

Anne Pirwitz

Migrationsfilme als ,kritische Heimatfilme‘?

Eine interdisziplinäre Untersuchung
semantischer Räume und Chronotopoi der
Migration im neuen rumänischen Film (1996-2022)



AVM.edition

Migrationsfilme als ‚kritische Heimatfilme‘?

Anne Pirwitz

Migrationsfilme als ,kritische Heimatfilme'?

Eine interdisziplinäre Untersuchung
semantischer Räume und Chronotopoi der
Migration im neuen rumänischen Film (1996-2022)



AVM.edition

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2022/2023 von der Universität Passau als Dissertation angenommen.

Die Publikation wurde durch die Universität Passau und durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek der Universität Passau finanziell unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Anne Pirwitz; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: Szene aus dem Film *Calea Dunării* © Sabin Dorohoi, 2013



Sofern im Text nichts Abweichendes angegeben wurde, ist dieses Werk als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International lizenziert. Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autorin noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

Printed in Germany

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

ISBN (Print) 978-3-95477-180-6
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-633-8
DOI 10.23780/9783960916338

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
in der Thomas Martin Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
www.avm-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	9
1. Einleitung: Migrationsfilme als Heimatfilme? Zur filmischen Verarbeitung gesellschaftlicher Herausforderungen im Zeitalter der Globalisierung.....	11
1.1. Filme als Seismografen gesellschaftlicher Realitäten.....	36
1.2. Die rumänische Arbeitsmigration und ihre Fiktionalisierung im neuen rumänischen Film	46
1.2.1. Migrationsprozesse im postkommunistischen Rumänien – ein Überblick.....	47
1.2.2. Die Entwicklung des rumänischen Films – von kommunistischen Propaganda-Filmen über sozialkritischen Realismus zum <i>transnational turn</i>	56
1.2.3. Migration als ein zentrales Thema des neuen rumänischen Films.....	73
1.2.4. Diskurse und Narrative über Räume: Zwischen Okzidentalismus und Balkanismus – Der ‚Westen‘ als Projektionsfläche und das negative Selbstbild Rumäniens.....	84
1.3. Forschungsstand.....	97
2. Migration und ihre filmräumliche Inszenierung – theoretische Grundlagen zur Raumanalyse im Film	107
2.1. Filmische Räume als Räume im On und Off.....	110
2.2. Semantische Räume und Chronotopoi	118
2.3. Räume der Migration und ihre symbolische Bedeutung.....	128
2.3.1. Transnationale Sozialräume und <i>transnational villages</i> als Formen pluri-lokaler Lebensweisen.....	129
2.3.2. Transit-Orte und Nicht-Orte als identitätslose Durchgangsorte oder Räume temporärer Verwurzelung?.....	134
2.3.3. <i>Betwixt and between: thirdspaces</i> und liminale Räume als Ausdruck von Transkulturalität und Entwicklung.....	143
2.3.4. Heterotopien und Utopien als Spiegel der Sehnsüchte	146

3. Semantische Räume der Heimat und des ‚Westens‘ und die Makrostruktur der neuen rumänischen Migrationsfilme	155
3.1. <i>Europolis</i> (2010) von Cornel Gheorghiuță	155
3.2. „E posibil să trebuiască să plec“ – Der utopische ‚Westen‘ und die postkommunistische rumänische Heimat im Prämigrationsfilm	166
3.2.1. <i>Occident</i> (2002) von Cristian Mungiu	168
3.2.2. <i>Pe aripile vinului</i> (<i>Gone with the wine</i> , 2002) von Corneliu Porumboiu	177
3.2.3. <i>Visul lui Liviu</i> (<i>Liviu's dream</i> , 2004) von Corneliu Porumboiu	181
3.2.4. Der Chronotopos der deterministischen postkommunistischen Heimat im Prämigrationsfilm	186
3.3. „Omul care pleacă și se întoarce, nu tot ăla e“ – Die Unmöglichkeit der Heimkehr im Returnfilm	192
3.3.1. <i>Felicia, înainte de toate</i> (<i>First of all, Felicia</i> , 2009) von Melissa de Raaf und Răzvan Rădulescu	193
3.3.2. <i>După dealuri</i> (<i>Beyond the hills</i> , 2012) von Cristian Mungiu	199
3.3.3. <i>Sărbătoritul</i> (<i>The Birthday Boy</i> , 2017) von Sabin Dorohoi ...	206
3.3.4. Der Chronotopos der versuchten Heimkehr im Returnfilm	212
3.4. „Dragii mei, mi-e tare dor“ – Transnationale Familienstrukturen im Postemigrationsfilm	217
3.4.1. <i>Calea Dunării</i> (<i>Way of the Danube</i> , 2013) von Sabin Dorohoi	218
3.4.2. <i>Matei copil miner</i> (<i>The miner child</i> , 2013) von Alexandra Gulea	225
3.4.3. <i>Nunta lui Oli</i> (<i>Oli's Wedding</i> , 2009) von Tudor Cristian Jurgiu	233
3.4.4. Der Chronotopos der Abwesenheit im Postemigrationsfilm	236
3.5. „Acasă nu mă întorc“ – Der ‚Westen‘ als Wahlheimat im Emigrationsfilm	241
3.5.1. <i>Granițe</i> (<i>Borders</i> , 2017) von Andra Chiriac	242
3.5.2. <i>Lemonade</i> (2018) von Ioana Uricaru	246

3.5.3. <i>Parking</i> (2019) von Tudor Giurgiu.....	250
3.5.4. Der Chronotopos des erlebten ‚Westens‘ im Emigrationsfilm.....	258
3.6. <i>Lebensdorf</i> (2021) von Valentin Hotea.....	261
4. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung: ‚<i>No Place like home</i>‘ – der rumänische Migrationsfilm als ‚kritischer Heimatfilm‘?	267
5. Ausblick	279
Bibliografie	283
Literaturverzeichnis	283
Filmverzeichnis.....	303
Rumänische Filme	303
Russische Filme.....	308
Polnische Filme.....	308
Tschechische Filme.....	309
Bulgarische Filme	309
Ungarische Filme	309
Moldawische Filme.....	310
Sonstige Filme	310
Abbildungsverzeichnis	310
Anhang	313

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich auf dem nicht immer leichten Weg bis zur Fertigstellung dieser Dissertation begleitet haben. Mein Dank gilt in erster Linie Prof. Dr. Marina Ortrud M. Hertrampf, die sich bereit erklärte, meine Arbeit zu betreuen und mich in den letzten Jahren auf wissenschaftlicher und persönlicher Ebene unterstützte. Für diese außerordentlich hilfreiche Betreuung bin ich sehr dankbar. Ich bedanke mich ebenso bei meiner Zweitbetreuerin Juniorprof. Dr. Valeska Bopp-Filimonov für ihre Hilfe und Anregungen. Zudem bin ich Prof. Dr. Kirsten von Hagen sehr dankbar, die sich bereit erklärte, das Drittgutachten meiner Dissertation zu erstellen.

Weiterhin möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich in jeder Lebenslage unterstützen. Ich danke zudem Reinhard Köpke, dem ehemaligen Vorsitzenden des Europäischen Partnerschaftsvereins EgeIn e.V., der durch sein unermüdliches Engagement für Europa vor vielen Jahren meinen Horizont weitete und mein Interesse an Rumänien weckte. Ein besonderer Dank gebührt Ingrid Baltag, die mir vor einigen Jahren durch ihren Rumänisch-Unterricht das Thema der rumänischen Arbeitsmigration näherbrachte und die sich zudem die Zeit genommen hat, diese Arbeit zu lesen und mir konstruktives Feedback zu geben.

Auch sei an dieser Stelle sämtlichen rumänischen Regisseur*innen gedankt, ohne deren Werke diese Arbeit nicht entstanden wäre. Mein Dank gilt insbesondere jenen, die mir ihre Filme für meine Untersuchung zur Verfügung stellten. Hier sei weiterhin auch Bogdan Movileanu vom *Centrul Național al Cinematografiei România* gedankt, der mir Zugang zu verschiedenen Materialien ermöglichte und Kontakte zu Filmemacher*innen vermittelte.

1. Einleitung: Migrationsfilme als Heimatfilme?

Zur filmischen Verarbeitung gesellschaftlicher Herausforderungen im Zeitalter der Globalisierung

Migration ist ein Thema, das insbesondere im Zeitalter der Globalisierung Menschen in allen Ländern auf direkte oder indirekte Weise betrifft. Dies gilt auch für Rumänien. Seit dem Zusammenbruch des Kommunismus stieg die Anzahl im Ausland arbeitender Rumän*innen stark an. Inzwischen leben zwischen drei und fünf Millionen Rumän*innen jenseits der rumänischen Landesgrenzen, was 15 bis 20 % der Bevölkerung entspricht.¹ 2018 zeigten Statistiken, dass Rumänien in den letzten zehn Jahren weltweit nach Syrien die am schnellsten wachsende Abwanderungsrate zu verzeichnen hatte.² Die Suche nach einem besseren Leben im Ausland gehört in Rumänien zu einem der wichtigsten aktuellen Themen. Neben den vielen positiven Aspekten, die die Möglichkeit des Gelderwerbs im Ausland für die rumänischen Migrant*innen mit sich bringt, zeichneten sich allerdings auch schon bald immer mehr die problematischen Auswirkungen ab. Ein Teil der Arbeitsmigrant*innen lässt seine Kinder in Rumänien zurück. Diese werden von den Medien häufig als ‚Eurowaisen‘ oder ‚EU-Waisen‘ bezeichnet.³ Sie leben allein, im Heim, bei Verwandten oder bei Bekannten. 2008 lag die Anzahl betroffener Kinder laut einer UNICEF-Studie bei ca. 350.000. Ein Drittel von ihnen wurde sogar von beiden Elternteilen in Rumänien zurückgelassen.⁴ Oftmals sehen die Kinder ihre Eltern nur, wenn diese über die Feiertage nach Hause kommen oder sie sich mit ihnen über Video-Chat unterhalten.

¹ Vgl.: Dospinescu/Giuseppe 2018: 7.

² Vgl.: Georgescu/Leşcu 2018.

³ Vgl.: bspw. Verseck/Feck 2019: „Eurowaisen‘ Rumäniens einsame Kinder“, Nejezchleba 2013: „Generation Trauma: Eurowaisen in Osteuropa“, Căpăţină-Juller/Nowak 2012: „Eurowaisen – Kindheit ohne Eltern“ oder Götzke/Knüppel 2014: „EU-Waisen in Rumänien – Allein gelassen“.

⁴ Vgl.: UNICEF România 2008: 3.

Wenngleich sich die rumänische Wirtschaft in den letzten Jahren positiv entwickelt hat und sich die Zahl der neuen Einwanderer*innen und Rückkehrer*innen allmählich der Zahl der Neu-Auswanderer*innen annähert,⁵ war Rumänien auch 2022 noch immer vorwiegend ein Auswanderungsland.

Die Auseinandersetzung mit der (Arbeits-)Migration⁶ und ihren Folgen ist innerhalb weniger Jahre zu einem omnipräsenten Thema im kulturellen, politischen und sozialen Diskurs geworden. So greifen beispielsweise zahlreiche Romane das Thema der rumänischen Arbeitsmigration und ihre Auswirkungen, insbesondere auf die zurückgelassenen Kinder, auf. Dazu gehören *Kinderland* (2013) von Liliana Corobca⁷, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* (*The Little Girl Who Played at Being God*, 2014) von Dan Lungu, *Vara în care mama a avut ochii verzi* (*The Summer when my Mother had Green Eyes*, 2017) von Tatiana Țibuleac, *Gastarbeiter* (2017) von Mihai Buzea oder *Noapte bună, copii* (*Good Night, Children!*, 2019) von Radu Pavel Gheos.⁸

Auch in der Musikszene entstanden mehrere Werke, die sich mit diesen gesellschaftlich relevanten Phänomenen auseinandersetzen. So trat 2015 die Band Voltaj Rumänien beim *Eurovision Song Contest* mit dem Lied *De La Capăt* (*All over again*), welches sie den in Rumänien zurückgelassenen Kindern widmeten und somit dem Thema europaweit Aufmerksamkeit verschafften. Zwei Jahre später veröffentlichten sie den

⁵ Im Jahr 2019 wanderten langfristig 202.422 Personen nach Rumänien ein, während im gleichen Zeitraum 233.736 Personen aus Rumänien auswanderten. Somit ergibt sich für Rumänien im Jahr 2019 ein geschätzter negativer Migrationssaldo/Wanderungssaldo von 31.314 Personen (vgl.: Urnersbach 2021d).

⁶ Im Folgenden soll unter rumänischer Migration vor allem die Arbeitsmigration verstanden werden, da die Suche nach besseren Arbeitsbedingungen im Ausland die am häufigsten thematisierte Form der Migration im kulturellen Bereich des postkommunistischen Rumäniens darstellt.

⁷ *Kinderland* spielt in Moldau, wird hier aber erwähnt, da die Autorin in Rumänien studierte und arbeitet und ihr Buch *Kinderland* auch in Rumänien sehr bekannt ist.

⁸ Zur Verarbeitung der rumänischen Arbeitsmigration in der rumänischen Literatur siehe: Baltag 2020.

Song *Nu Doar De Ziua Mea* (*Nicht nur an meinem Geburtstag*⁹), in dem sie das gleiche Thema erneut aufgreifen. Insbesondere DJ Sebi brachte in den letzten Jahren zudem eine Vielzahl an Liedern heraus, in denen er sich mit den Migrationserfahrungen rumänischer Bürger*innen im europäischen Ausland beschäftigt. Dazu zählen u. a. die Lieder *Anii de Italia* (*Die Italien-Jahre*, 2013), *S-a dus vestea-n Anglia știe toată Italia* (*Die Nachricht hat sich in England herumgesprochen, ganz Italien weiß es*, 2016), *Pe drumul Italiei, lung e drumul Spaniei* (*Auf dem Weg nach Italien, ist der Weg nach Spanien weit*, 2017) oder *Vin din România* (*Ich komme aus Rumänien*, 2021).

Es sind jedoch insbesondere Filmemacher*innen, die sich mit dem Themenkomplex Migration in ihren Werken auseinandersetzen. Wie Literatur und Musik werden Filme von realen Ereignissen inspiriert, greifen aktuelle Diskurse auf und konstruieren eigene fiktionale Wirklichkeiten. Dabei vermitteln sie bestimmte Weltbilder und bieten verschiedene Sichtweisen auf die von ihnen verhandelten Themen an. Filme können innerhalb weniger Minuten Emotionen beim Publikum wecken. Sie sind deshalb besonders gut geeignet, auf gesellschaftlich relevante Themen aufmerksam zu machen und die Zuschauenden dafür zu sensibilisieren. So begannen bereits in den 1990er Jahren erste rumänische Filmemacher*innen die Problematik der Auswanderung aufzugreifen.

Zwischen dem Ende der kommunistischen Diktatur 1989 und 2022 entstanden 52 rumänische fiktionale Kurz- und Spielfilme, die explizit Migration ins Zentrum ihrer erzählten Geschichten stellen sowie mindestens dreizehn Filme, die sich indirekt mit dem Thema beschäftigen. Die Werke eröffnen dabei unterschiedliche Perspektiven. Aufgrund der Breite der in den Filmen verarbeiteten Migrationsgeschichten und der besonderen Stellung des rumänischen Kinos, das seit der Jahrtausendwende erfolgreicher denn je wurde und bei Festivals rund um den Globus immer wieder für Erfolge sorgt, widmet sich diese Arbeit der Darstellung von Migration im neuen rumänischen Film. Wenn hier vom ‚neuen rumänischen Film‘ die Rede ist, so sollen darunter alle nach 1989 entstandenen rumänischen Produktionen verstanden werden. Wird dagegen explizit von der ‚Neuen Welle‘ des rumänischen Films gesprochen, so

⁹ Im Folgenden werden rumänische Titel auf Deutsch übersetzt, wenn keine offizielle englische Version vorliegt.

sind Filme gemeint, die zu dieser besonderen stilistischen, technischen und produktions-ästhetischen Bewegung gezählt werden. Wodurch sich diese Filme auszeichnen, wird in Kapitel 1.2.2. näher erläutert. Da diese Arbeit aber eine thematisch-inhaltliche Untersuchung der Filme vornimmt und dadurch sowohl Filme, die zur ‚Neuen Welle‘ gezählt werden, als auch andere, die eher klassische Erzähl- und Produktionsarten aufweisen, behandelt werden, wird vorwiegend auf den allgemeineren Begriff des neuen rumänischen Films zurückgegriffen.

Der neue rumänische Film beschäftigt sich häufig mit Themen, die die Bevölkerung im postkommunistischen Rumänien betreffen und ihren Alltag prägen. Es liegt folglich die These nahe, dass es sich bei vielen der neuen rumänischen Filme um eine Form des Heimatfilms handelt. Inwiefern auch die rumänischen Migrationsfilme¹⁰ als Heimatfilme bezeichnet werden können, gilt es in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen. Bevor die Fragestellung konkretisiert wird, ist es zum einen nötig, die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Heimatfilm‘ differenzierter zu betrachten und die postkommunistischen rumänischen Migrationsfilme in der Filmlandschaft Europas synchron und diachron zu verorten, denn nicht nur in Rumänien wird Migration auf vielfältige Art und Weise filmisch verarbeitet. Auch andere Länder brachten in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Filme hervor, die sich mit Migration und der Frage nach Heimat beschäftigen.

Der Heimat-Begriff bezeichnet ein Konstrukt, das je nach Kontext verschiedene Bedeutungen innehaben kann. Heimat stand lange Zeit (und steht je nach Kontext noch immer) für die Verbundenheit mit einer Region, das Bewahren von Brauchtum und die Rückwendung ins Überschaubare, Althergebrachte.¹¹ Noch vor einigen Jahren war das Wort ‚Heimat‘¹² im deutschen Sprachgebrauch aufgrund des Missbrauchs des Begriffs im Rahmen der Blut- und Bodenpolitik im Nationalsozialismus nahezu tabuisiert. Auch heute wird der Begriff immer noch von rechts-

¹⁰ Als Migrationsfilme werden im Folgenden Filme bezeichnet, die sich in jeglicher Form mit dem Thema Migration und ihren Auswirkungen auseinandersetzen.

¹¹ Vgl.: Heinze et al. 2006: 7.

¹² Zur Geschichte und Bedeutung des Heimat-Begriffs siehe auch Costadura et al. 2019, Heinze et al. 2006, Heizmann 2016, Schlink 2000, Schüle 2017, Zöllner 2015 oder Müller-Funk 1992.

orientierten Parteien als Begriff zur Abgrenzung zwischen Eigenem, zur Heimat Gehörigem, und Fremdem, nicht Dazugehörigem verwendet und missbraucht. Jedoch entstanden in den letzten Jahren zahlreiche wissenschaftliche Publikationen sowie politische Diskurse, die versuchen, den Heimat-Begriff zu rehabilitieren und ihn von seiner negativen Aufladung mit exklusiven politischen Einstellungen zu lösen. Insbesondere in Auseinandersetzungen mit Themen wie Migration und Globalisierung erlebt der Begriff seit einiger Zeit eine Renaissance. „Dynamisierungs- und Mobilisierungsprozesse in digitalisierten, globalisierten und (post)-migrantischen Gesellschaften“ (Hertrampf 2020a: 8) führen zu vielfältigen Diskussionen rund um das Thema Heimat. Auch Beate Mitzscherlich legt dar, dass „[u]nter den Bedingungen von Modernisierung, Mobilität und Migration [...] Beheimatung zum permanenten Prozess des Sich-Verbindens mit Orten, Menschen, kulturellen und geistigen Bezugssystemen und damit zur lebenslangen Aufgabe“ (Mitzscherlich 2019: 188) wird.

Migrationsprozesse sowie zunehmende Europäisierung und Globalisierung führen dazu, dass viele Menschen auf die Frage, wo ihre Heimat sei, nicht mehr eindeutig antworten können. Sie fühlen sich an verschiedenen Orten heimisch. So formuliert auch Hermann Bausinger: „Heimat war lange Zeit ein gebieterischer Singular, inzwischen ist sie zum Plural geworden: nicht mehr zwingend der eine Ort, sondern die Verortung an verschiedenen Plätzen“ (Bausinger 2011: 5) und spricht dabei die Mobilisierbarkeit von Heimat an. Auch im Duden ist seit einigen Jahren das Wort ‚Heimaten‘ als Plural von Heimat zu finden. Heimat erscheint in postmoderner Manier als sowohl-als-auch und nicht mehr als entweder-oder-Bezug. Genauso wenig wie sich Identitäten von Menschen explizit und unabänderlich festschreiben lassen, hat auch Heimat palimpsesthafte Charakter und kann als dynamischer Prozess verstanden werden, bei dem es zu Verschiebungen und Überschreibungen kommt.¹³

Nach Marina Ortrud Hertrampf weist der Heimatbegriff mindestens sieben Bedeutungsdimensionen auf: „Heimat hat räumliche, zeitliche, kulturelle, sprachliche, identifikatorische, soziale und politisch-ideologische Bedeutungsdimensionen“ (Hertrampf 2020a: 9–10). Heimat verweist in räumlicher Hinsicht auf die geografische Herkunftsregion oder

¹³ Vgl.: Hertrampf 2020a: 11–12.

aber auf die Gegend, in der man sich aktiv beheimatet hat und heimisch fühlt, im Sinne einer Wahlheimat.

Der Heimat-Begriff ist zudem mit bestimmten Gefühlen und Emotionen aufgeladen. In diesem Sinne kann Heimat auch eine Form des sozialen Raums, jenseits einer geografischen Verortbarkeit sein. So können Familienmitglieder, Lebenspartner*innen oder Freund*innen als Heimat bezeichnet werden. Die emotionale Ebene betrifft folglich Gefühle des Heimisch- und Dazugehörig-Seins.

