitere (aufsuchende) Perspektive dieses einführenden Vorwortes weitaus mehr der (Seiten)Blick auf das Bild, das einige deutschsprachige Filme von Rumänien zeichnen – übrigens auch dann, wenn das Land nicht in der Hauptsache Thema ist. Maren Ades (\*1976) *TONI ERDMANN* (2016), ausgezeichnet mit dem Europäischen Filmpreis und zahlreichen weiteren Ehrungen, spielt größtenteils in Bukarest und zeigt explizit vor der Folie des jüngeren EU-Mitglieds Rumänien eine familiäre Innenansicht des kapitalistischen Systems, und zwar gerade anhand der zuweilen in ihren Dünkeln, Sprechweisen und Mechanismen unreal wirkenden Welt der global operierenden Unternehmensberatungsfirmen. Gefilmt mit der Handkamera (Patrick Orth (\*1968)) und mit Beteiligung des Schauspielers Vlad Ivanov (\*1969), eines prominenten Gesichts des NCR, bilden *TONI ERDMANN* und beispielsweise Alexandru Solomons (\*1966) Dokumentarfilm *KAPITALISMUS – UNSER GEHEIMES REZEPT* (2010, *KAPITALISM – REȚETA NOASTRĂ SECRETĂ*) fiktionale Komplementäre zueinander, die in ihren Bildern etwa der Arbeitswelt zudem beispielsweise mit *R. M. N.* (2022) von Cristian Mungiu – darin ein deutscher Schlachthof, eine Großbäckerei in Siebenbürgen – oder (ikonischer) *found footage* bei Radu Jude (*BAD LUCK BANGING, OR LOONY PORN*) korrespondieren.

Der Dokumentarfilm *ROȘIA MONTANĂ* (2012) von Fabian Daub (\*1972) zeigt die Gegenwartsgeschichte des im Kreis Alba (Siebenbürgen) gelegenen gleichnamigen Ortes, der wegen der Pläne zur Ausbeutung von Goldvorkommen entvölkert ist und vollends abgeräumt werden soll und erläutert die umfassenden Umweltrisiken, die durch die Zyanidauswaschung des Goldes aus dem Gestein und die daraus entstehenden umfangreichen, giftigen Abraummengen entstünden. Daubs Dokumentation wirft bei dennoch klarer Positionierung die Frage nach dem Ausverkauf des Naturerbes im Spannungsfeld mit wirtschaftlich-sozialer Entwicklung auf.

*OFFSET* (2005) von Didi Danquart (\*1955) ist eine rumänisch-deutsche Koproduktion (Drehbuch von Didi Danquart, Cristi Puiu und Răzvan Rădulescu (\*1969), Besetzung) mit dem Thema bikulturelle Geschäfts- und Liebesbeziehungen im doppelten Sinn, auf den auch der Titel anspielt und die sich pointiert mit wechselseitigen Stereo-



typen auseinandersetzt: Der deutsche Ingenieur Stefan (Felix Klare (\*1978)) geht für ein Projekt nach Rumänien, verliebt sich in Brîndușa (Alexandra Maria Lara (\*1978)), die Dolmetscherin und ehemalige Geliebte des Druckereibesizers Nicu (Răzvan Vasilescu (\*1954)). Für die gegen Widerstände schnell anberaumte Hochzeit reist die deutsche Verwandtschaft nach Rumänien. Der Film macht Unkenntnis bzw. kulturelle Vorbehalte sowie Identitäten zu seinem Gegenstand.

In Fatih Akins (\*1973) *IM JULI* (2000) wird Rumänien – als einziger der in diesem komödiantisch-romanzenhaften Roadmovie von den Protagonist:innen durchreisten Länder – in einer Fotosequenz gezeigt. Daniel (Moritz Bleibtreu (\*1971)) und Juli (Christiane Paul (\*1974)) durchqueren das Land auf dem Weg zu ihrem Zielort Ístanbul von West nach Ost. Die gemeinsame Einreise nach Rumänien wird ihnen dabei gewissermaßen vom Regisseur höchstselbst gewährt, denn dieser hat in der Rolle des rumänischen Grenzbeamten einen Cameoauftritt. Die Szene erscheint als zutiefst ironisch, während die zeitliche Raffung, welche die Fotosequenz erzeugt, gerade Reiz und zugleich geheimnisvolle Vielseitigkeit dieser Reiseetappe hervorhebt und noch expressiv ausstellt.