Heimat ist verbunden mit einem Bedürfnis nach Sicherheit und Stabilität. Somit kann Heimat als „Geborgenheits-spendende[r] Sehnsuchtsort“ (Costadura et al. 2019: 19) verstanden werden. Mit der emotionalen Aufladung des Heimatbegriffs ist auch eine zeitliche Komponente verknüpft. Wie Hertrampf darlegt, ist mit Heimat in zeitlicher Hinsicht „häufig ein verlorener, vertrauter Raum der Kindheit und Jugend gemeint. Weitere zeitliche Komponenten von Heimat sind Traditionen, vorhergehende gesellschaftliche Verhältnisse oder aber Zukunftsvorstellungen“ (Hertrampf 2020a: 10). Der Heimatbegriff kann folglich auch mit Sehnsüchten nach vergangenen Zeiten und inzwischen verlassenem Orten oder nach zukünftig bewohnten Orten, die Geborgenheit versprechen, verbunden sein. Deshalb ist mit dem Heimat-Begriff auch jener der Nostalgie und der Utopie verknüpft.¹⁴ Während mit dem Utopie-Begriff¹⁵ der Blick nach vorn, in die Zukunft gemeint ist, geht Nostalgie¹⁶ mit einer Rückschau einher. Wie Svetlana Boym darlegt, kann mit Nos-

¹⁴ Vgl.: Costadura et al. 2019: 20–21.

¹⁵ Der Begriff ‚Utopie‘ setzt sich aus dem altgriechischen Präfix ou (‚nicht‘) und dem griechischen Wort topos (‚Ort‘) zusammen und bedeutet damit so viel wie Nicht-Ort. Unterscheiden lässt sich zwischen Eutopien (eu – ‚gut‘), welche eine positive Utopie darstellen und Dystopien (dys – ‚miss-‘, ‚un-‘ oder ‚übel-‘), die eine negative Utopie bezeichnen. Der Utopie-Begriff geht auf Thomas Morus Werk *Utopia* aus dem Jahr 1516 zurück, in dem dieser eine utopische Gesellschaft beschreibt, die auf einer fernen Insel in besonders wünschenswerten Zuständen lebt. Siehe hierzu auch: Rohgalf 2015: 110 und 153.

¹⁶ ‚Nostalgie‘ setzt sich aus den griechischen Wörtern nostos (‚Heimkehr‘) und algia (‚Schmerz‘) zusammen. Der Begriff findet seinen Ursprung im vom Schweizer Arzt Johannes Hofer geschilderten Krankheitsbild *Nostalgia*, das er 1688 erstmals in seiner Dissertation beschrieb. Diese auch als *Schweizerkrankheit* bekannte Symptomatik bezeichnet die zunächst bei Schweizer Söldnern auftau-

talgie „a longing for a home that no longer exists or has never existed“ und „a sentiment of loss and displacement, but [...] also a romance with one’s own fantasy“ (Boym 2001: XIII) verstanden werden.¹⁷ Der Nostalgie-Begriff kann dabei auch eine utopische Dimension aufweisen: „Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future. Sometimes nostalgia is not directed toward the past either, but rather sideways“ (ebd.: XIV).

Dieser nostalgische und zugleich utopische Blick auf Heimat wird auch in Salman Rushdies Werk *Imaginary Homelands* deutlich. Die von ihm betrachteten diasporischen Schriftsteller*innen können Heimat nicht klar verorten. Für sie ist weder die Rückkehr in die verlassene Heimat noch der Verbleib in der Wahlheimat eine zufriedenstellende Option in Bezug auf ihr Heimatgefühl. Dieses entsteht für sie erst in einem dritten Raum, einem Raum der Erinnerung, der Sprache, des Schreibens und des Übersetzens. In diesem Sinne ist Heimat weniger ein konkreter Raum als eine gedankliche Konstruktion.¹⁸

„Wo Heimat ist, sollen Identität und Raum zusammenkommen“ (Ahrens 2019: 9) schreibt Jörg Ahrens und verweist anschließend auf den zunehmenden Verlust dieser Einheit von Raum, Gefühl und Identität in der heutigen Zeit: „Heimat kann überall und alles sein – die Bücher, das

chende, in unbefriedigter Sehnsucht nach der Heimat begründete Melancholie, welche eine bedeutende Zerrüttung der körperlichen Gesundheit, Entkräftung, Abzehrung und Fieber zur Folge hat und sogar zum Tod führen konnte (vgl.: Busch et al. 1841: 292 und Liptay 2005: 20).

¹⁷ Boym unterscheidet dabei zwischen restaurativer und reflexiver Nostalgie: „Restorative nostalgia puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in algia, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national end nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dream of another place and another time“ (Boym 2001: 41).

¹⁸ Vgl.: Rushdie 1991.

Kino, eine Partei, die Liebe, der alte Bolzplatz, wo immer ich meinen Kopf ablege, die Stadt, in die man aus freien Stücken gezogen ist, sehr selten auch noch der Ort der Herkunft“ (ebd.). In den meisten Fällen ist Heimat ein Raum – ob als geografischer oder als rein sozialer Raum verstanden – der mit bestimmten, meist positiven, Gefühlen aufgeladen ist.

Wenngleich der Begriff schwer übersetzbar ist und als typisch deutsch gilt, finden sich jedoch auch in anderen Sprachen Begriffe, die mit ähnlichen Vorstellungen verbunden sind. Heimat ist „alles andere als ein exklusiv ‚deutsches‘ Phänomen: In ganz Europa lässt sich gegenwärtig ein vergleichbarer Trend zur Wiederbelebung der ‚kleinen Nahwelt‘ beobachten“ (Hertrampf 2020a: 8). Eine alle Bedeutungsebenen umfassende Übersetzung des Begriffs in andere Sprachen ist jedoch schwer zu finden. Die rumänische Standardübersetzung für Heimat lautet *patria*. Diese bezeichnet allerdings vielmehr das Heimatland bzw. Vaterland. Der Begriff *patria*, der lateinischen Ursprungs ist, designiert zum einen den Ort, an dem jemand geboren ist und zu welchem er eine besondere Beziehung hat. Weiterhin bezeichnet *patria* ein politisches, soziales und kulturelles Umfeld, das Land, in dem sich jemand niederlässt, oder den Ort, an dem man sich heimisch fühlt.¹⁹ Insbesondere im Rahmen der Entstehung des sogenannten ‚Großrumäniens‘ 1918,²⁰ die ein wachsendes Zusammengehörigkeitsgefühl der Bewohner*innen des Landes mit sich brachte, gewann der Begriff an Bedeutung. Während der kommunistischen Diktatur wurde *patria* besonders stark ideologisch aufgeladen und instrumentalisiert. Bedeutsam war hierbei vor allem die Folklorisie-

¹⁹ Vgl.: Baltag 2020: 58. Baltag zeigt, wie in neueren literarischen Werken zum Thema Migration Heimat als positiv aufgeladener idyllischer Ort der Herkunft in der Vorstellung der Protagonist*innen schwindet und zum dystopischen Ort wird, an dem es nur noch ein paar Fragmente des Heimatlichen gibt.

²⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Ungarisch-Rumänischen Krieg 1918/1919 erhielt das ‚Altreich Rumänien‘ verschiedene Gebiete von Ungarn, Österreich, Russland und Bulgarien. Durch Volksversammlungen wurde dort für den Anschluss an Rumänien gestimmt. Auf die wichtigste dieser Versammlungen, die Nationalversammlung von Alba Iulia am 1. Dezember 1918, die zur Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien führte, geht der rumänische Nationalfeiertag zurück. ‚Großrumänien‘ umfasst nicht dasselbe Gebiet wie das heutige Rumänien. Zu ‚Großrumänien‘ siehe bspw.: Boia 2011: 65, 113 und 127 oder Boia 2014: 24.

zung des Heimatbegriffs, die mit einer positiven Grundhaltung gegenüber allem, was als genuin rumänisch empfunden wurde, einherging. Idyllische Dörfer und traditionelle, bäuerliche Lebensstile dienten als Ausdruck des authentisch Rumänischen.²¹ Gleichzeitig wurde mit dem *patria*-Begriff auch die Modernisierung Rumäniens betont, durch die ein patriotischer und sozialistischer Mensch geschaffen werden sollte. Deshalb wurde die rumänische Heimat in den kommunistischen Propagandawerken stets als positiv dargestellt. Das *patria*-Konzept hatte zudem einen erzieherischen, nationalen Auftrag, in dem es für eine patriotische und klassenlose Gesellschaft warb.²² Ausdruck fand dieses Heimatkonzept in den kommunistischen Propaganda-Filmen.²³ Nach 1989 befreite sich der *patria*-Begriff aus seinen „ästhetisch-ideologischen Zwängen“ (Baltag 2020: 61) und Schriftsteller*innen und Filmemacher*innen begannen sich kritisch mit realen zeitgenössischen Ereignissen und Herausforderungen in ihrer Heimat zu beschäftigen.

Ein weiteres rumänisches Wort, das als Übersetzung für den deutschen Heimat-Begriff in Frage käme, wäre das vom lateinischen *terra* stammende Wort *țară*, was so viel bedeutet wie ‚Land‘. Auch hier steht die geografische Komponente im Zentrum. Jedoch bezeichnet *țară* auch das Land im Sinne einer ländlichen Region, wodurch eine Verbindung zum Dörflich-Bäuerlichen gegeben ist. Diese schwingt auch im deutschen Heimat-Begriff mit, wo Heimat zwar prinzipiell auch mit städtischen Räumen verbunden sein kann, häufiger aber als idyllischer, ländlicher Raum gedacht wird. Sprechen die Rumän*innen von *țara mea* (*mein Land*) oder *țara noastră* (*unser Land*) wird hier eine ähnliche Betonung der emotionalen Verbindung zu einer bestimmten Region ausgedrückt wie im deutschen Heimat-Begriff.

Stärker auf einen konkreten lokalen Ort verweist der Begriff *acasă*, der sich mit ‚zu Hause‘, ‚daheim‘ oder aber mit ‚in der Heimat‘ übersetzen lässt. Er kann sich sowohl auf das konkrete zu Hause im Sinne eines Hauses oder einer Wohnung beziehen oder aber im weiteren Sinne auf den Ort und die Region in der man sich zu Hause fühlt. Somit weist

²¹ Vgl.: Baltag 2020: 59–60.

²² Vgl.: ebd.: 60–61.

²³ Siehe dazu Kapitel 1.2.2.

acasă mehr Gemeinsamkeiten mit dem deutschen Heimatbegriff auf, als das eher national verstandene *patria*.

Wenngleich die rumänischen Übersetzungsversuche von ‚Heimat‘ einige Aspekte des deutschen Heimatbegriffs abdecken, bleibt der deutsche Begriff dennoch weitgehend unübersetzbar, da er vielfältigere Bedeutungsebenen innehat. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit auch auf das deutsche Wort ‚Heimat‘ zurückgegriffen. Dieses wird im Sinne eines vielschichtigen Konzeptes, als Dachbegriff, mit dem räumliche, zeitliche, soziale und emotionale Prozesse gefasst werden können, verstanden. Ist in dieser Arbeit von der Darstellung der Heimat die Rede, so ist die Rumänien-Darstellung bzw. die Darstellung der Heimatregion der Figuren gemeint. Es liegt demnach zunächst ein Fokus auf der geografischen Komponente des Heimat-Begriffs, wie er auch in den rumänischen Übersetzungen vorrangig ist. Gilt es jedoch darüber zu urteilen, ob diese Heimat als heimatlich inszeniert wird, so steht die emotionale Komponente des Heimat-Begriffs im Fokus des Interesses. Weiterhin können durch die zeitliche Dimension des Heimat-Begriffs ein Wandel von Heimat- und Weltbildern sowie gesellschaftliche Transformationsprozesse untersucht werden.

Migration, Globalisierung, kultureller Wandel, der Zusammenbruch politischer Systeme, die Auflösung traditioneller Sozialformen oder Bedrohung durch Terrorismus führen zu Veränderungen des Heimatbegriffs und zur Debatte um Heimat.²⁴ Insbesondere bei Menschen mit Migrationserfahrungen kommt es zu einem „Aus- und Neuverhandeln des Spannungsverhältnisses von alter, fremd gewordener und neuer, heimisch gewordener Heimat“ (Hertrampf 2020b: 142). Andere Menschen, die ihre geografische Heimat selbst nicht verlassen haben, können sich ebenso mit der Frage nach Heimat beschäftigen, wenn sie diese beispielsweise durch kulturellen, sozialen oder wirtschaftlichen Wandel als bedroht ansehen.

Veränderungen in der Gesellschaft und in den Diskursen über Heimat haben auch zu einem Wandel in Bezug auf die kulturelle, künstlerische und ästhetische Verarbeitung des Themas Heimat geführt, die wiederum auf den gesellschaftlichen Diskurs über Heimat zurückwirken. In den 1950er Jahren entstand das Genre des Heimatfilms, das

²⁴ Vgl.: Heizmann 2016: 10.

zunächst, wie auch der Heimat-Begriff selbst, als typisch deutsch galt. In der Nachkriegszeit ermöglichten Heimatfilme den Zuschauer*innen eine Flucht in eine heile Welt, meist in idyllische Bergdörfer, in denen es keinen Krieg und keine Schuld der Deutschen gab.²⁵ Wie Martin Heinze et al. betonen, bediente der „Rückgriff [der Heimatfilme – A.P.] auf vor-moderne soziale Ordnungen [...] die Sehnsucht nach einer überschaubaren, intakten Welt ebenso wie den Wunsch vieler, die Schrecken der jüngsten Vergangenheit wenigstens kurzzeitig vergessen zu machen“ (Heinze et al. 2006: 7). Die Filme waren weit davon entfernt, ein realistisches Heimatbild zu vermitteln. Ihr Ziel war es, eine Illusion zu schaffen und den Zuschauer*innen einen ‚Elyision‘-ähnlichen Ort zu präsentieren, an dem es keine Sorgen gibt.²⁶ Der Heimatfilm sollte zudem die Sehnsucht nach Heimat der zwölf bis vierzehn Millionen Ostvertriebenen stillen, die durch die Grenzverschiebungen nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Heimat verloren hatten und sich nun anderswo eine neue Heimat suchen mussten. In den 1950er Jahren wurde der Verlust von Heimat somit zu einem Massenphänomen. Da die Integration in der neuen Heimat für viele sehr schwer und die Hilfsbereitschaft gegenüber den Zuwanderer*innen begrenzt war, wurde die alte Heimat für viele zu einem stark verklärten Sehnsuchtsort.²⁷ Deutlich wird, dass auch hier bereits Migration, wenn auch auf indirekte Art und Weise, eine Rolle für das Heimatfilmgenre spielte.

In den 1960er und 1970er Jahren entstanden im deutschen Sprachraum neue Formen des Heimatfilmgenres. 1962 wurde beim Oberhausener Kurzfilmfestival ein Manifest verkündet, das den Wunsch junger Filmemacher*innen, Neues zu schaffen zum Ausdruck brachte. Unter dem Motto ‚Papas Kino ist tot‘ erteilten sie insbesondere dem klassischen Heimatfilm eine Absage und zeigten dessen Defizite auf.²⁸ Der neue ‚kritische Heimatfilm‘ oder auch ‚Anti-Heimatfilm‘ bemühte sich um eine authentischere Darstellung von Lebenswelt. Neuere Werke zeigten die Rückständigkeit des Dörflichen und thematisierten prekäre

²⁵ Vgl.: Zöller 2015: 10.

²⁶ Vgl.: Heizmann 2018: 66.

²⁷ Vgl.: Zöller 2015: 22–23, 29–30.

²⁸ Vgl.: Heizmann 2018: 67.

Verhältnisse, Armut, Verlust von Heimat sowie die Ausgrenzung von Fremden oder Integrationsprobleme. Damit standen sie den klassischen Heimatfilmen gegenüber und schufen ein neues Bild von Heimat: „Wollten die traditionellen Heimatfilme die Sehnsucht nach Geborgenheit befriedigen, war es die Absicht der Anti-Heimatfilme, beim Betrachter ein Gefühl der Heimatlosigkeit im eigenen Land zu hinterlassen“ (Heizmann 2018: 68).

Die ‚kritischen Heimatfilme‘ haben entscheidend zur Weiterentwicklung des Heimatfilmgenres beigetragen, in dem sie an aktuelle politische Fragen anknüpften.²⁹ Der Genrebegriff wird in dieser Arbeit in einem weiten Sinne gefasst und als variabel und anpassbar verstanden. Nach Knut Hickethier stellen Genres „inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar“, durch die „Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive“ (Hickethier 2007: 203) organisiert wird. Eine Genrezugehörigkeit ergibt sich aus „narrativen Grundmustern“ und „Bezüge[n] zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition“ (Hickethier 2002: 210–213). Nach Nils Borstnar et al. sind Genres als Ordnungsschemata zu verstehen, „mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive [...] klassifizieren lassen“ (Borstnar et al. 2002: 51). Bedeutsam ist zudem die Art und Weise, ob und wie das Publikum und die Filmkritiker*innen den Film zu einem Genre zuordnen. Wie Rick Altman darlegt sind „audiences [...] the ultimate creators of genres“ (Altman 1999: 27). Innerhalb eines Genres weisen einige Werke besonders deutliche Muster auf, wodurch sie als prototypische Beispiele gewertet werden können. Andere Werke, die ebenfalls zum entsprechenden Genre gezählt werden können, weisen hingegen nur weniger deutliche Strukturen auf und haben damit peripheren Charakter im Hinblick auf die Genrezugehörigkeit. Ein Film kann häufig mehreren Genres zugleich zugeordnet werden. Dies gilt auch für den Heimatfilm. Dieser kann verschiedene Formen annehmen und als Milieustudie, Sozialdrama, Komödie, Satire oder Gesellschaftsanalyse in Erscheinung treten.³⁰ Modernisierung und Globalisierung

²⁹ Vgl.: Heizmann 2018: 68

³⁰ Vgl.: Heizmann 2016: 16.

geben dem Genre nicht nur im deutschsprachigen Kulturraum neuen Auftrieb. Wenngleich der Heimatfilm so vielfältige Formen annehmen kann, lassen sich dennoch nach Heizmann einige allgemeingültige Merkmale festhalten:

Die Topographie ist ein zentraler Faktor. Der Heimatfilm muss sich auf einen konkreten Ort beziehen, der mehr ist als Kulisse und zufälliger Schauplatz. Der Ort kann realistisch dargestellt, nostalgisch verklärt, phantastisch ausgemalt oder mythisch überhöht werden, aber er muss für den oder die Protagonisten Bedeutung haben, es muss ein semantisch aufgeladener Raum sein. Das Dorf und die Provinz sind klassische Handlungsorte, aber die räumliche Beschränkung des Heimatfilms erschöpft sich keineswegs darin, er kann heutzutage auch im Kiez einer Großstadt, in den Vorstädten, den Kleinstädten oder in einer industriellen Region angesiedelt sein. Heimat kann dabei als Ort der Zugehörigkeit, der Intimität oder der persönlichen Geschichte gezeichnet werden, ebenso kann Heimat aber auch unheimlich sein, der Ort den man fliehen muss. (Heizmann 2016: 15–16)

Typisch für den Heimatfilm ist zudem das Zeigen der Geschichte ‚von unten‘. Thematisiert werden die Auswirkungen von politischen und historischen Umwälzungen auf Individuen und ihren Alltag.³¹ Zentrale Themen sind außerdem die Konflikte, die sich aus dem Zusammenspiel von Tradition und Moderne ergeben. Der Heimatfilm kann „Denkweisen, sozialen Wandel und Auswirkungen politischer Entscheidungen in einem konkreten Erfahrungsraum präsentieren, kann zeigen, wie Bewohner eines Ortes Arbeitslosigkeit, Flüchtlingsproblematik, Diversität oder technische Veränderungen erleben und verstehen“ (Heizmann 2019: 19).

Wenngleich das Genre Heimatfilm als urtypisch deutsch gilt, so gibt es auch in anderen Ländern Filmgenres die Parallelen zum Heimatfilm aufweisen. Ähnliche Filme wie der deutsche Heimatfilm finden sich in Österreich und der Schweiz. In Frankreich sind vergleichbare Formate der *film paysan* oder *film de terroir*, die in ländlichen, dörflichen Regionen spielen und vom traditionellen, bäuerlichen Leben erzählen. In anderer Weise stellt auch das *cinéma beur*, das insbesondere das Leben der maghrebinischen Minderheit in Frankreich thematisiert, eine Form des Heimatfilms dar. Auch der Western oder das *small town cinema* in den USA oder der schwedische *Landsbygd* sind vergleichbar mit

³¹ Vgl.: Heizmann 2016: 16.

dem deutschen Heimatfilm.³² Ebenso finden sich in Rumänien verschiedene Filmarten, die als Heimatfilm bezeichnet werden können, was in Kapitel 1.2.2. erläutert wird.

Wie Jürgen Heizmann in einer seiner Abhandlung über internationale Formen des Heimatfilms darlegt, ist der Film „[e]ines der wichtigsten Medien bei der Vermessungsarbeit von Heimat“ (Heizmann 2016: 9). Heimat wird immer dann zu einem wichtigen und omnipräsenten Thema, wenn sie bedroht oder bereits verloren ist.³³ Der Zusammenbruch des Kommunismus und Sozialismus und damit einhergehende Veränderungen politischer und sozialer Systeme, die Herausforderung des Umgangs mit Flucht und Migration, die zunehmende Globalisierung sowie die Entstehung neuer Kommunikationsformen durch virtuelle soziale Netzwerke, haben bei vielen Menschen zu einer veränderten Wahrnehmung von Heimat und damit auch zu Veränderungen der filmischen Verarbeitung von Heimat geführt.

Das Thema Heimat ist auch für Migrationsfilme essenziell, denn die Filme erzählen Geschichten über das Verlassen der räumlichen Heimat und zeigen den teils nostalgisch verklärten Rückblick der Figuren aus dem Ausland auf die verlassene Heimat, denn wie schon Theodor Fontane formulierte: „Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimath besitzen“ (Fontane 1862: Vorwort). Andere Filme rücken die Wahrnehmung der Mehrheitsgesellschaft der Zielländer auf die Veränderungen ihrer Heimat durch Zuwanderung in den Fokus oder drehen sich um das Bild, das sich die Figuren von der neuen, fernen, ersehnten, imaginierten Heimat machen und zeigen deren Versuch eine neue Heimat aufzubauen und sich andernorts neu zu beheimaten.

Die meisten der in der aktuellen westeuropäischen und nordamerikanischen Filmlandschaft produzierten Migrationsfilme können als Immigrationsfilme bezeichnet werden. Dies sind Filme, die Geschichten über Einwanderung, Integration und Inklusion im Zielland und die damit verbundenen Herausforderungen erzählen. Diese Betrachtungsweise von Migration ist typisch für die Filmlandschaft in Einwanderungsländern wie den USA, Deutschland oder Frankreich. Insbesondere die Immigration aus Südamerika in die USA, die Einwanderung

³² Vgl.: Heizmann 2019: 19.

³³ Vgl.: Heizmann 2018: 69.

aus der Türkei nach Deutschland und die Migrationsbewegungen aus den Maghreb-Staaten nach Frankreich stehen im Zentrum unzähliger Filme. Die Kinder und Enkelkinder der einstigen Einwanderer*innen begannen insbesondere in den 1990er Jahren selbst in der Filmproduktion aktiv zu werden und ihre Erfahrung des Lebens zwischen zwei oder mehr Kulturen zu verarbeiten. Wenngleich viele Filme weiterhin stereotype Bilder der Migrant*innen zeigen und sie als Kriminelle oder als Opfer von Rassismus, Patriarchat, Prostitution und Ausbeutung präsentieren, so finden sich inzwischen doch zahlreiche Werke, die nicht nur die Schwierigkeiten kultureller Mehrfachzugehörigkeiten, sondern auch die positiven Aspekte hybrider Identitäten in post-migrantischen Gesellschaften thematisieren. Mit ‚postmigrantisch‘ wird nach Naika Foroutan eine „Analyseperspektive [verstanden – A.P.], die sich mit den Konflikten, Identitätsbildungsprozessen, sozialen und politischen Transformationen auseinandersetzt, die nach erfolgter Migration und nach der Anerkennung, ein Migrationsland geworden zu sein, einsetzen“ (Foroutan 2016: 232).

Durch Immigration und postmigrantische Gesellschaften in den Einwanderungsländern entwickelte sich das *Cinéma du métissage* bzw. das transkulturelle Kino:

Das Kino der *Metissage* fragt nach der Geschichte der Migration, fragt dann nach den einzelnen Geschichten, nach den Biografien, die nicht mehr als Gleichnisse und nicht mehr als moralische Parabeln herhalten müssen, wie in den gut gemeinten Filmen³⁴, sondern ihr Recht als unvergleichliche Lebenswege beanspruchen. Aber ganz nebenbei fragt es auch nach der Zukunft des Zusammenlebens. Nach den Bedingungen von Freiheit. Und es fragt nach einer neuen Bestimmung dessen, worauf jeder Mensch überall ein Recht hat, und was so schwer zu finden ist: Heimat. (Seeßlen 2002: 73)

Während die postmigrantischen Gesellschaften der Einwanderungsländer das *Cinéma du métissage* hervorbrachten und Transkulturalität, hybride Identitäten oder Themen wie Integration verhandeln, ist Migration in Rumänien und anderen ost- und südosteuropäischen Ländern mit anderen Themen verbunden, da sie hier überwiegend mit Abwanderung

³⁴ Hier sind die Filme der 1950er 1980er Jahre gemeint, die Migrant*innen als Opfer und Außenseiter der Gesellschaft präsentieren. Diese Werke westeuropäischer Filmemacher*innen bezeichnet Seeßlen auch als „Kino der Fremdheit“ (Seeßlen 2002: 73).

und teils mit verheerenden wirtschaftlichen und sozialen Folgen für die rumänische Heimat verknüpft ist. Der Diskurs über Migration wird hier nicht durch postmigrantische Gesellschaften geprägt, sondern durch postemigrantische Gesellschaften, in denen sich die Auswirkungen, die die Migration auf die Zurückgelassenen, die Freunde und Familienmitglieder der Ausgewanderten und den verlassenen Heimatraum hat, spiegeln. Während der Begriff postmigrantisch dazu dient, Veränderungen in Einwanderungsländern zu beschreiben und zu untersuchen, wird er in dieser Arbeit in der Abwandlung zu postemigrantisch zur Beschreibung von Phänomenen, die sich in Auswanderungsländern durch hohe Abwanderungsraten vollziehen, benutzt. Ein Ziel dieser Arbeit ist es dabei, den in der deutschsprachigen Romanistik vorherrschenden *western gaze* auf Migration zu wechseln und sich dem ‚anderen‘ Blick auf Migration zuzuwenden.

Wenngleich auch zahlreiche Filmemacher*innen aus Ost- und Südosteuropa selbst migriert sind und ihre Filme in den Zielländern drehen, stellt die Filmwissenschaftlerin Dina Iordanova fest, dass in den letzten dreißig Jahren „ironically, the most important Eastern European films on post-Cold War migrations have often been made by film-makers who are not migrants themselves“ (Iordanova 2010: 52). Die Beschäftigung mit Migration ohne direkte persönliche Migrationserfahrung ist, wie Iordanova darlegt, typisch für (süd)osteuropäische Filmemacher*innen, denn „it is not the experience of migrating, but rather the experience of observing the effects of migration on individuals and communities that allows these cineastes to make important contributions to the post-Cold War representations of migrant and diasporic identities“ (ebd.: 70).

In verschiedenen ost- und südosteuropäischen Ländern begannen Filmemacher*innen in den 1980er³⁵ Jahren das Thema Migration ver-

³⁵ Migrationsfilme, die vor den 1980er Jahren entstanden sind, werden im Folgenden nicht thematisiert. Es sei jedoch angemerkt, dass beispielsweise das türkische Kino bereits in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche Werke hervorbrachte, die Migration (meist die Gastarbeiter*innen-Migration nach Deutschland) und insbesondere die Rückkehr nach der Auswanderung thematisieren (siehe hierzu Alkın 2019).

mehrt in ihren Werken aufzugreifen.³⁶ Während der Traum von Flucht und einem Leben im ‚Westen‘³⁷ schon in den 1970er Jahren zu einem beliebten Narrativ sowjetischer Filme geworden war, erzählen Werke des Spätsozialismus hingegen häufig von Protagonist*innen die negative Erfahrungen im ‚Westen‘ sammeln und nostalgisch auf ihre Heimat zurückblicken. Sehnsucht und Nostalgie können deshalb nach Birgit Beumers als tragende Elemente des russischen Migrationsfilms betrachtet werden.³⁸ Wichtige russische Migrationsfilme sind beispielsweise *Nostalgia* (*Nostalgia*, 1983) von Andrei Tarkovsky, *Interdevochka* (*Inter-girl*, 1989) von Petr Todorovsky, *Okno v Parizh* (*Window on Paris*, 1993) von Yuri Mamin oder *Brat 2* (*Brother 2*, 2000) von Alexei Balabanov. In ihren Werken vergleichen die Filmemacher*innen, die in den meisten Fällen keine eigene Migrationserfahrung haben,³⁹ Russland häufig mit anderen Ländern und stellen ihr Land dann als moralisch überlegen dar:

Russia may not have America's wealth, but the country is felt to be morally and spiritually superior when compared with the West, where degradation, exploitation and superficial material value systems reign. In other words, Russians – unhappy with their fate at home – look abroad for evidence of their superiority by discovering that the ‚other‘ is no better, but actually worse. (Beumers 2010: 103)

Ende der 1990er Jahre wurden Narrative über Rückkehrer*innen aus dem Ausland zu einem beliebten Topos in der postsowjetischen Literatur und im Film.⁴⁰ Häufig erzählen die Werke von Remigrant*innen, die nach Jahren negativer Erfahrungen im ‚Westen‘ in ihre alte Heimat zurückkehren, was mit einem alternativen Blick auf die Herkunftsregion

³⁶ Der folgende Abschnitt dient einem groben Überblick über die unterschiedliche Betrachtungsweise von Migration, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zum Thema Migration im ost- und südosteuropäischen Film siehe bspw.: Gott/Herzog 2015 oder Iordanova 2010.

³⁷ Der Begriff ‚Westen‘ wird in dieser Arbeit in Anführungsstiche gesetzt, da es sich um ein variables Konstrukt handelt (siehe hierzu Kapitel 1.2.4.).

³⁸ Vgl.: Beumers 2010: 102–103.

³⁹ Russische Filmemacher*innen wie Andrei Konchalovsky, Pavel Lungin oder Sergei Bodrov, die selbst migriert sind, sparen das Thema Migration in ihren Werken aus (vgl.: Beumers 2010: 105).

⁴⁰ Zum sowjetischen und postsowjetischen (Migrations)film siehe u. a. Beumers 2010 oder Boym 2001.

einhergeht.⁴¹ Dies drückt sich in einer besonderen Form der Nostalgie aus:

Often, the return to the homeland disappoints, but it confronts the protagonists with their own illusions about the past and about their roots. In this sense, nostalgia is a way of refusing to engage with a reality that surrounds the individual at present, a withdrawal into a happy and protected past. (Beumers 2010: 99)

Bereits seit Mitte der 1970er Jahre verzeichnete Russland ein positives Migrationssaldo. Insbesondere nach 1990 stieg die Einwanderung sprunghaft an.⁴² Aus diesem Grund findet auch ein Wandel bei der Verarbeitung der Migrationsthematik im russischen Film statt. So erzählen inzwischen neuere russische Filme wie beispielsweise Yusup Razykov's *Gastarbeiter* (2009), Dmitrii Mamulii's *Drugoe nebo* (*Another Sky*, 2010) oder der 2018 erschienene *Ajka* von Sergei Dworzewoi über (illegale) Einwanderung nach Russland.

Auch in anderen Ländern, die sich in den letzten Jahren von klassischen Auswanderungsländern hin zu Einwanderungsländern entwickelt haben, wie Polen⁴³ oder Tschechien,⁴⁴ wird Migration heute auf heterogene Weise verhandelt. Ältere polnische Filme wie *Bilet powrotny* (*Returnticket*, 1978) von Ewa und Czesław Petelscy, *Fucha* (*Moonlighting*, 1982) und *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success is the best revenge*, 1984) von Jerzy Skolimowski, *Ostatni prom* (*Last Ferry*, 1989) von Waldemar Krzystek oder *300 mil do nieba* (*300 Miles to Heaven*, 1989) von Maciej Dejczner greifen die Abwanderung aus Polen auf. Auch nach dem Ende des Kalten Krieges entstanden mehrere polnische Werke, die Migration und damit verbundene Schwierigkeiten thematisieren. Dazu gehören beispielsweise *Trzy kolory: Biały* (*Three Colours: White*, 1991) von Krzysztof Kiesłowski und *Szcześliwego Nowego Jorku* (*Prosit New York*, 1997) von Janusz Zaorski. Das aktuelle polnische Kino ist zum einen weiterhin durch das Thema der Emigration von polnischen Bürger*innen, die

⁴¹ Vgl.: Boym 2001: 65.

⁴² Vgl.: Urmersbach 2021c.

⁴³ 2019 wanderten 226.649 Personen nach Polen ein, während 180.594 Personen aus Polen auswanderten (vgl.: Urmersbach 2021a).

⁴⁴ 2019 wanderten 105.888 Personen nach Tschechien ein, während 77.798 Personen aus Tschechien auswanderten (vgl.: Urmersbach 2021b).

Rückkehr nach Polen oder die schwierige Situation der zurückgelassenen Familienmitglieder geprägt, da das Land auch Anfang des 21. Jahrhunderts nach dem EU-Beitritt 2004 noch lange ein Auswanderungsland war. Diese Thematiken greifen beispielsweise die Filme *Oda do radości (Ode to Joy, 2005)* von Anna Kazejak, Jan Komasa und Maciej Migas, *U Pana Boga za miedzą (God's Little Village, 2009)* von Jacek Bromski, *Dzике róże (Wild Roses, 2017)* von Anna Jadowska oder *Cicha noc (Silent Night, 2017)* von Piotr Domalewski auf. Zum anderen thematisieren Filme wie *Śniegu już nigdy nie będzie (Never Gonna Snow Again, 2020)* von Małgorzata Szumowska und Michał Englert inzwischen auch das Leben der Einwanderer*innen in Polen.

Ähnlich heterogen ist der Umgang mit Migration auch im aktuellen tschechischen Kino. So erzählen Werke wie *Tiché doteky (A Certain Kind of Silence, 2019)* von Michal Hogenauer von der Auswanderung von Tschech*innen, während Werke wie *Na střešedie (On the Roof, 2019)* von Jiří Mádl oder *Manželství (A Marriage, 2021)* von Asad Faruqi und Kateřina Hager die Einwanderung aus verschiedenen Ländern nach Tschechien behandeln.

Einwanderung ist bis dato in den Filmen der südosteuropäischen Filmemacher*innen hingegen ein weitaus seltener betrachtetes Thema, da die meisten Länder dieser Region noch immer sehr viel stärker von Abwanderung als von Zuwanderung geprägt sind. Dies wird beispielsweise in der bulgarischen Filmlandschaft deutlich. Hier wird Auswanderung auf vielfältige Weise thematisiert. *Писмо до Америка (Letter to America, 2001)* von Igljika Trifonova erzählt von einem jungen Mann, dessen bester Freund in die USA auswanderte und dort nun im Sterben liegt. Da er kein Visum bekommt, kann er ihm nicht beistehen. Filme wie *Емигранти (Emigrants, 2002)* von Lyudmil Todorov und Ivaylo Hristov oder *Уроци по немску (German Lessons, 2021)* von Pavel Vesnakov widmen sich der schwierigen Situation in der Heimat und dem Traum von der Auswanderung, während Filme wie *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде (The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner, 2008)* von Stefan Komandarev auch die Rückkehr in die Heimat thematisieren. Andere Filme, wie *Котка в стената (Cat in the Wall, 2020)* von Mina Mileva und Vesela Kazakova oder *сиво (18% Grey, 2020)* von Viktor Chuchkov hingegen spielen im (westlichen) Ausland und erzählen vom dortigen Leben bulgarischer Migrant*innen.

Auch ungarische Filme wie *Friss levegő* (*Fresh Air*, 2006) von Agnes Kocsis greifen die Fragen nach dem Gehen oder Bleiben auf. *Bibliothèque Pascal* (2010) von Szabolcs Hajdu macht auf die Ausbeutung ungarischer Frauen im Ausland aufmerksam. Filme wie *Moszkva tér* (*Moszkva Square*, 2001) von Ferenc Török oder *Fehér tenyér* (*White Palms*, 2006) von Szabolcs Hajdu hingegen erzählen von Protagonist*innen die ihre Heimat verließen und nach negativen Erfahrungen schließlich zurückkehren. Heimkehr, die meist jedoch nicht mit einer friedvollen Wiedereingliederung in der Heimat endet, sondern neue Probleme mit sich bringt, ist ein zentrales Thema (süd-)osteuropäischer Migrationsfilme.

Einen wieder anderen Blick auf Migration zeigen moldawische Filme wie *Arrivederci* (2008) von Valeriu Jereghi, *În Exil* (*In Exile*, 2018) von Alexandru Kurilov, Simion Chiriac und Vitalie Stavila und *Ultima zi din Mai* (*The last day before June*, 2018) von Igor Kistol, indem sie den Fokus auf die von den Migrant*innen in der Heimat zurückgelassenen Kinder richten – ein Thema, das wie später ausgeführt wird, auch für die rumänischen Migrationsfilme bedeutsam ist.

Schon dieser kurze Blick auf (süd-)osteuropäische Migrationsfilme zeigt, auf welcher vielfältigen Weise Migration verstanden und filmisch verarbeitet werden kann. Viele dieser Filme spielen in den Herkunftsländern. Häufig ist es die von Iordanova beschriebene „experience of observing the effects of migration“ (Iordanova 2010: 70) die die Filmemacher*innen und ihre Werke prägt. Die Auswirkungen von Migration drücken sich häufig im filmisch konstruierten Raum aus, der im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen soll.

Durch gesellschaftlichen Wandel, wie er sich durch den Zusammenbruch des Kommunismus, den EU-Beitritt und die hohe Abwanderungsrate im Falle Rumäniens vollzog, kommt es zu Veränderungen des Raumes und der Raumwahrnehmung. Dies drückt sich im Film sowohl auf der Ebene der *Histoire*, in der erzählten Geschichte, als auch auf der *Discours*-Ebene, in der Art der Darstellung, aus. Marina Ortrud Hertrampf und Beatrice Nickel verweisen auf den wechselseitigen Zusammenhang zwischen Migration und Raum, der auch für diese Arbeit zentral ist: „Migration kann [...] nicht ohne die Ausdifferenzierung von Räumen und Orten gedacht werden und auch die Traumvorstellungen von Räumen spielen dabei seit jeher eine zentrale Rolle“ (Hertrampf/Nickel 2019: 3). Durch Migration entstehen „auf konkret materiel-

ler wie imaginativ immaterieller Ebene Räume und (Alb-)Träume von Räumen“ (ebd.). Diese materiellen wie auch immateriellen filmischen Räume werden in dieser Arbeit näher untersucht. Mit ‚filmischen Räumen‘ werden zunächst verallgemeinernd sämtliche filmisch konstruierte Räume verstanden. Im Fokus des Interesses dieser Arbeit steht der Raum ‚im‘ Film. Hierbei wird der Raum als Teil der *Mise en Scène* verstanden und es werden filmische Orte, ihre Inszenierung und damit verbundene Charakterisierungen von Figuren sowie die dramaturgische Funktion der Räume analysiert. Neben explizit dargestellten filmischen Räumen als Räumen im On werden auch imaginierte und bildlich abwesende Räume, als Räume im Off, untersucht. Filmische Räume werden dabei stets als Signifikanten und somit Bedeutung transportierende Zeichen verstanden, die auf bestimmte Signifikate verweisen.

Die vorliegende Arbeit möchte untersuchen, auf welche Weise die rumänische Arbeitsmigration im postkommunistischen Film verarbeitet wird, welches Bild der rumänischen Heimat und des ‚Westens‘⁴⁵ vorherrscht, wie diese Räume durch filmische Mittel ästhetisch konstruiert werden, welche Makrostrukturen in der Erzählung vorherrschen und welche Erkenntnisse sich daraus ableiten lassen. Abschließend soll reflektiert werden, ob es sich bei den neuen rumänischen Migrationsfilmen um Formen des Heimatfilms handelt.

Die Arbeit ist interdisziplinär angelegt und vereint methodische und theoretische Ansätze aus der Literatur-, Kultur- und Filmwissenschaft mit migrationssoziologischen, regionalwissenschaftlichen und raumtheoretischen Fragestellungen. Nur durch eine interdisziplinäre Annäherung kann die Verhandlung des realgesellschaftlichen Phänomens der rumänischen Arbeitsmigration in filmischen Werken adäquat untersucht werden.

Das Gesamt-Korpus der betrachteten Filme setzt sich aus 52 Kurz- und Spielfilmen zusammen, die zwischen 1996 und 2022 entstanden sind und sich mit der rumänischen Auswanderung nach dem Ende des Kommunismus auf direkte Weise beschäftigen. Filme, die Migration und Auswanderung während des Kommunismus oder davor thematisieren,

⁴⁵ Mit dem Begriff ‚Westen‘ sollen hier zunächst verallgemeinernd Länder in West-, Mittel- und Südwesteuropa und Nordamerika bezeichnet werden, die häufig Zielländer rumänischer Migrant*innen sind.

werden nicht besprochen, auch wenn sie nach dem Ende des Kommunismus entstanden sind, da sich diese Arbeit nur mit Filmen beschäftigt, die die postkommunistische Arbeitsmigration thematisieren.⁴⁶ Ebenso wenig werden Immigrations- und Transitmigrationsfilme behandelt, die die Einwanderung nach bzw. Durchreisewanderung durch Rumänien aufgreifen. Da es in dieser Arbeit um Raumkonstruktionen gehen soll, werden auch Dokumentarfilme⁴⁷ außen vor gelassen. Während Dokumentarfilme versuchen, die Realität möglichst genau abzubilden (wenngleich das im Film Gezeigte immer nur eine Auswahl an Ausschnitten aus der Realität darstellt und auch diese in der Post-Produktion u. a. durch Schnitt und Montage künstlerisch bearbeitet wurden), sind realistische fiktionale Filme von der Realität inspiriert und versuchen, diese durch bewusst konstruierte Elemente mit filmischen Darstellungsmitteln zu inszenieren und häufig auch kritisch zu reflektieren. Deshalb ist die fiktionale Verarbeitung des Themas der Arbeitsmigration und die Raumkonstruktion im Kurz- und Spielfilm besonders interessant.

Der folgende Abschnitt 1.1. widmet sich der Frage, welche Verbindung zwischen Film und Realität besteht und inwiefern Filme als Seismografen gesellschaftlicher Realitäten aufgefasst werden können und was den Film von anderen künstlerischen Artefakten diesbezüglich unterscheidet.

⁴⁶ Fiktionale Filme, die nach 1989 entstanden und sich mit Flucht aus dem kommunistischen Rumänien beschäftigen sind bspw.: *Oxygen* (2010) von Adina Pintilie, *Apele tac* (*Silent River*, 2011) von Anca Miruna Lăzărescu, *Quad erat demonstradum* (2013) von Andrei Gruzsniczki oder *Carnival* (*Carnaval*, 2013) von Andrei Gruzsniczki und Titi Popescu. Mit den letzten Jahren des Kommunismus und dem Traum von der Auswanderung nach Westeuropa beschäftigen sich die Filme *È pericoloso sporgersi* (*Sundays on Leave*, 1993) von Nae Caranfil und *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (*The Way I Spent the End of the World*, 2006) von Cătălin Mitulescu.