Hermann Zschoches (\*1934) *DEFA-Spielfilm UND NÄCHSTES JAHR AM BALATON* (1980), der den See nicht zeigt, sondern im Titel als Chiffre verwendet, bedient sich ebenso der Ästhetik des Roadmovies. Auf ihrer Sommerreise von Berlin nach Bulgarien ans Schwarze Meer trennen sich die Reisenden (Ines, Irene, Heinz Moldenschütt (Odette Bereska (\*1960), Gudrun Ritter (\*1936), Peter Bause (\*1941)) und Ines' Freund Jonny (René Rudolph)) zeitweilig und langen jede\*r für sich am Zielort an. Jonny durchquert Rumänien dabei in Begleitung der Rucksackreisenden Shireen (Kareen Schröter (\*1963)), die vor einer idyllisch gestalteten Flusskulisse erklärt, sie könne «hier leben» und mit der in der Figur angelegten romantisierenden (durchaus sozialkitschigen) Sicht hinzufügt: «Ich fühle, dass die Menschen hier unverdorben sind, ursprünglich und bescheiden. Sie sind mit dem zufrieden, was die Natur ihnen gibt.» Der sonst eher phlegmatisch gezeichnete Jonny protestiert, die Leute wollten «hier [auch] mehr». Dieser durchaus politisch-emblematische Streit zwischen Shireen aus den Niederlanden und Jonny aus der DDR über eine solche Romanisierung der Lebensverhältnisse wird dabei gerade im «rumänischen Abschnitt» des filmischen Reisewegs gezeigt.

Fällt der Blick hier zwar ‹vorgeblich› auf ‹Land und Leute›, so essenzialisiert dies nicht, deutet weit eher Blickwinkel und Gegenwartigkeit an, verbleibt ein wenig *à rebours* bei Ausschnitten aus einzelnen (deutschsprachigen) Filmen – und zudem jedoch noch ohne die Nennung deutschsprachig eingenommener Perspektiven in der Literatur, beispielsweise der Nobelpreisträgerin Herta Müller (\*1953), deren Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) von Stere Gulea (\*1943) als DER FUCHS – DER JÄGER (1993, VULPE – VÂNĂTOR) verfilmt wurde, sowie von weiteren Autor:innen wie z. B. Franz Hodjak (\*1944), Werner Söllner (1951–2019), Rolf Bossert (1952–1986), Ernest Wichner (\*1952) sowie jüngst Dana Ranga (\*1964) oder Iris Wolff (\*1977) oder Dorothee Riese (\*1989).

## ‹În felul nostru›

Der Band *Klassiker des rumänischen Films* muss sich zwischen mehreren der bisher erwähnten Aspekte bewegen, um die Kinematografie Rumäniens mit ihrer Energie und ihren gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Anstrengungen zu vermitteln, ihre Ästhetiken sichtbar zu machen und vorzustellen. Die Filmauswahl beginnt mit RUMÄNIENS UNABHÄNGIGKEIT (INDEPENDENȚA ROMÂNIEI) aus dem Jahr 1912, überspannt mehr als ein Jahrhundert und schließt mit dem auf der Berlinale prämierten Film RÜHR MICH NICHT AN. Sie umfasst hauptsächlich Spielfilme, behandelt jedoch ebenso zwei Werke der dokumentarischen Gattung. Eine solche Auswahl (welche immer) birgt die Untiefe, als Setzung eines Kanons oder als alternativlos gewissermaßen postwendend missverstanden zu werden. Nichts läge den Herausgeber:innen dieses Bandes ferner, als einen Geschmack vorzugeben oder gar den Abschluss eines Sammelgebietes zu deklarieren, gerade angesichts der spannenden, vielversprechenden Entwicklungen im rumänischen Kino seit Beginn der Arbeit an diesem Buch. Ein Problem freilich kann dieser Band mit all der Lust, die er auf das *Cinema Românesc* machen will, nicht lösen: Er kann nicht für die Filme selbst sorgen. Dieses Vorwort aber kann immerhin den Hinweis auf die von engagierten rumänischen Cineasten mit viel Enthusiasmus betriebene Plattform *cinepub.ro* enthalten, wo eine schöne Auswahl rumänischer Filme zu finden ist.