⁴⁷ Dokumentarfilme, die sich der rumänischen Arbeitsmigration widmen sind u. a.: *Aici... adică acolo* (*Here. I Mean There*, 2012) von Laura Căpățînă-Juller, *Searching for Patrick* (2016) von Daniel Djamo und Oana Popan, *Emigrant Blues: Un Road Movie in 2 ½ Capitale* (*Emigrant Blues: A Road Movie in 2 ½ Chapters*, 2019) von Mihai Mincan und Claudiu Mitcu oder *Don't come home this year* (2020) von Ștefan Voicu. Letzterer ist jedoch kein klassischer Dokumentarfilm, sondern ein Montage-Video, das aus verschiedenen Videos aus sozialen Medien zusammengesetzt wurde.

In Abschnitt 1.2. folgt ein Überblick über den Forschungsgegenstand, wobei der erste Teil der rumänischen Arbeitsmigration als gesellschaftlichem Phänomen gewidmet ist. Im zweiten Teil folgt eine Betrachtung der Entwicklung des rumänischen Kinos von propagandistischen Filmen im Kommunismus hin zu sozialkritischen Filmen im Postkommunismus und schließlich zum *transnational turn*, der das neue rumänische Kino seit den 2010er Jahren prägt. Anschließend widmet sich dieser Abschnitt der Verarbeitung der rumänischen Migration im Film. Dabei wird bereits eine Kategorisierung rumänischer Migrationsfilme vorgenommen und es werden erste inhaltliche Tendenzen der Verhandlung von Migration und ihren Folgen dargelegt, die die Grundlage für die später folgenden Analysen bilden. Da es in dieser Arbeit um die (Selbst-)Darstellung Rumäniens und das vermittelte Bild des ‚Westens‘ geht, werden im vierten Unterkapitel grundlegende Begriffe, die für eine solche Raumanalyse nötig sind, erörtert. Hierbei wird insbesondere auf die Diskurse des Okzidentalismus und des Balkanismus sowie auf eine Problematisierung des Begriffs ‚Westen‘ eingegangen.

Abschnitt 1.3. verortet das Thema der Arbeit im Forschungsfeld und gibt einen Überblick über den bisherigen Forschungsstand, wobei zunächst kurz auf die besonders bedeutsamen Werke über die Verhandlung von Migration im Film allgemein eingegangen wird und sich der zweite Teil explizit auf jene Werke konzentriert, die bisher zum rumänischen Migrationsfilm publiziert wurden. Der Überblick dient dazu, die vorliegende Arbeit an vorherige Erkenntnisse anderer Autor*innen anzuknüpfen und Forschungslücken aufzuzeigen, die mit dieser Arbeit gefüllt werden sollen.

Im zweiten Kapitel werden die methodischen Ansätze und theoretischen Grundlagen näher erläutert, die für die späteren Analysen nötig sind. Zunächst wird der Begriff ‚filmischer Raum‘ präzisiert und zwischen Räumen im On und Räumen im Off unterschieden. In Abschnitt 2.2. werden die kultursemiotischen Raumtheorien der semantischen Räume nach Jurij Lotman und des Chronotopos nach Michail Bachtin sowie deren Weiterentwicklungen genauer dargelegt. Die Wahl der Theorien liegt in den ersten, in Kapitel 1.2.3. und 1.2.4., gewonnenen Erkenntnissen begründet und wird an entsprechender Stelle genauer erläutert. Da die vorliegende Arbeit einen interdisziplinären Ansatz verfolgt, werden die aus der strukturalistischen Semiotik stammenden Theorien in

Abschnitt 2.3. durch kultur- und sozialwissenschaftliche Raumtheorien ergänzt. Hierbei werden die Begriffe ‚transnationale Sozialräume‘, ‚*transnational villages*‘, ‚Transit-Orte‘, ‚Nicht-Orte‘, ‚*thirdspaces*‘, ‚liminale Räume‘, ‚Heterotopien‘ und ‚Utopien‘ kurz erläutert und in Verbindung zum Thema dieser Arbeit gesetzt. Es wird demnach ihre (symbolische) Bedeutung im Kontext von Migration und Globalisierung herausgestellt.

Im dritten Kapitel folgt die Analyse der Räume und Raum-Zeit-Konstruktionen der rumänischen Migrationsfilme auf verschiedenen Ebenen. Die Analyse der vier wichtigsten Migrationsfilm-Kategorien wird gerahmt durch eine vorangestellte und eine nachgestellte Analyse von Filmen, die sich keiner der Kategorien zuordnen lassen. Anhand der einleitenden Analyse können erste Erkenntnisse über die Darstellung der rumänischen Heimat und des ‚Westens‘ gewonnen werden, die sich in der zweiten Analyse-Ebene stärken lassen. In den Detail-Untersuchungen werden pro Kategorie drei exemplarische Filme genauer betrachtet. Der Inhalt des jeweiligen Films wird zu Beginn kurz wiedergegeben. Im Anhang befindet sich zudem eine Inhaltsübersicht aller postkommunistischer rumänischer Filme, die Migration thematisieren und in dieser Arbeit erwähnt werden. Hier werden auch die Filme aufgeführt, die Migration nur indirekt verhandeln.

Die Analyse bestimmter Raumdarstellungen in den beispielhaften Filmen erfolgt mittels Kombination aus raum- und filmsemiotischen Methoden mit kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen, deren theoretische Grundlagen in Kapitel zwei dargelegt wurden. Bei der Analyse filmischer Räume orientiert sich diese Arbeit an Martin Nies, der verschiedene Betrachtungsebenen vorschlägt, nach denen Phänomene ästhetischer Räume kategorisiert und beschrieben werden können.⁴⁸ Um Wiederholungen und Überschneidungen zu vermeiden, werden diese Betrachtungsebenen jedoch an die zentrale Fragestellung angepasst und die verschiedenen Ebenen nicht zwangsläufig voneinander getrennt behandelt. Entsprechend der topografisch-geografischen Ebene nach Nies wird der erzählte Raum zunächst in seiner topografischen Verfasstheit charakterisiert. Anschließend werden die tragenden semantischen Räume sowie weitere bedeutsame Räume herausgearbeitet und auf ihre filmische Darstellungsweise, ästhetische Inszenierung und nar-

⁴⁸ Vgl.: Nies 2018b: 61–63.

rative Bedeutung für den Handlungsverlauf hin untersucht. Dies entspricht der Ebene narrativer und konzeptionell-semantischer Aspekte nach Nies. Hier wird folglich die Handlungsfunktion von Räumen und deren semantische Funktion für die Narration hinterfragt. Dabei wird untersucht, welche Räume als Ausgangs-, Transit- und semantische Gegenräume und als Wende- oder Endpunkte fungieren⁴⁹ und welche Mikro-Chronotopoi als „figurale Transformationsprozesse auslösende Sujeträume“ (Nies 2018b: 63) zu verstehen sind. Um die sekundäre Semi-otisierung von Räumen zu untersuchen, kommen insbesondere Lotmans Theorie der Grenzüberschreitung und der semantischen Räume sowie weitere Raumtheorien, die mit Lotmans Erkenntnissen in Verbindung gebracht werden können, wie jene der Heterotopien, *thirdspaces* oder Nicht-Orte zur Anwendung.

Nach den Detail-Analysen folgt pro Migrationsfilm-Kategorie ein Synthese-Kapitel, das die wichtigsten Erkenntnisse im Hinblick auf die Darstellung der Heimat und des ‚Westens‘ und die Struktur der Filme zusammenfasst. Eine dritte Ebene der Analyse kommt zum Tragen, indem die Feststellungen aus den Detail-Untersuchungen mit Beispielen weiterer Motive, Bilder oder Narrative aus Szenen anderer Filme, die in die jeweilige Kategorie eingeordnet wurden, untermauert werden. Aus den gewonnenen Erkenntnissen werden schließlich die die jeweilige Kategorie der Migrationsfilme prägenden semantischen Räume und Chronotopoi herausgearbeitet und modellhaft dargestellt und daraus vermittelte Weltbilder abgeleitet. Als Weltbilder seien hier nach Christoph Marksches und Johannes Zachhuber

fundamentale Modellierungen von Wirklichkeit [verstanden – A.P.], die für konkrete Gedanken, Äußerungen und Handlungen von Menschen einer bestimmten Epoche oder einer bestimmten Kultur konstitutiven Charakter haben. Sie stellen in diesem Sinn gewissermaßen ein Koordinatensystem dar, in das sich jene Gedanken, Äußerungen und Handlungen eintragen lassen und das ihnen Sinn und Bedeutung verleiht. (Marksches/Zachhuber 2008: 7)

Durch die Vermittlung bestimmter Weltbilder, die mit spezifischen Selbstdarstellungen einhergehen, können Filme explizit und implizit Bezug auf gesellschaftliche Realitäten nehmen und diese kritisch betrachten.

⁴⁹ Vgl.: Nies 2018b: 63.

Im vierten Kapitel, das zunächst die wichtigsten Erkenntnisse aus den Analysen zusammenfasst, wird ein Vergleich zwischen den verschiedenen Migrationsfilmkategorien gezogen und es werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Darstellung der Heimat und des ‚Westens‘ herausgearbeitet. Durch einen Vergleich der Makrostrukturen kann ein möglicher Wandel der Weltbilder aufgedeckt werden. Anschließend wird reflektiert, ob und inwiefern es sich bei den untersuchten Filmen um gesellschaftskritische Werke handelt und ob diese aufgrund ihrer besonderen Fokussierung auf die rumänische Heimat als Form des Heimatfilms bezeichnet werden können.

Im fünften Kapitel folgt ein Ausblick auf zukünftig zu erwartende Tendenzen rumänischer Migrationsfilme sowie eine kurze Reflektion darüber, inwiefern sich in dieser Arbeit entwickelte Chronotopoi-Modelle und Erkenntnisse in abgewandelter Form auch auf andere Untersuchungsgegenstände anwenden lassen.

1.1. Filme als Seismografen gesellschaftlicher Realitäten

Seit den 1990er Jahren setzt sich im Zuge des *Iconic Turns*⁵⁰ in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen vermehrt eine Aufwertung des Bildlichen durch. Verschiedene Autor*innen proklamieren, „dass gesellschaftliche Ereignisse und Vorgänge nicht nur sprachlich vermittelt und verhandelt werden können, sondern sich in der Weltwahrnehmung und -darstellung eine Wende vom Wort zum Bild vollzogen hat“ (Müller 2013: 47). Bilder sind demnach nicht minder gut geeignet gesellschaftliche Diskurse aufzugreifen und bestimmte Weltbilder zu vermitteln, als es sprachliche Ausdrücke vermögen. Dies trifft insbesondere auf filmische Bilder als audiovisuell vermittelte Produkte zu. Wie Thomas Morsch formuliert, macht „[d]er Film [...] nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt“ (Morsch 2010: 58).

Guido Kirsten verweist in seinem Werk *Filmischer Realismus* auf den Realitätseindruck, den bereits die ersten filmischen Bilder bei ihren

⁵⁰ Zum *Iconic Turn* siehe bspw. Boehm 1995, Sachs-Hombach 2004 oder Mitchell, W.J. Thomas 1992.

Betrachter*innen Ende des 19. Jahrhunderts hervorgerufen haben.⁵¹ Kirsten unterscheidet zwischen dem Realismus ‚des‘ Films und dem Realismus ‚im‘ Film. Während ersterer die Eigenschaft des Mediums Film beschreibt, mehr dazu geeignet zu sein, einen Realitätseindruck zu vermitteln, als andere Medien, bezeichnet zweiterer eine bestimmte Ästhetik, einen Stil oder eine Erzählweise, die sich von anderen ästhetischen, weniger realistisch wirkenden Tendenzen unterscheidet.⁵² Realismus ‚im‘ Film zeichnet sich nach Kirsten durch die Integration von Lebensbereichen aus, die bis dato nicht als repräsentabel galten.⁵³ Ein Film kann als realistisch wahrgenommen werden, wenn eine „der Alltagswelt strukturell homologe Diegese“ und „wirklichkeitsnahe[] Figuren, Probleme und Geschichten“ (Kirsten 2013: 28) konstruiert werden und in natürlichen Räumen statt in künstlich produzierten Kulissen gedreht wird. Zu einer Verstärkung des Realismuseindrucks und zu einer realistischen Lektüre kommt es zudem, wenn scheinbar überflüssige Ereignisse in den Plot eingebaut werden, die nicht der Geschichte, sondern dem realistischen Charakter der Diegese zugerechnet werden. Dadurch entsteht ein narrativer Wirklichkeitseffekt.⁵⁴ Durch den gezielten Einsatz filmischer Technik, wie Lichtsetzung, *Mise-en-Scène*, Kamera- und Tonarbeit, Schnitt und Montage kann der Realitätseindruck eines Filmes verstärkt oder abgeschwächt werden.⁵⁵

Kirsten stellt fest, dass die meisten Theorien, die sich mit dem Medium Film beschäftigen, lange Zeit die Frage nach der Referenz, dem semantischen Verhältnis der Filmwelt zur wirklichen Welt, vernachlässigten.⁵⁶ Eine Ausnahme stellt der französische Filmologe Étienne Souriau dar, der jenes Verhältnis schon in den 1950er Jahren ins Zentrum seines Realismusbegriffs stellte. In seinem 1951 erschienenen Artikel, welcher 1997 erstmals auf Deutsch unter dem Titel *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie* veröffentlicht wurde, stellt

⁵¹ Vgl.: Kirsten 2013: 13.

⁵² Vgl.: ebd.: 14.

⁵³ Vgl.: ebd.: 25.

⁵⁴ Vgl.: ebd.: 27–28.

⁵⁵ Vgl.: ebd.: 84.

⁵⁶ Vgl.: ebd.: 24.

Souriau sieben Existenzebenen des filmischen Universums heraus, mit denen die Unterschiede zwischen Film und außerfilmischer Realität, der ‚afilmischen Wirklichkeit‘, beschrieben und ihre Wechselwirkungen deutlich gemacht werden können. Unter der Ebene der ‚afilmischen Wirklichkeit‘ versteht Souriau die wirkliche, gewöhnliche und außerfilmische Welt, der der realistische Film Ausdruck verleiht:

Wenn man von realistischen Filmen spricht, will man logischerweise damit ausdrücken, dass diese ein genaues Bild des afilmischen Universums geben, besser noch: dass sie ihm auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen. (Souriau 1997 [1951]: 146)

Bei den anderen von Souriau beschriebenen Ebenen handelt es sich um filmimmanente, materielle und mit der Produktion und Projektion des Films zusammenhängende Ebenen.⁵⁷ Souriaus Erkenntnisse über die verschiedenen Ebenen des Verhältnisses von Film und außerfilmischer Wirklichkeit machen bereits deutlich, dass Anschlussfragen an Filmanalysen in verschiedensten Gebieten möglich sind. Inzwischen sind (Spiel)-Filme nicht nur für medienwissenschaftliche Fragestellungen zu interessanten Forschungsgegenständen geworden.

⁵⁷ Die ‚pro-filmische Wirklichkeit‘ bezeichnet alles, was bewusst vor der Kamera platziert wird oder speziell für die Dreharbeiten hergestellt wurde (vgl.: Souriau 1997 [1951]: 147). Die dritte Ebene, jene der ‚filmografischen Wirklichkeiten‘, bezieht sich auf alles, was auf dem Filmstreifen letztlich existiert (vgl.: Souriau 1997 [1951]: 149). Die ‚filmophanischen und leinwandlichen Wirklichkeiten‘ stellen die vierte Ebene dar. Die ‚filmophanische Wirklichkeit‘ bezieht sich auf Phänomene, die in Verbindung mit der Projektion vor Zuschauer*innen stehen. Dazu gehört die ‚leinwandliche Wirklichkeit‘, die das Bild und dessen Rahmen durch die Beschaffenheit der Leinwand beeinflusst (vgl.: Souriau 1997 [1951]: 150). Die fünfte Ebene beschreibt die *Diegese*. Dabei handelt es sich um die erzählte Wirklichkeit und demnach um all das, was sich „laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet“ (Souriau 1997 [1951]: 156). Die ‚spektatoriellen Tatsachen‘ stellen die sechste Ebene dar. Dabei wird die psychische Persönlichkeit der Zuschauer*innen mit einbezogen und auf ihre Erwartungshaltung (‚prä-filmophanisch spektatoriell‘) und die Wirkung des Films auf sie (‚post-filmophanisch spektatoriell‘) referiert (vgl.: Souriau 1997 [1951]: 153–154). Die letzte Ebene bildet schließlich die ‚kreatorielle Ebene‘, welche durch die Intention des Schöpfers bestimmt wird. Sie beschreibt alles „was in psychologischer oder sozialer Hinsicht die Personen oder das ursprüngliche Umfeld betrifft, die den Film als Werk hervorbringen“ (Souriau 1997 [1951]: 157).

Als in den USA in den 1930er Jahren die Filmindustrie zu einem populären Industriezweig wurde, zeigte sich schnell, dass das Kino Einfluss darauf nahm, wie Menschen sprechen, sich kleiden oder handeln. Um möglichst viele Zuschauer*innen in die Kinos zu locken, wurden realitätsnahe Themen verarbeitet.⁵⁸ Bereits in den 1940er Jahren entstanden Analysen, die davon ausgingen, „dass Hollywoodfilme die sozialen und kulturellen Lebensweisen, Konflikte und Ideologien reflektieren und so ein Spiegel der psychischen und sozialen Befindlichkeiten seien“ (Mai/Winter 2006: 8). Manfred Mai und Rainer Winter plädieren dafür, dass Filmanalyse immer auch Gesellschaftsanalyse sein sollte und kritisieren die häufige Ausblendung sozialer Bezüge in der deutschsprachigen Medienwissenschaft.⁵⁹ Sie verweisen auf eine Vielzahl an Studien, die zeigen konnten, dass Filme als „Element der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft aktuelle soziale Diskurse artikulieren, in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen eingebunden sind und deshalb mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind“ (Mai/Winter 2006: 10–11).

Schon seit einigen Jahren werden Filme in der Soziologie als Quellen herangezogen. „Spielfilme bieten Soziologen und Soziologinnen einen komplexen Zugang zur sozialen Wirklichkeit. Wie Medien allgemein gilt für Spielfilme umso mehr, dass sie die soziale Wirklichkeit (mit-)konstruieren. [F]ilme artikulieren aktuelle Diskurse“ (Scholz 2019: 403) schreibt Sylka Scholz in ihrer Analyse zur Heimatdarstellung in verschiedenen deutschen Filmen. Gerade dadurch, dass Filme die Wirklichkeit nicht einfach abbilden, sondern auf bestimmte Art und Weise eigene Wirklichkeiten konstruieren und damit auf gegebene soziale Realitäten der afilmischen Welt reagieren, werden sie zu hochgradig interessanten Forschungsgegenständen.

Dass Filme als Grundlage für Erkenntnisgewinn in den Sozialwissenschaften herangezogen werden sollten, ist kein komplett neuer Ansatz. Bereits 1952, ein Jahr nach Souriaus Artikel, wurde von Georges Friedmann und Edgar Morin in ihrer Veröffentlichung *Soziologie des Kinos* explizit gefordert, Film als Analysegegenstand in der Soziologie zu nutzen:

⁵⁸ Vgl.: Mai/Winter 2006: 8.

⁵⁹ Vgl.: ebd.: 9.

Das Kino ist [...] eine Widerspiegelung dieser Gesellschaft. Als wahrhaft aufzeichnendes Auge erfasst es Dinge und Menschen nicht nur in ihrer sichtbaren Realität, sondern gehört durch die Geschichten, die es erfindet, und die imaginären Situationen, die es erträumt, zu den subjektiven (d. h. psychologischen und traumähnlichen) Realitäten kollektiven Charakters. Jeder Film, und mag er noch so unreal sein, ist gewissermaßen ein Dokumentarfilm, ein soziales Dokument. Als Technik, Institution und Widerspiegelung eines menschlichen Universums ist das Kino also eine Tatsache totaler Zivilisation. Es ist eine Art Mikrokosmos, durch den hindurch sich das Bild einer Zivilisation – wenn auch in deformierter, stilisierter und geordneter Form – erkennen lässt, eben jener Zivilisation, aus der es hervorgegangen ist. Darum ist das Kino Gegenstand der Soziologie. (Friedmann/Morin 2010 [1952]: 22)

Der Film ist in der Lage, soziale Realitäten einer Gesellschaft zu enthüllen.⁶⁰ Dabei kann er nach Friedmann und Morin eine politische oder apolitische Haltung einnehmen. Filme mit politischer Haltung sind konform mit den Normen und Moralvorstellungen einer Gesellschaft, während in Filmen mit apolitischer Haltung soziale Tabus einfließen, die gesetzeskonforme Verhaltensweisen auch kritisch hinterfragen können.⁶¹ Was ein Film als politisch und moralisch normkonform setzt, ist historisch und kulturell variabel, da sich Wertevorstellungen im Laufe der Zeit verändern und kulturell unterscheiden können. Eine soziologische Analyse von Filmen ermöglicht Einblicke in das dominante Wertesystem, in kollektive Vorstellungen, Mentalitäten und Ideologien der Gesellschaft, in der der Film entstand.⁶² Somit „spiegelt der Film soziale Realitäten wider, und zwar ebenso durch das, was er zeigt, wie durch das, was er verhüllt.“ (Friedmann/Morin 2010 [1952]: 33).

Nach Friedmann und Morin geben auch fantastische und realitätsfern wirkende Filme Aufschluss über gesellschaftliche Realitäten. So impliziert beispielsweise „der eskapistische Film [...] die schnöde Wirklichkeit, vor der zu entfliehen er trachtet“ (ebd.: 36) und so versucht der fantastische oder mystische Film wohlmöglich einer Zensur zu entkommen⁶³ und so gesellschaftliche Problematiken durch Verschleierungsmechanismen zu thematisieren. Der von Kirsten als realistisch verstandene Film hingegen bringt direkt und unverschleiert mit filmi-

⁶⁰ Vgl.: Friedmann/Morin 2010 [1952]: 29.

⁶¹ Vgl.: ebd.: 30, 32.

⁶² Vgl.: ebd.: 30.

⁶³ Vgl.: ebd.: 36.

schen Mitteln soziale Realitäten zum Ausdruck.⁶⁴ Folglich können auch dezidiert als Spielfilme angelegte Werke als geografische, historische oder soziale Zeugnisse verstanden werden.⁶⁵ Somit ist grundsätzlich jeder Film, so realistisch oder realitätsfern er auch sein mag, wertvoller Untersuchungsgegenstand soziologischer und darüberhinausgehender Analysen.

Friedmann und Morin betonen zudem die Wirkmacht des Kinos auf die Emotionen der Zuschauer*innen, die sie als „homo cinematographicus“ (ebd.: 32) bezeichnen. Dieser steht als Kollektivsubjekt stellvertretend für den „elementaren und gemeinsamen menschlichen Nenner, über den sich auch sehr heterogene Zuschauergruppen im dunklen Kinosaal vereint fühlen können“ (ebd.). Die imaginäre Welt des Films spiegelt dabei Wünsche und Wertvorstellungen des Publikums wider.⁶⁶

Auf Friedmann und Morins Erkenntnissen baut auch die soziologische Film- und Fernsehanalyse nach Anja Peltzer und Angela Keppeler auf. Diese Analysemethode geht von zweierlei Beziehung zwischen medialen Produkten und der gesellschaftlichen Wirklichkeit aus. Zum einen gibt es keine Filme, „die in ihrer Machart nicht durch ihr Produktionsumfeld und damit von Prozessen der sozialen Wirklichkeit gekennzeichnet wären. Mediale Produkte [...] legen immer auch Zeugnis ab von dem gesellschaftlichen Umfeld, in dem sie entstehen“ (Peltzer/Keppeler 2015: 4). Sie fungieren als Seismografen, Archivare, Distributoren und Transformatoren des Zeitgeistes.⁶⁷ Wie Seismografen ist der Film „in der Lage [...], auch die feinsten gesellschaftlichen ‚Beben‘ wahrnehmbar zu machen, was ihn zu einem wichtigen Reflexionsmedium gesellschaftlicher Prozesse macht“ (ebd.: 12).

Die zweite Beziehung zwischen Filmen und der gesellschaftlichen Wirklichkeit ergibt sich daraus, dass Filme stets zur Gestaltung dieser beitragen und Sichtweisen auf tatsächliche oder mögliche Lebenslagen entwerfen und diese bewerten.⁶⁸ Peltzer und Keppeler gehen davon aus,

⁶⁴ Vgl.: Kirsten 2013: 180.

⁶⁵ Vgl.: ebd.: 148.

⁶⁶ Vgl.: Friedmann/Morin 2010 [1952]: 29.

⁶⁷ Vgl.: Peltzer/Keppeler 2015: 12.

⁶⁸ Vgl.: ebd.: VII Vorwort.

dass sich das geteilte Wissen einer Gesellschaft heute nicht nur aus sozialen, sondern auch aus medialen Erfahrungen speist.⁶⁹ Filmen wird damit eine Rückwirkung auf die Gesellschaft zugeschrieben. Durch die Art und Weise wie ein Film durch seine spezifische Charakteristik kommuniziert, wird den Zuschauer*innen immer auch eine bestimmte Sichtweise auf eine gesellschaftliche Thematik angeboten.⁷⁰ Dadurch wiederum kann der Film Einfluss auf die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität haben und in bestimmten Fällen sogar Veränderungen in der Gesellschaft bewirken.⁷¹

Nicht nur in der Soziologie wird Film als Seismograf des Zeitgeistes verstanden. Auch in verschiedensten Ansätzen der Semiotik finden sich ähnliche Erkenntnisse wieder. So formuliert Lotman: „Die Kunst bildet die Wirklichkeit nicht einfach mit der leblosen Automatik eines Spiegels ab – sie füllt die Wirklichkeit mit Bedeutungen, indem sie deren Bilder in Zeichen umwandelt“ (Lotman 1977: 26). Ansätze aus der Semiotik gehen davon aus, dass sich anhand von ästhetischen Texten Aussagen über gesellschaftliche Realitäten treffen lassen:

Die Kultursemiotik untersucht anhand medial materialisierter Texte, in welcher Weise Kulturen in ihren kommunikativen Akten und zeichenhaften Handlungen Grenzen und Ordnungen konstruieren und rekonstruiert darüber die historischen und diskursiven Kontexte des Denkens und Wissens, in denen jene verortet sind. (Nies 2018b: 16)

Nach Lotman versteht die Semiotik Film als Kommunikationssystem mit dem Regisseur*innen, Drehbuchautor*innen und Schauspieler*innen etwas sagen wollen. Um diese Botschaft zu entschlüsseln, müssen die Zuschauer*innen die Sprache des Films verstehen.⁷² Nach Lotman stellen Literatur und Film „sekundäre modellierende Systeme“ (Lotman 1973: 23) dar, da sie sich an dem primären Zeichenvorrat einer Kultur

⁶⁹ Vgl.: Peltzer/Keppler 2015: 7.

⁷⁰ Vgl.: ebd.: 13.

⁷¹ So zeigt Alison Landsberg beispielsweise neue Formen der mediatisierten Erinnerung im Zeitalter der Massenkultur auf, die sie als „Prosthetic Memory“ bezeichnet (vgl.: Landsberg 2004) und Astrid Erll spricht in Anlehnung an Maurice Halbwachs Formulierung der „cadres sociaux“, der sozialen Bezugsrahmen der Erinnerung, von „cadres médiaux“ und somit medialen Bezugsrahmen, die kollektive Erinnerung gestalten und prägen (vgl.: Erll 2017: 150).

⁷² Vgl.: Lotman 1977: 11.

bedienen und diese funktionalisieren und damit ein neues, sekundäres System bilden. Es stellt ein Modell von Welt dar, das nicht eine einfache Abbildung der außerfilmischen Wirklichkeit, sondern stets ein konstruiertes Modell ist. Dieses wiederum lässt Rückschlüsse über den Kontext der Entstehung eines Werkes und zu jenem Zeitpunkt und in jener Kultur vorherrschende Diskurse zu.

Die Semiotik, bzw. im Falle einer Filmanalyse, die Film- oder Mediensemiotik, untersucht Zeichen in einem Medienprodukt und interessiert sich für deren Darstellungsweise und mit dieser transportierter Bedeutung.⁷³ Eine zentrale Aufgabe einer interdisziplinär aufgestellten, kulturwissenschaftlich orientierten Mediensemiotik ist es nach Jan-Oliver Decker „[...] durch die Rekonstruktion von Textbedeutungen die Verarbeitung des kulturellen Wissens durch Medien in einem kulturspezifischen Mediensystem zu beschreiben und zu erklären“ (Decker 2018: 89).

Die Mediensemiotik fragt, wie ein Text Bedeutung herstellt und untersucht seine konkrete Textualität. Doch sie geht dabei nicht allein textimmanent vor, sondern fragt nach den spezifischen kulturellen und historischen Entstehungszusammenhängen der Medienprodukte. Dadurch wird der Blick auf die außerfilmische Wirklichkeit relevant, denn die Mediensemiotik untersucht Texte als Quelle „kultureller Selbstproduktionen“ (ebd.: 83):

Jeder Text entwirft [...] mittels des durch ihn arrangierten Zeichenmaterials kohärent eine Vorstellungswelt, ein Modell, das Wissensmengen der Produktionskultur und ihre dieses kulturelle Wissen organisierenden Diskurse verarbeiten kann. In diesem Denken spiegeln Texte also nicht mimetisch und unmittelbar Realität wider. Vielmehr fungieren semiotische Äußerungen als kulturelle Selbstproduktionen, in denen eine Kultur Vorstellungen davon produziert, wie sie erstens die Konzepte von Körper, Psyche und Person, Liebe, Erotik und Familie, Tod, Gesellschaft etc. denkt, zweitens, welche Haltungen, Meinungen und Mentalitäten eine Kultur zu diesen Konzepten einnimmt, sowie drittens, welche Probleme sie sieht und welche Problemlösungen sie in einem virtuellen Probandeln in den semiotisch manifesten Texten einer Kultur vorschlägt. (Ebd.)

Auch Hans Krahl legt dar, dass mediale Produkte Weltentwürfe kreieren, die symbolische Ordnungen schaffen, Chaos beseitigen und Komplexität

⁷³ Vgl.: Decker 2018: 85–87.

reduzieren.⁷⁴ Dadurch vermitteln sie bestimmte Werte- und Normensysteme und „artikulieren [...] die Grenzen des Denkens, also dessen, was in der jeweiligen Kultur als überhaupt vorstellbar, thematisierbar, was als wünschenswert gilt“ (Krah 2018: 80).

Weiterhin sind durch mediensemiotische Analysen synchrone Vergleiche zwischen Werken möglich, wodurch Aussagen über ähnliche oder unterschiedliche Weltentwürfe zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Raum getroffen werden können.⁷⁵ Auch lässt sich diachroner Wandel von Mediensystemen feststellen, wodurch Schlüsse über sich vollziehenden kulturellen Wandel, also Veränderungen von Mentalitäten, Einstellungen und kulturellen Praktiken gezogen werden können.⁷⁶

Nach Krah können sich mediale Weltentwürfe potenziell auch auf soziales Verhalten und auf Einstellungen und Mentalitäten auswirken,⁷⁷ wie es bereits durch die zweifache Beziehung zwischen medialen Produkten und gesellschaftlicher Wirklichkeit bei Peltzer und Keppler deutlich wurde. Die Mediensemiotik eröffnet somit ebenfalls Potential zu Untersuchungen über langfristige Wirkungen von Filmen auf die Rezipient*innen. Diese wären wiederum Gegenstand einer pragmatischen oder semiopragmatischen Untersuchung. Während die Pragmatik danach fragt, wie ein Text auf die Rezipient*innen wirkt, versucht die Semiopragmatik nach Roger Odin klassisch semiotische mit pragmatischen Ansätzen zu kombinieren und zu untersuchen, wie die Rezeption durch ihren Kontext beeinflusst wird: „Die Semiopragmatik zielt also darauf ab, die textimmanente Perspektive der strukturalistischen Semiotik hinter sich (jedoch nicht außer Acht) zu lassen und den Einfluss des Kontexts auf die Bedeutungsproduktion theoretisch und analytisch fassbar zu machen“ (Odin 2019: 10). Die Semiopragmatik ist dabei keine klassische Rezeptionstheorie, da sie weder auf empirischen Kenntnissen über Zuschaueraktivitäten beruht noch auf allgemeingültig unterstellten mentalen Prozessen, wie beim kognitivistischen Ansatz. Stattdessen

⁷⁴ Vgl.: Krah 2018: 75.

⁷⁵ Vgl.: Decker 2018: 89.

⁷⁶ Vgl.: ebd.: 85.

⁷⁷ Vgl.: Krah 2018: 73.

ist Odins Modell heuristisch und versteht die Rezipient*innen als rein theoretische Größe.⁷⁸ Odin hält ein Modell, das von einer einfachen Übertragung vom Sender auf den Empfänger ausgeht, für nicht mehr akzeptabel. Aus dieser Erkenntnis heraus entwickelte er die Semiopragmatik, die davon ausgeht, dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist, der sich sowohl im Raum der Herstellung als auch der Lektüre vollzieht.⁷⁹ Die Frage ist demnach nicht allein, welche Zeichen ein Film sendet, sondern ebenso sehr, wie diese von den Zuschauenden verstanden werden.

Forderungen an die Filmanalyse, Gestaltung und Wirkung zu berücksichtigen, finden sich u. a. auch bei Lothar Mikos, der für die Betrachtung formaler und inhaltlicher Elemente sowie Produktion und Rezeption unter Berücksichtigung diskursiver, kultureller und gesellschaftlicher Kontexte plädiert.⁸⁰ Filme sind zum Wissen der Zuschauer*innen hin geöffnet, was dazu führt, dass das Publikum bestimmtes Wissen (das es durch Konventionalisierung erworben hat) aktivieren kann. Mikos geht davon aus,

[...] dass es sich bei Filmen um materielle Güter handelt, die als symbolisches Material in Kommunikations- und Interaktionsprozesse eintreten und damit von den sozialen und kulturellen Diskursen, die in der Gesellschaft kursieren, abhängen, und dass Filme nicht nur aus Inhalten bestehen, sondern sie mit formalen, narrativen, dramaturgischen und ästhetischen Mitteln arbeiten, die die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer in der Rezeption vorstrukturieren, und dass sie letztlich nicht nur aus diskursiven Symbolen bestehen, sondern auch aus präsentativen Symbolen, den Bildern und sinnlichen Symbolformen wie Musik und Geräuschen. (Mikos 2003: 140)

Durch den Film wird nicht nur bestimmtes Wissen beim Publikum aktiviert, sondern es werden auch bestimmte Emotionen geweckt. Filmische Darstellungs- und Gestaltungsweisen dienen dabei dazu, die Zuschauer*innen in bestimmte Stimmungen zu versetzen.⁸¹ Eine Analyse der Strukturen des Films kann Aufschluss über vermitteltes Wissen oder geweckte Emotionen geben. Wenngleich eine struktur-funktionale Filmanalyse Mikos zufolge Grenzen hat, da sie beispielsweise anders als

⁷⁸ Vgl.: Kirsten 2013: 139.

⁷⁹ Vgl.: Odin 2002: 42.

⁸⁰ Vgl.: Mikos 2003: 137.

⁸¹ Vgl.: ebd.: 143.

die in den *Cultural Studies* betriebene Diskursanalyse, keine verschiedenen Lesarten offenlegen kann, kann sie jedoch zeigen, wie die Bedeutungen die die Zuschauer*innen dem Film zuweisen, in der Struktur des Films angelegt sind.⁸²

Diese verschiedenen theoretischen Ansätze zum Umgang mit Filmen als Seismografen gesellschaftlicher Realitäten gehen mal textimmanenter und mal pragmatischer und kontextabhängiger vor. Für die vorliegende Arbeit wird es als sinnvoll erachtet, Wert aus den verschiedenen Erkenntnissen zu schöpfen und sie in die Analysen einfließen zu lassen. Wie Filme und außerfilmische Realität zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen, wird mit Blick auf die Verarbeitung der rumänischen Arbeitsmigration im neuen rumänischen Film deutlich.

1.2. Die rumänische Arbeitsmigration und ihre Fiktionalisierung im neuen rumänischen Film

Rumäniens Bevölkerungszahl fiel zwischen 2000 und 2018 von 22,4 auf 19,5 Millionen. Im Jahr 2015/16 lebten 17 % aller in Rumänien geborenen Menschen in OECD-Ländern.⁸³ Zu dieser Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung gehören 38 Mitgliedstaaten, vorwiegend mit hohem Pro-Kopf-Einkommen, die sich zu Demokratie und Marktwirtschaft bekennen. Mehr als 97 % aller rumänischer Migrant*innen leben in diesen Ländern.⁸⁴ Unter seinen Nachbarstaaten ist Rumänien Hauptherkunftsland für Auswanderer*innen in OECD-Ländern, wie aus der von der OECD 2019 veröffentlichten Statistik (Abb. 1) hervorgeht. Diese muss jedoch relativ betrachtet werden, da sie absolute Zahlen zeigt und Rumäniens Bevölkerungszahl im Vergleich zu den meisten anderen Nachbarstaaten höher ist.

⁸² Vgl.: Mikos 2003: 146.

⁸³ Vgl.: OECD 2019a: 13.

⁸⁴ Vgl.: ebd.: 14.

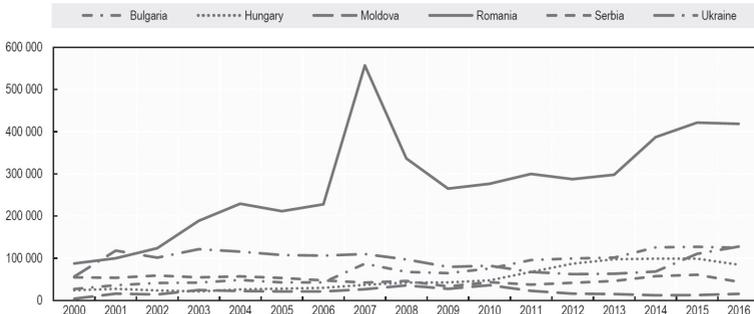


Abb. 1 Migration aus Rumänien im Vergleich zu seinen Nachbarstaaten.
Quelle: OECD 2019a: 76.

Bis heute ist die Zahl der Neuauswanderer*innen hoch. Migrationsgründe und Hauptzielregionen haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte immer wieder leicht verändert. Die rumänische Arbeitsmigration ist jedoch bis heute ein gesamtgesellschaftlich relevantes Thema mit Auswirkungen in verschiedenen Bereichen. Aufgrund dessen widmen sich auch zahlreiche Kulturschaffende dieser Thematik in ihren Werken.

1.2.1. Migrationsprozesse im postkommunistischen Rumänien – ein Überblick⁸⁵

Während des kommunistischen Regimes unter Ceaușescu waren die Ausreisemöglichkeiten für Rumän*innen sehr begrenzt. Einige allerdings wagten die Flucht und fanden in Westeuropa Asyl. Zur größten Gruppe der Auswanderer*innen zählten jedoch bis in die 1990er Jahre die Aussiedler*innen und Spätaussiedler*innen der ethnisch deutschen Minderheiten Rumäniens. 1990 waren 60 % der Auswanderer*innen Siebenbürger Sachsen, Banater Schwaben, Bukowinadeutsche und andere rumäniendeutsche Gruppen. Diese konnten aufgrund einer sprachlichen und kulturellen Zugehörigkeit im Schnellverfahren im ‚Mutter-

⁸⁵ Dieses Kapitel stellt eine überarbeitete und erweiterte Version der Kapitel 3.1. und 3.2. meiner 2017 an der Universität Potsdam eingereichten Masterarbeit „Zwischen Emigration und Remigration. Eine interdisziplinäre empirische Untersuchung über die Situation rumänischer Migranten in Westeuropa“ dar (vgl.: Pirwitz 2017).

land‘ eingebürgert werden und mussten keinen Asylantrag stellen. Von den insgesamt 103.000 Deutschstämmigen, die zwischen 1990 und 2008 das Land verließen, wanderten drei Viertel in den ersten zwei Jahren aus. In derselben Zeit verließen zudem 42.000 Mitglieder der ungarischen Minderheit Rumänien.⁸⁶ Die erste Phase der postkommunistischen Migrationsbewegung ist folglich vor allem ethnisch-kulturell motiviert. Gleichzeitig stieg jedoch auch die Auswanderung von Rumän*innen ohne andere ethnische Identitäten an, die als Saisonarbeiter*innen nach Westeuropa reisten. Zwischen 1986 und 1994 beispielsweise gehörte Rumänien zu den Hauptherkunftsländern der Asylbewerber*innen in Deutschland, denn nach dem Ende des Kommunismus stieg die Zahl der Emigrant*innen aus Rumänien stetig an.⁸⁷ Ziel dieser Migrant*innen war vor allem der kurzzeitige Verdienst größerer finanzieller Rücklagen im Ausland, um sich anschließend in der Heimat einen höheren Lebensstandard aufbauen zu können. Es handelte sich somit meist um eine temporäre Arbeitsmigration. Zu kommunistischen Zeiten zogen zahlreiche Rumän*innen, vor allem Industriearbeiter*innen, in die Städte oder an die Stadtgrenzen. Nach dem Zusammenbruch des Regimes jedoch verloren viele ihre Arbeit und zusätzlich stiegen die Lebenserhaltungskosten und Mieten in den Städten. Dies führte zu einer Rückkehr eines Großteils der Bevölkerung in die Heimatdörfer. Allerdings war dies für viele von ihnen keine zufriedenstellende Lösung. Die Erfahrung des Lebens in der Stadt und die steigende Unzufriedenheit mit dem aktuellen Leben führten dazu, dass viele dieser internen Migrant*innen schließlich den Weg ins Ausland einschlugen.⁸⁸

1990 etablierte Rumänien offiziell diplomatische Beziehungen zur Europäischen Gemeinschaft und vereinbarte mit Deutschland ein Abkommen über die Zulassung entsandter rumänischer Arbeitskräfte zum deutschen Arbeitsmarkt.⁸⁹ Mehr noch als Deutschland wurden Spanien und Italien zu den wichtigsten Zielländern rumänischer Migrant*innen, was sie viele Jahre blieben. 2001 befanden sich 60 bis

⁸⁶ Vgl.: Sandu 2010a: 39.

⁸⁷ Vgl.: Hanganu et. al. 2014: 48.

⁸⁸ Vgl.: ebd.: 36.

⁸⁹ Vgl.: ebd.: 22.

80 % der ausgewanderten Rumän*innen in diesen beiden Ländern.⁹⁰ In den Mittelmeerstaaten wurden Arbeitskräfte für einfache Tätigkeiten gesucht. Die meisten Rumän*innen arbeiteten – und tun dies zu großen Teilen noch heute – im Tourismusbereich, als Reinigungskräfte, Kindermädchen, Altenpfleger*innen oder auf dem Bau.⁹¹ Auch sprachliche Aspekte spielten eine Rolle bei der Wahl des Ziellandes. Rumänisch ist mit Italienisch und Spanisch eng verwandt und deswegen ist es gerade für rumänische Muttersprachler*innen relativ einfach, Italienisch bzw. Spanisch zu lernen.