Für ihre Mitarbeit, ihre Autor:innenschaft und ihre Geduld (!) gebührt der ausdrückliche Dank der Herausgeber:innen Éva Bányai, Markus Bauer, Robert Born, Cosmin Borza, Enikő Dác, Mónika Dánél, Dana Duma, Mihai Fulger, Andrei Gorzo, Bettina Haase, Maja Hetmank, Daniel Iftene, Marilena Ilieșiu, Anca Ioniță, Laura Lăzărescu-Thois, Dinu-Ioan Nicula, Maciej Peplinski, Anke Pfeifer, Patricia Pfeifer, Doru Pop, Katalin Sándor, Renáta Stoicu-Crișan, Irina Trocan, Marian Țuțui, Aurelia Vasile, Andrea Virginás, weiterhin danken wir dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig für die großzügige finanzielle Unterstützung unseres Vorhabens sowie dem Lehrstuhl für Angewandte Medienwissenschaften der Brandenburgischen Technischen Universität für die gewährte umfangreiche Finanzierung dieses Bandes.

*Stephan Krause für die Herausgeber:innen*

# Inhalt

<b>RUMÄNIENS UNABHÄNGIGKEIT. DER RUMÄNISCH-RUSSISCH-TÜRKISCHE KRIEG 1877 / INDEPENDENȚA ROMÂNIEI. RĂZBOIUL ROMÂNORUSO-TURC 1877 (1912)</b>	
R: Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu	17
<b>EINE STÜRMISCHE NACHT / O NOAPTE FURTUNOASĂ (1943)</b>	
R: Jean Georgescu	27
<b>ZUR GLÜCKSMÜHLE / LA MOARA CU NOROC (1956)</b>	
R: Victor Iliu	35
<b>DIE GESTOHLENE BOMBE / S-A FURAT O BOMBĂ (1961)</b>	
R: Ion Popescu-Gopo	43
<b>DER WALD DER GEHENKTEN / PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR (1964)</b>	
R: Liviu Ciulei	51
<b>DIE REKONSTRUKTION / RECONSTITUIREA (1969/70)</b>	
R: Lucian Pintilie	59
<b>MICHAEL DER TAPFERE / MIHAI VITEAZUL (1970)</b>	
R: Sergiu Nicolaescu	67
<b>WASSER WIE EIN SCHWARZER BÜFFEL / APA CA UN BIVOL NEGRU (1970)</b>	
R: Youssouff Aidaby, Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Bogdan Cavadia, Stere Gulea, Theodor Mitache, Dan Naum, Roxana Pană, Dan Pița, Mircea Veroiu	75
<b>100 LEI / 100 DE LEI (1973)</b>	
R: Mircea Săucan	85
<b>MIKROFON-TEST / PROBA DE MICROFON (1979)</b>	
R: Mircea Daneliuc	93

<b>TRÄNE EINES MÄDCHENS / O LACRIMĂ DE FATĂ (1980)</b> R: Iosif Demian	101
<b>SEQUENZEN / SECVENȚE (1982)</b> R: Alexandru Tatos	109
<b>DIE FAMILIE MOROMETE / MOROMEȚII (1986)</b> R: Stere Gulea	117
<b>NICHT HINAUSLEHNEN / È PERICOLOSO SPORGERSI (1993)</b> R: Nae Caranfil	125
<b>DER TOD DES HERRN LAZARESCU / MOARTEA DOMNULUI LĂZĂRESCU (2004)</b> R: Cristi Puiu	133
<b>RYNA / RYNA (2005)</b> R: Ruxandra Zenide	141
<b>DAS PAPIER WIRD BLAU SEIN / HÎRTIA VA FI ALBASTRĂ (2006)</b> R: Radu Muntean	149
<b>12:08 JENSEITS VON BUKAREST / A FOST SAU N-A FOST? (2006)</b> R: Corneliu Porumboiu	157
<b>CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLOS) / CALIFORNIA DREAMIN' (NESFĂRȘIT) (2006)</b> R: Cristian Nemescu	165
<b>4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE / 4 LUNI, 3 SĂPTĂMÎNI ȘI 2 ZILE (2007)</b> R: Cristian Mungiu	175
<b>MORGEN / MORGEN (2009)</b> R: Marian Crișan	183
<b>CRULIC – WEG INS JENSEITS / CRULIC – DRUMUL SPRE DINCOLO (2011)</b> R: Anca Damian	191
<b>MUTTER &amp; SOHN / POZIȚIA COPILULUI (2012)</b> R: Călin Peter Netzer	199
<b>AFERIM! / AFERIM! (2015)</b> R: Radu Jude	207
<b>RÜHR MICH NICHT AN / NU MĂ ATINGE-MĂ – TOUCH ME NOT (2018)</b> R: Adina Pintilie	215
<b>Autorinnen und Autoren</b>	223