Mit der partiellen Öffnung des Schengenraums 2002 für Rumänien nahm die Auswanderung in EU-Staaten rapide zu. Zu dieser Zeit befanden sich bereits 300.000 Rumän*innen als Arbeitskräfte in der EU.⁹² Diese teilweise Öffnung des Schengenraums bedeutete den Wegfall der Visapflicht für Rumän*innen, die in die EU reisten. Gleichzeitig wurden aber Ausreisebedingungen vom rumänischen Staat eingeführt. So wurden z. B. Rückfahrtsickets oder Hotelreservierungen sowie eine bestimmte Liquidität verlangt.⁹³ Fünf Jahre nachdem der Antrag zum EU-Beitritt gestellt wurde, wurden bei der zwischenstaatlichen Konferenz zwischen der EU und Rumänien im Jahr 2000 die Beitrittsverhandlungen aufgenommen. 2002 wurde schließlich 2007 als Zieljahr des Beitritts Rumäniens und Bulgariens zur EU festgelegt, vorausgesetzt, die Länder schaffen es einige Kriterien zu erfüllen.⁹⁴ Diese bestanden im Kampf gegen Korruption und organisierte Kriminalität, in Reformen der Justiz und Verwaltung und des Wettbewerbsrechts.⁹⁵

Vor dem EU-Beitritt des Landes lassen sich folglich unterschiedliche Auswanderungsperioden aus dem postkommunistischen Rumänien festmachen. Die erste umfasst die Jahre 1990 bis 1995, also die Transit-Periode nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes. Die Pionierzeit der rumänischen Emigration ist durch die Abwanderung der

⁹⁰ Vgl.: Jobelius/Stoincu 2014: 3.

⁹¹ Vgl.: Bundeszentrale für politische Bildung 2012.

⁹² Vgl.: Jobelius/Stoincu 2014: 2.

⁹³ Vgl.: ebd.

⁹⁴ Vgl.: Stetter 2006: 2.

⁹⁵ Vgl.: Breuss 2007: 934.

deutschen Minderheit geprägt. Die Erwerbsmigration prägte die zweite Phase der Auswanderung zwischen 1996 und 2001. Die dritte Phase setzte mit der Öffnung des Schengenraums für Rumänien ein und führte zu einer Verstärkung der bereits vorher stattgefundenen Arbeitsmigration nach Westeuropa.⁹⁶

Die nächste Phase der Emigration beginnt mit dem EU-Beitritt Rumäniens im Jahr 2007. Die meisten Rumän*innen (85%) hatten große Hoffnungen in den EU-Beitritt ihres Landes und wünschten sich insbesondere Unterstützung bei der Bekämpfung der Korruption.⁹⁷ Mit der fünften Erweiterung (EU-Osterweiterung) zwischen 2004 und 2007 wuchs die EU auf 15 Mitgliedstaaten an. Es war die größte und folgenschwerste Ausdehnung im Laufe ihrer Geschichte. Waren vorherige Erweiterungen eher ökonomisch motiviert, so handelte es sich nun vielmehr um politische Gründe. Mit der Erweiterung wuchs die EU-Bevölkerung um 27%, das BIP erhöhte sich um 13%, was die EU wirtschaftlich stärker als die USA werden ließ.⁹⁸

Die großen wirtschaftlichen Unterschiede zwischen den alten und neuen Mitgliedstaaten brachten sowohl neue Möglichkeiten (z. B. Expansionschancen für Unternehmen, Ankurbelung der rumänischen und bulgarischen Wirtschaft) als auch neue Herausforderungen.⁹⁹ Da die rumänischen Bürger*innen nun weitere Rechte hatten, in der EU zu arbeiten, erlebte die Auswanderung aus Rumänien neuen Aufwind.

2007 lebte noch immer ein Drittel der rumänischen Bevölkerung von der Landwirtschaft.¹⁰⁰ Obwohl Rumänien seit 2000 einen deutlichen Wirtschaftsaufschwung erfuhr (insbesondere durch ausländische Direktinvestitionen), war 2007 noch ein Achtel der Bevölkerung von extremer Armut betroffen.¹⁰¹ Zwar lag die Arbeitslosenquote bei nur fünf bis sechs Prozent – ein größerer Teil der Bevölkerung hatte das Land bereits verlassen – jedoch waren die Löhne sehr niedrig. Zudem wies insbeson-

⁹⁶ Vgl.: Sandu 2010a: 15.

⁹⁷ Vgl.: Gabanyi 2005: 15.

⁹⁸ Vgl.: Breuss 2007: 935.

⁹⁹ Vgl.: ebd.: 933.

¹⁰⁰ Vgl.: Pfaller 2007: 1.

¹⁰¹ Vgl.: ebd.: 8–9.

dere das Gesundheits- und Bildungssystem starke Mängel auf. Korruption spielte noch immer auf allen Ebenen eine wichtige Rolle. Durch die geringen Geburtenraten und die weiter steigende Abwanderung nach Westeuropa schrumpfte die Bevölkerung zunehmend.¹⁰²

Wuchs die Zahl der im Ausland lebenden Rumän*innen zwischen 2000 und 2006 stetig an, so erreichte sie 2007 einen deutlichen Höhepunkt. In diesem Jahr verdoppelte sich die Zahl der jährlichen Auswanderungen im Vergleich zum Vorjahr auf 560.000.¹⁰³ 2007 befanden sich 1,3 Millionen Rumän*innen im EU-Ausland. Nach dem rapiden Anstieg der Auswanderung 2007 sorgte die globale Wirtschaftskrise 2008 für einen starken Abfall um 40 % im Vergleich zum Vorjahr.¹⁰⁴ Dennoch blieb die Zahl der Neuauswanderer*innen hoch. 2011 lebten bereits 3,5 Millionen Rumän*innen, also 18,5 % der Gesamtbevölkerung im Ausland.¹⁰⁵ 40 % der Haushalte hatten mindestens ein Familienmitglied mit Auslands-Arbeitserfahrung.¹⁰⁶ Insbesondere die junge Generation vertraute nicht mehr auf die Politik ihres Landes und versuchte stattdessen durch zumindest temporäre Abwanderung ihren Lebensstandard zu verbessern.

Wenngleich sich die wirtschaftliche Situation in Rumänien stets weiter verbesserte, lag der mittlere Durchschnittslohn 2014 bei nur maximal 2278 Lei, was in etwa 506 Euro entsprach. 70 % der Angestellten verdienten jedoch weniger als den mittleren Durchschnittslohn. Der Mindestlohn lag umgerechnet bei nur 200 Euro. Rumänien und Bulgarien waren auch 2014 noch die beiden EU-Länder mit dem höchsten Armutsrisiko.¹⁰⁷ 42 % der Rumän*innen lebten unterhalb der Armutsgrenze. Auch galt Rumänien noch immer als EU-Land mit dem schlechtesten Gesundheitssystem, der zweitgeringsten Lebenserwartung und der höchsten Kindersterblichkeitsrate.¹⁰⁸

¹⁰² Vgl.: Pfaller 2007: 3.

¹⁰³ Vgl.: OECD 2019a: 14.

¹⁰⁴ Vgl.: ebd.

¹⁰⁵ Vgl.: Jobelius/Stoincu 2014: 2.

¹⁰⁶ Vgl.: Pfaller 2007: 7.

¹⁰⁷ Vgl.: Jobelius/Stoincu 2014: 2.

¹⁰⁸ Vgl.: ebd.: 3.

Da vielen der bereits Ausgewanderten, trotz der Wirtschaftskrise in den Hauptzielländern, durch die noch immer schlechten Lebensbedingungen in der Heimat die Motivation zur Remigration fehlte und die noch in Rumänien Verbliebenen durch die Bekannten und Verwandten im Ausland enge Beziehungen nach Westeuropa pflegten, kam es 2014 erneut zu einem Anstieg der Abwanderung, der durch die vollständige Arbeitnehmerfreizügigkeit in Deutschland, Großbritannien, Österreich und den Niederlanden begünstigt wurde. Hauptzielland blieb weiterhin Italien, in dem 2015/16 über eine Million, also ca. ein Drittel aller rumänischer Migrant*innen, lebte. An zweiter und dritter Stelle standen Deutschland mit 680.000 und Spanien mit 573.000 Rumän*innen.¹⁰⁹ In den Folgejahren stieg insbesondere die Auswanderung nach Deutschland weiter an. 54 % der Neuauswanderer*innen migrierten 2018 nach Deutschland während nur 10,2 % nach Italien auswanderten.¹¹⁰

Die Zahlen für die Jahre nach der vollständigen Arbeitnehmerfreizügigkeit sind ungenau und variieren zwischen drei und fünf Millionen migrierten Rumän*innen. Unklar ist auch, wie viele Migrant*innen in die rumänische Heimat zurückkehrten und ob diese Rückkehr langfristig oder temporär ist.¹¹¹ Der Grund für die ungenauen Zahlen liegt darin, dass inzwischen keine Registrierung mehr bei Ein- und Ausreise nötig ist aufgrund der vollständigen Reise- und Arbeitnehmerfreizügigkeit. Schätzungen zufolge kehrten in den letzten Jahren zwischen 160.000 und 200.000 Rumän*innen pro Jahr aus OECD-Ländern nach Rumänien zurück.¹¹²

Doch auch heute noch ist Rumänien vorwiegend ein Auswanderungsland. In Befragungen, die zwischen 2009 und 2018 in Rumänien durchgeführt wurden, gaben 26 % der Rumän*innen an, dass sie in Zukunft auswandern möchten. Bei den 15- bis 24-jährigen lag die Anzahl sogar

¹⁰⁹ Vgl.: OECD 2019a: 14.

¹¹⁰ Vgl.: OECD 2019b: 268.

¹¹¹ Zur Situation rumänische Migrant*innen in Westeuropa im Jahr 2015/16 siehe Pirwitz 2019.

¹¹² Vgl.: OECD 2019a: 16.

bei 48 %.¹¹³ Hauptgrund für eine Auswanderung aus Rumänien sind noch immer wirtschaftliche Faktoren, gefolgt von familiären Gründen.¹¹⁴

Die Auswanderung der Rumän*innen in den letzten Jahrzehnten hat Vor- aber auch sehr viele Nachteile für Rumänien und die rumänische Bevölkerung mit sich gebracht. Die Chance, einen gut bezahlten Arbeitsplatz zu finden, ist in Westeuropa größer. Im Ausland erzielte Löhne können partiell an die in der Heimat verbliebenen Familienmitglieder gesendet werden. Neben Lettland hat Rumänien in der EU das größte Einkommen durch Geldrücküberweisungen (*Remittances*) aus dem Ausland zu verzeichnen.¹¹⁵ 2017 wurden 3,8 Milliarden Euro von Migrant*innen nach Rumänien gesendet. Dies machte 2 % des rumänischen BIP aus. Im Vergleich zu Rumäniens Nicht-EU-Nachbarstaaten ist dies jedoch wenig, machten Rücküberweisungen beispielsweise in der Ukraine 14 % und in Moldau sogar 20 % des BIP aus.¹¹⁶

Durch die hohe Abwanderungsrate kam es zu einer Entlastung des heimischen Arbeitsmarktes, was dazu führte, dass die Arbeitslosenquote weiter sank. Die Auswanderer*innen selbst können Auslandserfahrung sammeln und dadurch ihr Humankapital steigern, was ihnen bei einer eventuellen Rückkehr in die Heimat auch helfen kann, bessere Jobs zu finden.¹¹⁷ Die Beschäftigungsquote der Remigrant*innen lag 2014 bei 69 % und damit 8 % über der Quote der Nicht-Migrierten.¹¹⁸ Jedoch gestaltet sich die wirtschaftliche Wiedereingliederung in den heimischen Arbeitsmarkt für eine Vielzahl rumänischer Remigrant*innen als äußerst schwierig, da sie den gewünschten wirtschaftlichen Aufstieg häufig nicht schaffen.¹¹⁹

Neben einigen positiven Auswirkungen bringt die Arbeitsmigration viele Nachteile mit sich. Wanderten in den ersten Jahren nach dem

¹¹³ Vgl.: OECD 2019a: 88–89.

¹¹⁴ Vgl.: ebd.: 16.

¹¹⁵ Vgl.: Sandu 2010a: 12–13.

¹¹⁶ Vgl.: OECD 2019a: 20.

¹¹⁷ Vgl.: Ministerul Muncii, Familiei, Protecției Sociale și Persoanelor Vârștnice 2016.

¹¹⁸ Vgl.: OECD 2019a: 158.

¹¹⁹ Vgl.: ebd.: 21.

Zusammenbruch des kommunistischen Regimes neben den deutschstämmigen Aussiedler*innen, in erster Linie Saisonarbeiter*innen mit niedrigem Bildungsabschluss temporär aus, so zieht es seit dem Fall der letzten Beschränkungen immer mehr gut ausgebildete Rumän*innen ins westliche Ausland. 2015/16 waren 92 % der rumänischen Migrant*innen im erwerbstätigen Alter.¹²⁰ 2013 machten hochqualifizierte Rumän*innen mit 26,6 % den höchsten Anteil der Migrant*innen aus, wohingegen der Anteil an geringqualifizierten Arbeiter*innen nur noch bei 20 % lag.¹²¹ Auch die Anzahl rumänischer Student*innen im Ausland hat sich zwischen 2000 und 2016 von 12.500 auf 33.400 erhöht.¹²² Durch die Abwanderung gut ausgebildeter junger Rumän*innen kam es zu einem starken *Brain-Drain* und Rumänien verlor viele Arbeitskräfte, insbesondere im medizinischen Bereich, die das Land dringend bräuchte.

Die offenen Grenzen sorgen nicht nur für einen Anstieg der Arbeitsmigration, sondern erleichtern auch illegale Geschäfte. Häufig wurde insbesondere in den frühen Jahren des Postkommunismus jungen Frauen von Schlepperbanden versprochen, dass sie im ‚Westen‘ schnell viel Geld verdienen können. Viele von ihnen wurden zur Prostitution gezwungen, an Bordelle verkauft oder fanden sich auf dem Straßenstrich wieder. Tausende Mädchen und junge Frauen, aber auch Jungen, wurden auf diese Weise getäuscht und missbraucht.¹²³

Eine weitere der gesellschaftlich und sozial drastischen Auswirkungen betrifft die in Rumänien von den Arbeitsmigrant*innen zurückgelassenen Kinder. Wenngleich ein wachsender Teil der Migrant*innen, die sich entschlossen haben, längerfristig im Ausland zu bleiben, gemeinsam mit ihren Kindern auswandern, so lassen doch weiterhin viele Migrant*innen ihre Familien in der Heimat. Häufig schicken die Eltern Geld, moderne Technik oder Spielzeuge aus Westeuropa als Geschenke nach Hause, wodurch es den Kindern finanziell meist besser geht als anderen Kindern. Die psychischen und sozialen Auswirkungen sind jedoch fatal. Das Risiko für Schulabbruch sowie Drogen- und Alko-

¹²⁰ Vgl.: OECD 2019a: 36.

¹²¹ Vgl.: Dospinescu/Giuseppe 2018: 7.

¹²² Vgl.: ebd.: 12.

¹²³ Vgl.: Gajdo 2019.

holkonsum ist bei diesen Kindern und Jugendlichen am größten.¹²⁴ Zudem leidet die emotionale Bindung zwischen Eltern und Kind unter der Abwesenheit der Eltern und das traditionelle Familienbild wandelt sich. Häufig müssen die Kinder schneller erwachsen werden als ihre Altersgenossen und Verantwortung für ihre Geschwister übernehmen. Leben die Kinder bei den Großeltern, kommt es immer wieder auch zu Kommunikationsproblemen aufgrund des hohen Altersunterschiedes und des unterschiedlichen Lebensstils. Wuchsen die Großeltern in einer Diktatur auf, erleben ihre Enkel heute ganz andere Umstände. Das traditionelle Familienbild kennen sie häufig nur noch aus der Erinnerung oder Erzählung. Viele der inzwischen dauerhaft oder langfristig Emigrierten haben ihre Kinder mittlerweile zu sich geholt. Andere sind zu ihren Familien nach Rumänien zurückgekehrt. Doch auch 2020 lag die Zahl der allein, im Heim oder bei Bekannten zurückgelassenen Kinder noch immer bei 75.136.¹²⁵

Nicht nur das Familienbild, auch das Städte- bzw. Dorfbild veränderte sich durch die hohe Abwanderung nach Westeuropa. Viele Migrant*innen bauen in der Heimat Häuser für ihre Familien und für den Fall, dass sie selbst auch zurückkehren. 70 bis 90 % der *Remittances* wurden zwischen 2005 und 2014 für den Hausbau oder Renovierungen eingesetzt.¹²⁶ So entstanden moderne, vom westlichen Baustil inspirierte Häuser in kleinen Dörfern, die oftmals nicht einmal über eine befestigte Straße verfügten. Häufig dienen sie auch bloß als Statussymbol und bleiben unbewohnt, da das Geld nicht mehr für die Inneneinrichtung reicht, oder die Bewohner*innen doch das Leben in Westeuropa bevorzugten und dorthin zurückkehrten. Die prunkvollen Häuser fungieren als Zeichen dafür, dass ihre Besitzer*innen es im Ausland zu etwas gebracht haben.¹²⁷ Deshalb werden sie von den Rumän*innen auch *case făloase*¹²⁸ genannt. Sie stehen für harte Arbeit, einen modernen westlichen Lebens-

¹²⁴ Vgl.: Salvați copiii 2015.

¹²⁵ Vgl.: Salvați copiii 2020.

¹²⁶ Vgl.: Mihăilescu 2016: 50.

¹²⁷ Diesem Thema widmet sich beispielsweise der Dokumentarfilm *Searching for Patrick* (2016) von Daniel Djamo und Oana Popan.

¹²⁸ Dt.: stolze Häuser, ‚Vorzegehäuser‘.

stil und eine neue Ästhetik.¹²⁹ Besonders durch ihre auffällige Bauweise stechen sie aus dem traditionellen Landschaftsbild heraus:

Proud houses are not a style; actually, they have no style at all. They can best be described only in terms of their excesses [...]: excess shape, excess rooms (up to 10 or 15, empty in most of the cases and most of the time), excess paint (bright colours), excess ornaments, a ‚bricolage‘ of elements and influences picked up from what the owner has seen abroad, on the internet or looking at his or her neighbours, and of ongoing improvisation. (Mihăilescu 2016: 50–51)

Die veränderten sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse nach dem Zusammenbruch des Kommunismus, die besonders durch die hohe Migrationsrate bedingt sind, spiegeln sich im geografischen Raum wider. Der Kontrast zwischen alten, brachliegenden Industriegebieten, Armenvierteln und traditionellen, bäuerlichen Räumen auf der einen und modernen Häusern und den Ausdrucksformen der Globalisierung auf der anderen Seite, prägt das Landschaftsbild Rumäniens.

Da die Auswanderung aus Rumänien einen Großteil der Bevölkerung des Landes direkt oder indirekt betrifft, ist das Thema omnipräsent im kollektiven Bewusstsein. Aufgrund dieser Relevanz beschäftigten sich seit dem Ende des Kommunismus viele Filmemacher*innen mit der hohen Auswanderungsrate und den sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Auswirkungen. Dieses neue sozialkritische Kino steht in vielerlei Hinsicht im Kontrast zu den Werken, die während des Kommunismus in Rumänien produziert wurden.

1.2.2. Die Entwicklung des rumänischen Films – von kommunistischen Propaganda-Filmen über sozialkritischen Realismus zum *transnational turn*

Von 550 Filmen, die im kommunistischen Rumänien produziert worden, waren 40% Propagandafilme. Die meisten anderen Werke waren Doru Pop zufolge Kinderfilme oder Komödien.¹³⁰ Die Filmlandschaft im Kommunismus war geprägt von Filmen, die das Bild eines großartigen und erfolgreichen Rumäniens vermittelten. Die Handlungen waren häufig von der rumänischen Geschichte inspiriert. Staatsgremien setzten sich für den

¹²⁹ Vgl.: Betea/Wild 2016: 4

¹³⁰ Vgl.: Pop 2014a: 93.

Dreh von Historienfilmen ein und legten fest, welche historischen Gestalten filmisch gewürdigt werden sollten.¹³¹ Beliebt waren insbesondere die Abenteuer- und Historienfilme Sergiu Nicolaescus. Der zu Zeiten des Kommunismus erfolgreichste Regisseur drehte zwischen 1966 und 2012 etwa 25 Kinofilme über historische Themen, die meisten davon vor dem Ende der Ceaușescu-Ära.¹³² In seinen Werken wurden nationale Mythen wirkmächtig inszeniert, um das Nationalbewusstsein der Zuschauer*innen zu fördern. Unterstützt wurde Nicolaescu vom Staat. So wurde ihm u. a. der Dreh der beiden aufwändigsten Filme *Dacii* (*The Dacians*, 1967) und *Mihai Viteazul* (*Michael the Brave*, 1971) ermöglicht, deren Produktionskosten sich auf 28,3 Millionen Lei und 80 Millionen Lei beliefen.¹³³ *Mihai Viteazul* bleibt bis heute die größte und teuerste rein rumänische Filmproduktion aller Zeiten.¹³⁴ Von besonderer Bedeutung ist der patriotische Heimatdiskurs in seinen Filmen. Der Krieg der Daker gegen die Römer in *Dacii* wird als notwendige Verteidigung der Heimat gegenüber den Eindringlingen dargestellt. Das naturverbundene Volk der Daker wird bei seinem Krieg von der heimischen Natur, den Karpaten, den Bäumen und Tieren geschützt.¹³⁵ Auch in *Mihai Viteazul* wird ein nationalisiertes Heimatbild kreiert und es taucht „der Topos der Natur als Verbündete der die Heimat verteidigenden Autochthonen“ (Müller 2014: 180) auf.

Als in den 1970er und 1980er Jahren in der Bevölkerung vereinzelt Unmut über das kommunistische Regime ausbrach, versuchte die Regierung gezielt durch unterhaltsame Propagandafilme von der tristen sozialistischen Alltagswirklichkeit abzulenken. Ähnlich dem deutschen Heimatfilm der 1950er Jahre, der das Publikum zeitweise den tristen Alltag der Nachkriegszeit vergessen ließ und in eine heile Welt entführte, blendeten auch die Filme Nicolaescus aktuelle gesellschaftliche Themen aus und sollten die Zuschauer*innen in die glorreichen Zeiten der rumänischen Geschichte „entführen“.¹³⁶

¹³¹ Vgl.: Müller 2014: 175.

¹³² Vgl.: ebd.: 173.

¹³³ Vgl.: ebd.: 172.

¹³⁴ Vgl.: ebd.: 179.

¹³⁵ Vgl.: ebd.: 178.

¹³⁶ Vgl.: ebd.: 188.

Beim Publikum beliebt waren während des Kommunismus neben den Historienfilmen auch Bauern- und Heimatfilme. Sie erzählten von Figuren, die ihr Dorf verließen und in Bukarest versuchten ihr Glück zu finden und schließlich in ihre ländliche Heimat zurückkehrten und dort glücklich wurden. Das Dorf und die natürliche Landschaft wurden gemäß dem sozialistischen Auftrag dem kosmopolitischen Bukarest oder dem Ausland gegenübergestellt und als bessere Welt präsentiert. In jeglichen Filmen wurde das Bild eines Rumäniens als glorreiche Nation gezeichnet, während die westliche Welt als dekadent und korrupt dargestellt wurde, wie Anca Sprenger darlegt:

The message was that the Romanian “roots” (often present in villages) were good, healthy, and stable, and that “the uprooting” or the attraction to cosmopolitanism was dangerous and destructive. [...] The locally successful “westerns” with a Romanian flavour produced during the Communist regime carried the same nationalist messages. When the story took place in Romania (like in the Mărgelatu series), in each of the movies of the series, one of the characters would stop to admire the landscape, sometimes even kneeling and piously making the sign of the cross while exclaiming: “Beautiful country!” This commentary that was also expressed openly or implicitly by foreign tourists in films with more contemporary topics and whose action took place in traditional tourist areas, such as the Carpathians or the Black Sea coast. *Trecătoarele iubiri* (1974, *Ephemeral Love*) by Malvina Ursianu and *Rătăcire* (1978, *Wandering*) by Alexandru Tatos, films that describe the regrets of Romanians who had defected and missed their homeland, obviously carry the same obvious patriotic message: real happiness was in Romania, and not in the degenerate Western World. (Sprenger 2014: 14)

Die positiven Darstellungen der rumänischen Heimat und die Schönheit der Landschaft dienten der kommunistischen Regierung als Propagandamittel. Ein häufig wiederkehrendes Motiv in den kommunistischen Filmen ist zudem das Motiv der Arbeit. Den Zuschauer*innen sollte vermittelt werden, dass Glück und Zufriedenheit im Leben nur durch ehrliche Arbeit für den sozialistischen Staat erreichbar sind. Wie Florentina Andreescu beschreibt, wurde die Rolle des Arbeiters zu einem zentralen Thema des kommunistischen Films:

In communist films, the workplace as the place of production is the main cinematic space, while the worker ideal represents the only way of accomplishing desire. The other roles that an individual might hold – parent, partner, friend, lover, and consumer – are all subordinated to the main role, that of a worker hero. (Andreescu 2013: 85)

Filme wie *Ana și hoțul* (*Ana and the Thief*, 1981), *Buletin de București* (*Bucharest Identity Card*, 1982) von Virgil Calotescu, *Decolarea* (*The*

Take-Off, 1971) von Timotei Ursu oder *Destinația Mahmudia* (*Destination Mahmudia*, 1981) von Alexandru Boianiu präsentieren Charaktere, denen es an etwas mangelt. Meist kann dieser Mangel durch die Akzeptanz der sozialistischen Gesellschaftsordnung und durch harte Arbeit für den Staat beseitigt werden.¹³⁷

Auch in den kommunistischen Werken taucht bereits das Thema Migration auf. Die zwischen 1978 und 1981 entstandene Trilogie *Prophetul, aurul și ardelenii* (*The Prophet, the Gold and the Transylvanians*), *Artista dolarii și ardelenii* und (*The Actress, the Dollars and the Transylvanians*) und *Pruncul, petrolul și ardelenii* (*The Oil, the Baby and the Transylvanians*) von Dan Pița und Mircea Veroiu wirft ein negatives Bild auf den ‚Westen‘ und vermittelt die Botschaft, dass Glück nur durch die Rückkehr in die rumänische Heimat zu finden ist.

Filme wie *Porto-Franco* (1961) von Paul Călinescu, *Trecătoarele iubiri* (*Fleeting Loves*, 1974) von Malvina Urșianu, *Rătăcire* (*Wandering*, 1978) von Alexandru Tatos oder *Întoarcerea la dragostea dintii* (*Return to first love*, 1981) von Mircea Mureșan erzählen von Figuren, die nach langer Zeit aus dem Ausland nach Rumänien zurückkehren und es hingegen nicht schaffen, sich wieder in die rumänische Gesellschaft einzugliedern und für ihr Verlassen der Heimat bestraft werden:

In this specific situation, the lack of the emigrant subject is not satisfied, for he or she seems to have been stained in a certain way by the foreign places visited. Even though the subject strongly desires the embrace of the state and nation, the embrace seems empty at this point. This is a punishment for the emigrant who abandoned the nation and the state. (Andreescu 2013: 85)

Die Filme verfolgten deutlich propagandistische Zwecke. Während Migration negativ konnotiert wird, wird den Zuschauer*innen ein positives Bild Rumäniens vermittelt. Dadurch sollten sie in ihrem Dienst für den sozialistischen Staat bestärkt werden. Die manipulativen Werke im Kommunismus hatten erzieherischen Auftrag und sollten bei der Schaffung des *omul nou*, des ‚neuen Menschen‘ im Sinne des Sozialismus helfen. Kunst sollte sich am Modell des sozialistischen Realismus orientie-

¹³⁷ Vgl.: Andreescu 2013: 85–91.

ren. Dieser zeigte die Welt jedoch nicht wie sie war, sondern wie sie nach sozialistischen Wunschvorstellungen sein sollte.¹³⁸

Die strenge Kontrolle der Filmindustrie durch die Zensurbehörde, führte dazu, dass kritische Sichtweisen auf Rumänien kaum realisierbar waren. Einige Filmemacher wie Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc und Alexandru Tatos versuchten durch Symboliken und Metaphern versteckt regierungskritische Botschaften zu übermitteln und so der strengen Zensur zu entgehen. Insbesondere während der Phase des politischen ‚Tauwetters‘ in den 1960er- und Anfang der 1970er Jahre bestanden erweiterte Freiräume für die Filmemacher*innen. Zwischen 1965 und 1971 wurden 100 Spielfilme in Rumänien produziert, von denen einige später großen Einfluss auf die kritischen Filmemacher*innen des Postkommunismus hatten.¹³⁹ Pintilies *Reconstituirea* (*Reenactment*) aus dem Jahr 1968 gilt dabei als besonders einflussreicher Film. „[T]he freest Romanian film of all time“ (Nasta 2013: 89) wurde jedoch nur ein Jahr nach seiner Veröffentlichung verboten und verblieb bis zum Systemwechsel in den nationalen Filmarchiven.¹⁴⁰ Der auf einer wahren Begebenheit beruhende Film erzählt von zwei Freunden, die nach dem sie in einer Nacht betrunken randalierten, dazu verurteilt werden, die Szenen erneut nachzuspielen, um der Öffentlichkeit zu zeigen, wie gefährlich Alkoholkonsum ist. Durch den harten Druck des Staatsanwaltes, der die jungen Männer zwingt, das Geschehen drastischer und dramatischer wiederzugeben, kommt es letztlich zum Tode einer der Männer. Der Film kritisiert die patriarchalische und unterdrückende Haltung des Regimes, das die Bevölkerung kontrolliert und schikaniert.¹⁴¹ Eine Möglichkeit, dem Eindringen des Staates in das Privatleben und der strikten staatlichen Kontrolle in diesem und auch in vielen weiteren Filmen Ausdruck zu verleihen, war das Spiel mit der Kamera als Metapher für die *Securitate*, die in die Privatsphäre eindringt.¹⁴²

¹³⁸ Vgl.: Pop 2014a: 46.

¹³⁹ Vgl.: Batori 2018: 42.

¹⁴⁰ Vgl.: ebd.: 44.

¹⁴¹ Vgl.: ebd.: 43.

¹⁴² Vgl.: ebd.: 137.

Durch 1971 verschärfte Gesetze wurde die Zensur im Land verstärkt, was die Arbeit der Filmemacher*innen einschränkte. Regimekritik musste nun noch unterschwelliger und unauffälliger in den Filmen versteckt werden. Filme wie Daneliuc *Proba de Microfon (Mikrophone Test, 1980)*, Pintilie *De ce trag clopetele, Mititcă (Why are the bells ringing, Mitică?, 1981)* oder Tatos *Secvențe (Sequences, 1982)* übten Regimekritik durch versteckte Kamera-Positionierungen oder *cinema verité* – Techniken.¹⁴³ Häufig wurden auch Film-im-Film-Strukturen genutzt, um die Ungewissheit des gezeigten Raumes zu verdeutlichen und auf die manipulative Macht der Medien aufmerksam zu machen.¹⁴⁴

Da sich die Zensurbehörde vor allem auf die Drehbücher konzentrierte, wurde auch der filmische Raum zu einem unterschwelligen Medium der Regimekritik. Als räumliche Repräsentation der Macht des kommunistischen Regimes dienten vor allem die sozialistischen Plattenbauten. Diese wurden während des Ceaușescu-Regimes errichtet, um die große Masse an aus den ländlichen Regionen in die Stadt ziehender Arbeiterschaft unterzubringen. Beim Bau dieser Häuser wurden häufig geschichtsträchtige oder religiöse Stätten zerstört.

Räume fungieren als Ausdruck für herrschende Autorität, dominante Ideologien und wirtschaftliche Interessen.¹⁴⁵ So dienten auch die architektonischen Neuerungen dem Ceaușescu-Regime als Symbole für seine starke Macht. In den 1970er Jahren standen 92 % aller Wohnungen in Rumänien unter staatlicher Kontrolle. Die Wohnkomplexe waren häufig kreisförmig angeordnet, so dass alle Wohnungen vom Zentrum aus sichtbar waren, was eine Überwachung einfach machte.¹⁴⁶ Diese Anordnung erinnert an Benthams Panoptikum, das Michel Foucault als ideale architektonische Voraussetzung zur Überwachung untersuchte.¹⁴⁷ Der „invisible gaze that sees everything but is not seen by anybody“ (Batori 2018: 25) beeinflusste den Alltag der Bevölkerung deutlich. Wie Anna

¹⁴³ Die *Cinéma verité*-Technik wurde insbesondere von Jean Rouch und Edgar Morin im französischen Dokumentarfilm der 1960er Jahre verwendet, der mit ethnologischen Untersuchungen verbunden wurde.

¹⁴⁴ Vgl.: Batori 2018: 51.

¹⁴⁵ Vgl.: Jones et al. 2004: 117.

¹⁴⁶ Vgl.: Batori 2018: 28.

¹⁴⁷ Vgl.: ebd. 25.

Batori darlegt, fand in Osteuropa eine „manipulation of landscape“ statt, die das kollektive Gedächtnis der Betroffenen bis heute deutlich prägt:

In Eastern Europe, the manipulation of landscapes served a twofold aim. First of all, the hundreds of statues of national leaders, the re-naming of streets, and the red stars on the façade of the buildings signalled the reckoning with the previous political epoch. On the other hand, the housing policy of the new regimes, which was based on prefabricated blocks that would accommodate thousands, established equality among the socialist citizens – even though the egalitarian politics has practically never come true (Enyedi 1996). The new, socialist-realist monuments of the regimes thus served not only as symbols of the socialist power but as political, social and cultural objects and influenced and structured the everyday movements of the inhabitants. In this way, the spatial control became one of the main signifiers of the collective identity and memory of the Eastern nations. (Ebd.: 7)

Die sozialistischen Plattenbauten wurden in den 1970er Jahren vermehrt zum Handlungsort regimekritischer Filme. Diese für das rumänische Kino typische Raumkonstruktion bezeichnet Batori als „vertical enclosure“:

Romanian cinema has emphasised the claustrophobic constellation of the pro-filmic space by choosing the ideologically impregnated prefabricated dwellings for location. The dusty, narrow interiors of the blocks first appear in the cinema of the 1970s and play a dominant role in the Romanian New Cinema. Through the oscillating camera work that is characteristic of the country's post-socialist cinema, the films recall the surveillance apparatus of the Ceausescu regime while illustrating the physical confines within which a Romanian citizen would live in the socialist era. The vertical enclosure peculiar to the country's cinema is thus based on a disciplinary space that, by shooting in labyrinth-like apartments and using the spatial set-ups of the socialist era, implicitly recalls the tyrannised spatial structures of the previous epoch. (Ebd.: 37–38)

Hier wird deutlich, welche Rolle Raum bereits in der Geschichte des rumänischen Films spielte. Durch bestimmte Schauplätze konnten unterschwellige, kritische Botschaften vermittelt werden. Die genannten regimekritischen Filme stellten jedoch eine Minderheit in der rumänischen Filmlandschaft des Kommunismus dar. Weitaus häufiger wurden propagandistische Filme produziert. Aufgrund der strengen Zensur und der deshalb stark eingeschränkten Möglichkeit kritische Filme zu produzieren, gestaltet es sich deshalb als äußerst problematisch, aus den Heimatdarstellungen in den Filmen der entsprechenden Zeit, Schlüsse über das Heimatbild der Filmemacher*innen abzuleiten.

Die Zeit nach dem Systemwechsel war geprägt vom Übergang von staats- zu marktwirtschaftlicher Produktion und von einer Monopolisierung des Marktes durch etablierte Regisseur*innen.¹⁴⁸ Mit dem Zusammenbruch des Kommunismus fanden die positiven, propagandistischen Heimatdarstellungen im rumänischen Film ihr Ende, da die Filmemacher*innen nun unverschleierter ihren Gedanken Ausdruck verleihen konnten. Es kam auch zu einem Abklingen der Historienfilme und einem Anstieg an aktualitätsbezogenen Filmen, der mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen einherging.¹⁴⁹ In den ersten Jahren nach dem Systemwechsel fehlte es vor allem an finanziellen Mitteln, so dass viele Filmemacher*innen an ausländische Investoren oder private Geldgeber gebunden waren. Die Ikonen des rumänischen Autorenkinos Pintilie, Pița und Daneliuc wurden Leiter der Filmstudios und begannen sich mit der Vergangenheitsbewältigung, dem Kommunismus und dem Leben im Postkommunismus auseinanderzusetzen, was laut Heide Flagner zu einer regelrechten „thematische[n] Obsession“ (Flagner 2018a: 366) führte. Mehr als die Hälfte, der in den 1990er Jahren produzierten Filme, beschäftigte sich mit dem Kommunismus oder der unmittelbaren bitteren Realität nach dem Systemwechsel.¹⁵⁰ Bedeutsame Filme der Transit-Periode waren beispielsweise Pintilies *Balanța* (*The oak*, 1992) und *Prea târziu* (*Too late*, 1996) oder Nicolae Mărgineanus *Privește înainte cu mânie* (*Look Forward in Anger*, 1993), die allesamt die hoffnungslose Gegenwart Rumäniens zeigten.

Die 1990er Jahre brachten ein Kino hervor, das auch als ‚Miserabilismus‘ bezeichnet wird. Erzählt wurden Geschichten über Gewalt, Missbrauch und Obszönität. Die Werke waren geprägt durch einen grausamen, düsteren Naturalismus, der die tiefsten Abgründe der menschlichen Existenz in den Vordergrund stellte.¹⁵¹ Die Filmemacher*innen versuchten durch diese naturalistische Ästhetik die Zeit des Kommunismus aufzuarbeiten. Es entstand ein Kino expliziter und impliziter Erinnerung.¹⁵²

¹⁴⁸ Vgl.: Schmöllner 2016: 213.

¹⁴⁹ Vgl.: ebd. und Popan 2014: 218.

¹⁵⁰ Vgl.: Batori 2018: 54.

¹⁵¹ Vgl.: Pop 2014a: 56–58.

¹⁵² Vgl.: Batori 2018: 54.

Während die expliziten Formen sich direkt mit der Vergangenheit auseinandersetzten, wurde diese in den impliziten Formen indirekt verarbeitet. Erneut bekam der Raum im rumänischen Kino eine wichtige Bedeutung. Indem häufig in dunklen, Labyrinth-ähnlichen Fluren und engen, Klaustrophobie-erweckenden Wohnungen der alten sozialistischen Plattenbauten oder in den verlassenen Industriegebieten gedreht wurde, verarbeiteten die Filme auf indirekte Weise die kommunistische Vergangenheit:

The productions' post-socialist landscape reveals the economic situation of the country by capturing closed, desolate industrial territories that once symbolised the wealth and socialist pride of the nation. Most films of the transition period are balanced between depicting the dusty interiors of Bucharest's prefabricated blocks and the abandoned, grey landscape of the rural, thus using pro-filmic space to illustrate the anomy of the post-socialist era. (Batori 2018: 55–56)

Das Selbstbild Rumäniens war düster und von Perspektivlosigkeit gezeichnet. Die idyllische Vorstellung von Heimat aus kommunistischen Zeiten war inzwischen zerbrochen. In den Filmen der 1990er Jahre wurde, wie auch schon in den wenigen kritischen Filmen im Kommunismus, die Kamera als symbolische Repräsentation des Überwachungsapparates der *Securitate* eingesetzt. In dieser Zeit setzte sich eine *double-framing*-Technik durch, bei der der Bildraum zusätzlich durch Wände, Türen oder Fenster gerahmt wird und die Kamera versteckt aufnimmt, was vor ihr liegt, ähnlich wie der Überwachungsapparat des kommunistischen Staates.¹⁵³ Der „omniscient gaze of the camera“ (Batori 2018: 50) wurde zu einem bewährten Instrument, welches später auch von der neuen Generation rumänischer Filmmacher*innen der ‚Neuen Welle‘ genutzt wurde.

Das für den kommunistischen Film so bedeutsame Motiv der Arbeit hat sich radikal verändert. Wurde in den Filmen vor der Revolution noch die Botschaft vermittelt, dass Sehnsüchte und Wünsche durch harte, ehrliche Arbeit gestillt werden können, so zeigen postkommunistische Filme wie *Privește înainte cu mânie* (*Look Forward in Anger*, 1993) von Nicolae Mărgineanu, *Patul conjugal* (*Conjugal Bed*, 1993) von Mircea Daneliuc oder *Maria* (2003) von Călin Peter Netzer „the impossibility of accomplishing desire“ (Andreescu 2013: 91):

¹⁵³ Vgl.: Batori 2018: 56.

In the films produced immediately after the revolution, the worker hero is still maintaining the central position in the film narrative. The films show the worker struggling to maintain his or her existence in a system that is radically changing. In contrast with the worker hero during communism who was predominantly young and lacking vices, we find now an older male who suffers from alcoholism, whose actions are less than heroic, and who is not portrayed as triumphant but instead defeated, imprisoned, or even killed. (Andreescu 2013: 92)

Wurden Staat und Wirtschaftssystem zuvor noch als Garant für Stabilität, Sicherheit und Glück für die Charaktere der Filme präsentiert, so ist der politische und gesellschaftliche Umbruch und aus dem ‚Westen‘ in Rumänien implantierter Kapitalismus nun Ursache für Arbeitslosigkeit, Alkoholismus, Perspektivlosigkeit und Verzweiflung. Der Held der Arbeit wurde inzwischen zu einem „dark character who has lost his former power and is depicted in a condition of suffering“ (Andreescu 2013: 5). Die prächtige Heimatlandschaft der kommunistischen Filme wurde ersetzt durch sozialistische Plattenbauten, heruntergekommene Hotelzimmer, alte Krankenhäuser oder dunkle Gänge. Wie Pop darlegt, haben insbesondere die Filme der Transit-Periode zur Entstehung eines negativen Bildes Rumäniens, sowohl im Ausland als auch in Rumänien selbst, geführt.¹⁵⁴

Im Jahr 2000 kam es zu einem Stillstand der Filmproduktion und kein einziger Spielfilm wurde im Land produziert.¹⁵⁵ Dieses *zero year* brachte jedoch eine darauffolgende Renaissance des rumänischen Kinos, mit dem die erfolgreichste Epoche in der rumänischen Filmgeschichte eingeleitet wurde.¹⁵⁶ Durch regelmäßig stattfindende Wettbewerbe und Ausschreibungen wurde es allmählich auch für Filmemacher*innen einer neuen Generation möglich, ihre Projekte zu verwirklichen.¹⁵⁷ Ab den 2000er Jahren begann eine jüngere Generation, die nach dem Ende des Kommunismus ausgebildet wurde, sich zunehmend mit der Gegenwart zu beschäftigen.¹⁵⁸ Sie widmeten sich persönlichen Alltagsgeschichten

¹⁵⁴ Vgl.: Pop 2015: 143.

¹⁵⁵ Vgl.: Pop 2014a: 3.

¹⁵⁶ Vgl.: Batori 2018: 41.

¹⁵⁷ Vgl.: Nasta 2013: 140.

¹⁵⁸ Filmemacher wie Daneliuc setzten jedoch zeitgleich die Filmproduktion in ihrem Stil fort.

und Einzelschicksalen und waren sich dabei Rumäniens defizitärer und prekärer Lage am Rande Europas bewusst. Der Trend, der in den 1990er Jahren einsetzte, Antiheld*innen ins Zentrum der erzählten Geschichten zu stellen, setzte sich allerdings fort. Die meisten Protagonist*innen waren Alte, Kranke oder Zurückgelassene. Mehr und mehr wurden Themen wie Korruption, Krankheit und Tod, Armut und Aussichtslosigkeit, familiäre Probleme, Generationskonflikte und Rumäniens schwierige Beziehung zu den westlichen Staaten thematisiert.¹⁵⁹

Seit den 2000er Jahren gewann das neue rumänische Kino international immer mehr Anerkennung. Regisseure wie Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Cristian Nemescu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Radu Muntean, Radu Jude und Nae Caranfil sorgten mit ihren Produktionen bei internationalen Filmfestivals für zahlreiche Erfolge. Seit dem Jahr 2001 erlangte das rumänische Kino, insbesondere durch das Genre des Kurzfilms, beachtliche internationale Aufmerksamkeit.¹⁶⁰ Auch erste Spielfilme der postkommunistischen Zeit gewannen seit 2001 immer wieder Preise bei Filmfestivals rund um den Globus, während sie in Rumänien selbst kaum rezipiert und eher für ein Kino für die ‚westliche Welt‘ gehalten wurden. Die Rumän*innen selbst schauen noch heute zum Großteil lieber Hollywood-Produktionen oder Nicolaescus großes, nationales, episches Kino. Während inzwischen rund 21 Millionen Menschen Nicolaescus *Mihai Viteazul* sahen und nahezu all seine Filme auch auf DVD leicht erhältlich sind, sind viele der neuen rumänischen Filme im Land meist wenig bekannt.¹⁶¹

Häufig wird die neue Generation der Filmemacher*innen von Seiten der Medien, Filmkritiker*innen und Wissenschaftler*innen als *Noul val românesc*, als ‚Neue Welle‘ des rumänischen Kinos bezeichnet. Damit wird sie in Verbindung gebracht mit anderen ‚Neuen Wellen‘ der Filmgeschichte, die sich jeweils vom konventionellen Kino abgrenzen wollten und nach neuen Ausdruckswegen suchten.¹⁶² In der Regel sind ‚Neue

¹⁵⁹ Vgl.: Batori 2018: 200 und Sprenger 2014: 15.

¹⁶⁰ Vgl.: Nasta 2013: 139.

¹⁶¹ Vgl.: Sprenger 2014: 20.

¹⁶² Vgl.: Schmöller 2016: 209–212.

Wellen‘ Reaktionen auf traditionelle Ideale der Filmemacher*innen vorheriger Generationen.¹⁶³

Jede europäische ‚Neue Welle‘ ist geprägt von der Ablehnung des amerikanischen Einflusses und der Etablierung einer eigenen Identität. Sie sind damit eine Reaktion auf die klassischen kommerziellen Hollywoodfilme.¹⁶⁴ Nach Martin Sean beruhen die meisten ‚Neuen Wellen‘ auf einigen Grundregeln. Sie sind vereint durch neue Technik und geteilte Ideologie, die Filmemacher*innen arbeiten unter politisch günstigen Konditionen, haben Zugang zu neuen Fördermitteln und neuen Möglichkeiten des Vertriebs und den Willen, denjenigen eine Stimme zu geben, die nicht sprechen können, aus kulturellen oder politischen Gründen, oder diejenigen zu zeigen, deren Leben für gewöhnlich nicht im Kino repräsentiert wird.¹⁶⁵ Sean versteht das ‚Neue Welle-Kino‘ als Kino „that experiments with new forms of storytelling; that wants to be a trickster; that wants us to look again at the world“ (Sean 2013: 10).

Die rumänische ‚Neue Welle‘ wird von Filmkritiker*innen insbesondere häufig mit dem italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle Vague* verglichen.¹⁶⁶ Die italienischen Neorealisten übten weltweiten Einfluss auf andere Filmemacher*innen aus. Ihre Werke hatten bereits auch Pintilie und Pița beeinflusst. Der italienische Filmkritiker Umberto Barbaro forderte 1943 in einem Artikel der Zeitschrift *Bianco e Nero*, dass das neue italienische Kino nicht naiv und maniert sein soll, sondern von menschlichen Problemen handeln und die Lebenswirklichkeit dokumentieren sollte. Es kam zu neuen filmästhetischen Strategien, wie dem Dreh an originalen Schauplätzen, der Einbeziehung von Laiendarsteller*innen, Improvisation und episodischen, offenen und elliptischen Erzählweisen, um die Lebenswirklichkeit in ihrer Zusammenhangslosigkeit und Zufälligkeit darzustellen. Klassische Held*innen wurden durch Alltagsheld*innen ersetzt und wahre Geschichten lösten die erfundenen ab.¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl.: Popan 2014: 220.

¹⁶⁴ Vgl.: ebd.: 222–223.

¹⁶⁵ Vgl.: Sean 2013: 10.

¹⁶⁶ Vgl.: Schmöller 2016: 209.

¹⁶⁷ Vgl.: ebd.: 209.

Ähnliche Strategien verfolgte auch die *Nouvelle Vague* in den 1950er und 1960er Jahren in Frankreich. Ihr Ziel war es, sich von der damals vorherrschenden Produktionspraxis, dem *Cinéma de Qualité*, abzusetzen. Insbesondere Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und Jacques Rivette, die Redakteure der *Cahiers du Cinéma*, beklagten die konventionellen Mechanismen des *Cinéma de Qualité*, das auch als *Ciné de Papa* bezeichnet wurde. Diesen setzten sie das *Cinéma des Auteurs* entgegen, in welchem die Beziehung von Inhalt und Filmemacher*in wieder deutlicher werden sollte. Die Filmemacher*innen der französischen *Nouvelle Vague* haben sich bewusst und in Form einer Bewegung vom bisherigen Kino abgesetzt. Kennzeichnend ist auch ihre Produktionspraxis, die durch geringes Budget, minimale Ausstattung, Originalschauplätze, natürliches Licht, kleine Teams, Laiendarsteller*innen, Kreativität und die Bereitschaft zur Improvisation geprägt war.¹⁶⁸

Neben dem italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle Vague* kann auch die tschechoslowakische ‚Neue Welle‘ als Einfluss auf das neue rumänische Kino gesehen werden. Durch die Liberalisierungstendenzen in der Tschechoslowakei in den 1960er Jahren, die mit der Aufhebung der Zensur einhergingen, bis zur Niederschlagung des Prager Frühlings im August 1968, war es Filmemacher*innen kurze Zeit lang möglich, sozialkritische Werke zu schaffen.

Die Produktionsbedingungen und ästhetischen Merkmale dieser verschiedenen ‚Neuen Wellen‘ waren vergleichbar mit jenen der rumänischen ‚Neuen Welle‘. Neben diesen Strömungen der 1940er bis 1960er Jahre waren es aber auch zeitgenössische Entwicklungen der 1990er Jahre, die das neue, realistisch wirkende rumänische Kino prägten:

historically, the realist mode may be regarded as a gap filling endeavour, however, its emergence cannot be limited to this diachronical aspect. Synchronically [...] it can be placed in the wider context of European new realism of the 1990s, a kind of social realism employing peripheral characters who are emblematic for the social environment they belong to, and from the mid1990s on, the emphasized tendency of the Dogma'95 reinventing the cinematic discourse of *cinéma vérité*. (Pieldner 2016: 93)

Die rumänische ‚Neue Welle‘ ist zwar für Rumänien neu, jedoch nicht global etwas Neues. Verena Schmöllner legt dar, dass es sich um ein Kino han-

¹⁶⁸ Vgl.: Schmöllner 2016: 210.

delt, das typisch für Transit-Perioden ist und das versucht, sich vom Alten abzugrenzen und nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen.¹⁶⁹

Die meisten rumänischen Filmemacher*innen selbst lehnten die Bezeichnung ‚Neue Welle‘ ab, da sie zwar einer Generation mit ähnlichem kollektivem Gedächtnis angehören,¹⁷⁰ aber nicht von einer bewussten Organisation oder einem gemeinsamen ästhetischen Manifest ausgehen.¹⁷¹ Dennoch weisen viele der nach den 2000er Jahren entstandenen Produktionen wesentliche charakteristische Gemeinsamkeiten, insbesondere in Bezug auf ihre neorealistische Ästhetik auf. Typisch sind der Dreh mit Handkamera oder das Verwenden einer statischen Kamera, die objektiv aufzeichnet, was vor ihr liegt, ohne dabei auf Bildkompositionen zu achten. Beide Stile tragen zur realistischen Wahrnehmung der Filme bei. Weitere gängige Techniken der Filmemacher*innen der ‚Neuen Welle‘ sind der minimale Einsatz von Schnitt und Montage, lange Einstellungen, die Verwendung von natürlichem Licht und Originaltönen, einhergehend mit Verzicht auf extradiegetische Musik, und die Orientierung an der Erlebnisperspektive einer Figur, was beim Publikum das Gefühl weckt, einen direkten Einblick in die natürliche Lebenswelt gezeigter Charaktere zu bekommen.¹⁷² Viele Filme verwenden zudem den *kitchen sink* Stil, der im britischen Realismus seinen Ursprung fand und bereits in den Filmen des ‚Miserabilismus‘ häufig angewandt wurde:

many Romanian movies of the new generation used a cinematic style where shooting was done in urban interiors which visually suggested the degradation of individuals and their social condition. Decrepit kitchens, enclosed rooms in block of flats or even bathrooms were physical surroundings that shaped the psychological condition of the characters. (Pop 2014b: 16)

¹⁶⁹ Vgl.: Schmöller 2016: 224.

¹⁷⁰ Sie alle haben an der Hochschule für Theater und Film in Bukarest studiert, kennen sich untereinander gut und sind zwischen 30 und 40 Jahre alt. Sie haben ihre Filmkarrieren mit Kurzfilmen begonnen und inzwischen bis zu fünf Spielfilme gedreht. Im Zentrum ihrer Filme stehen Alltagsgeschichten, die von der rumänischen Lebenswirklichkeit berichten. Ihnen allen gemeinsam ist auch, dass sie internationale Erfolge auf Filmfestivals sammeln (vgl.: Schmöller 2016: 214 und Pop 2014a: 25).

¹⁷¹ Vgl.: Batori 2018: 65.

¹⁷² Zur realistischen Ostentation von Filmen (mit einem Kapitel über den neuen rumänischen Film) siehe Kirsten 2013.

Häufig handelt es sich bei den Filmen der ‚Neuen Welle‘ um Autorenfilme, da die Regisseur*innen oft auch die Drehbücher schreiben oder als Produzent*innen tätig sind und manchmal sogar selbst Rollen in ihren Filmen übernehmen. Erhalten blieb in den Filmen die bereits in einigen früheren Werken verwendete *double-framing*-Technik, der versteckte Blick der Kamera und das Zeigen beengender, dunkler Innenräume, die die Spuren des Kommunismus symbolisieren und als Form impliziter Erinnerung dienen.¹⁷³ Weiterhin werden zudem häufig *cinéma vérité*-Techniken verwendet. Da viele Filmemacher*innen nur geringe Budgets zur Verfügung hatten, wurde häufig auf aufwendig gestaltete Settings und umfangreiche Nachbearbeitung verzichtet. Dadurch wirken die Filme minimalistisch und authentisch, da sie einen unbeschönigten Blick auf die Gesellschaft ermöglichen. Durch das direkte Präsentieren ohne symbolische oder metaphorische Verschleierung wird die soziale Kritik, die die Filme üben, deutlich. Die realen sozialen und gesellschaftlichen Herausforderungen zu präsentieren, gilt als eines der grundlegendsten Ziele der jungen rumänischen Filmemacher*innen.¹⁷⁴ Puiu, einer der erfolgreichsten zeitgenössischen rumänischen Regisseure, stellte fest, dass „Filme nur als Nebenwirkungen [entstehen A.P.], während man die Wirklichkeit untersucht“ (Hugendick 2012). Durch die Inszenierung kritischer Sichtweisen auf die aktuelle Lage Rumäniens entstand ein sozialkritischer und wahrnehmungsästhetischer Realismus.¹⁷⁵

Ein typisches Element des neuen rumänischen Kinos ist der schwarze Humor. Pop zufolge ist der schwarze Humor einerseits auf das Theater Ion Luca Caragiales und das ‚absurde Theater‘ Eugène Ionescus zurückzuführen, das die Botschaft vermittelte, dass man über unabänderliche absurde Situationen lachen sollte. Andererseits wurde der ‚rumänische Humor‘ auch von den Filmen der jugoslawischen *Black Wave* beeinflusst, die in den 1960er und 1970er Jahren kritisch die jugoslawische Gesellschaft widerspiegeln.¹⁷⁶ Aber auch bereits in einem der ältesten rumänischen Volksmärchen *Zâna Zorilor* (*The Fairy Aurora*) von Ion

¹⁷³ Vgl.: Batori 2918: 61.

¹⁷⁴ Vgl.: Pop 2010: 34.

¹⁷⁵ Vgl.: Flagner 2018b: 214.

¹⁷⁶ Vgl.: Pop 2014a: 153–155.

Slavici taucht die Gleichzeitigkeit von Lachen und Weinen auf, denn der König in dieser Erzählung hat ein lachendes und ein weinendes Auge.¹⁷⁷ Im Kommunismus wurde schwarzer Humor zu einer Form sozialen Widerstandes, die sich u. a. in politischen Witzen über Ceaușescu ausdrückte.¹⁷⁸ Auch Filmemacher wie Pintilie nutzten bereits diese besondere Art des Humors in ihren Werken.

Während die einzelnen kritischen Werke, die im Kommunismus entstanden, sowie verschiedene internationale ‚Neue Wellen‘ Einfluss auf die ‚Neue Welle‘ des rumänischen Kinos ausübten, waren die Werke der jungen rumänischen Filmemacher*innen andererseits eine Abgrenzung von den propagandistischen Werken des Kommunismus und von gewissen Tendenzen der Transit-Jahre. Dies wird besonders deutlich im Hinblick auf den ‚Miserabilismus‘. Die zur ‚Neuen Welle‘ gezählten Filmemacher*innen lehnen die brutalen, vulgären und obszönen Werke der Transit-Periode ab. Gleichwohl setzt sich der Trend zur negativen Selbstdarstellung jedoch auch fort, wenngleich in anderer Manier. Die Figuren verlieren an Aggressivität und Brutalität und werden zu Opfern ihrer gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Umstände. Sie sind ihrem Schicksal ergeben. Versuchen sie auszuberechnen, so scheitern sie. Wie auch immer sie handeln, sie werden als Verlierer dargestellt. Die Protagonist*innen sind zumeist handlungsunfähige Antihelden im postkommunistischen Rumänien und, wie Pop betont, „weak, ineffectual, inept and self-doubting characters“ (Pop 2014a: 98).

Ab den 2010er Jahren setzt nach Pop ein *transnational turn* im rumänischen Kino ein, der mit einem langsamen Ende der ‚Neuen Welle‘ einhergeht. Das aktuelle rumänische Kino weist verschiedene Charakteristiken einer Transnationalisierung auf, wie „limited references to territorial or national identities, reduced background information, transnational subjects and stories which are less and less linked to particular cultural milieus“ (Pop 2014b: 16) sowie „neutral urban spaces, cosmopolitan themes and problems, social identities as part of a transnational form of capitalism“ (ebd.: 21). Es findet eine Transnationalisierung des filmischen Raumes, der erzählten Geschichten und vermittelten Diskurse und Narrative statt. Im Zentrum der neusten Filme steht meist die urbane Mittel- oder

¹⁷⁷ Vgl.: Pop 2014a: 159.

¹⁷⁸ Vgl.: ebd.: 160.

Oberklasse. Häufig findet die Handlung in Städten statt, die keine lokalen Spezifika aufweisen.¹⁷⁹ Typische Räume sind hierbei beispielsweise moderne Shopping Malls oder internationale Restaurantketten.

Dem *transnational turn* gingen verschiedene Entwicklungen voraus. Der Wandel ist zum einen auf die veränderten Bedürfnisse des rumänischen Publikums zurückzuführen. Nationale Produktionen mit nationalen Themen haben es inzwischen schwer, das Interesse des Publikums zu wecken. Dies ist u. a. daran ersichtlich, dass 2013 90 % der Kinotickets in Rumänien für internationale Blockbuster verkauft wurden.¹⁸⁰ Gleichzeitig richten rumänische Filmemacher*innen ihre Filme zunehmend an ein breites internationales Publikum und produzieren ihre Werke nicht mehr hauptsächlich für Filmfestivals. Somit kommt es zunehmend zu einer stärkeren Orientierung am Erzählstil und der Ästhetik der Hollywood-Blockbuster. Dazu trägt auch das stärkere Streben nach kommerziellen Erfolgen bei. Es geht inzwischen weniger darum die Vergangenheit und deren Spuren zu verarbeiten. Vielmehr steht nun eine *Europeanization* im Vordergrund.¹⁸¹ Die erzählten Geschichten sind universaler und nicht mehr spezifisch rumänisch. Neue Trends entwickelten sich, die, wenngleich teils weiterhin von der ‚Neuen Welle‘ geprägt, teils bewusst von ihr abgegrenzt, vielfältige und stark divergierende ästhetische Ausdrucksweisen nutzen. Auch diese neue Generation von Filmemacher*innen erhielt bereits zahlreiche internationale Auszeichnungen. So bekam beispielsweise der äußerst kontrovers diskutierte Experimentalfilm *Nu mă atinge-mă* (*Touch Me Not*) von Adina Pintilie 2018 den Goldenen Bären bei der Berlinale verliehen. Auch 2021 ging der höchste Preis der Berliner Filmfestspiele wieder an einen rumänischen Film. Radu Jude bekam den Goldenen Bären für *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (*Bad Luck Banging or Loony Porn*). Wie auch beispielsweise *Ana, mon amour* (2017) von Călin Peter Netzer oder *Monștri* (*Monsters*, 2019) von Marius Olteanu drehen sich die erzählten Geschichten um die rumänische Mittelschicht, ihre alltäglichen Herausforderungen und ihr Liebes- und Sexualleben.

¹⁷⁹ Vgl.: Pop 2014b: 17.

¹⁸⁰ Vgl.: ebd.: 10.

¹⁸¹ Vgl.: ebd.: 223.

1.2.3. Migration als ein zentrales Thema des neuen rumänischen Films

Dieser Blick auf die Entwicklung des rumänischen Kinos seit dem Ende des Kommunismus zeigt, wie sehr Filmemacher*innen von gesellschaftlichen Realitäten geprägt sind und wie schnell sie sich auch an veränderte Bedürfnisse des Publikums anpassen können. Ein Thema, das bereits in den kommunistischen Filmen eine sekundäre Rolle spielte und mit dem Ende des Kommunismus zu einem der zentralen Themen des rumänischen Films wurde, ist Migration: „the vast majority of the films included in the corpus of New Romanian Cinema have as a unifying theme, escape – personal, of a group, or of an entire nation – and as a common conclusion, its failure“ (Georgescu 2015: 148).

Der erste Regisseur, der sich der in den 1990er Jahren einsetzenden Arbeitsmigration in seinem Werk annimmt, ist der bereits zu Zeiten des Kommunismus aktiv gewesene Nae Caranfil. Der Sohn des bedeutenden rumänischen Filmhistorikers und Filmkritikers Tudor Caranfil studierte und arbeitete an der *Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I.L. Caragiale*¹⁸² in Bukarest. Während des Kommunismus konnte Caranfil nur Kurzfilme produzieren. Sein erster Spielfilm *È pericoloso sporgersi* (*Don't lean out of the window*) erschien 1993 und erzählt eine Geschichte aus dem Rumänien der 1980er Jahre. Drei Jahre später folgte sein erster Film, dessen Handlung im postkommunistischen Rumänien angesiedelt ist. Die 1996 erschienene Komödie *Asphalt Tango*¹⁸³ ist der erste rumänische Film, der die postkommunistische Auswanderung thematisiert. Er erzählt von elf jungen Tänzerinnen, die zusammen mit einer französischen Geschäftsfrau nach Paris reisen wollen, um dort zu arbeiten und so der perspektivlosen rumänischen Heimat zu entfliehen. Felicia, eine der Frauen beschließt nur noch Französisch zu sprechen, um ihre rumänische Identität abzulegen, während die anderen kein Wort Französisch sprechen, aber dennoch von Reichtum und Erfolg im ‚Westen‘ träumen. Dora hat ihren Ehemann Andrei verlassen, um mit nach Paris reisen zu können. Doch Andrei möchte dies nicht

¹⁸² Nationale Universität für Theater- und Filmkunst Ion Luca Caragiale.

¹⁸³ Im Anhang befindet sich eine Übersicht über die Inhalte aller postkommunistischer rumänischer Migrationsfilme.

akzeptieren, verfolgt den Bus und versucht immer wieder seine Frau zu überreden bei ihm zu bleiben. Dieses Roadmovie spielt nur in Rumänien und endet an der Landesgrenze. Andrei gelingt es nicht Dora aufzuhalten, doch ausgerechnet Felicia entscheidet sich am Ende in Rumänien zu bleiben, während der Bus mit den restlichen zehn Frauen weiterfährt.

Ende der 1990er Jahre drehte der rumäniendeutsche Regisseur Hanno Höfer seinen Kurzfilm *Telefon în străinătate* (*The International Phone Call*), in dem ein älterer Mann vergeblich versucht seinen in die USA ausgewanderten Sohn telefonisch zu erreichen. Dazu geht er zu einer Telefonzelle und wählt die Nummer. Es ist niemand zu Hause und der Anrufbeantworter springt an, zunächst auf Englisch, dann auf Türkisch, dann auf Rumänisch und während der Vater versucht eine Nachricht zu hinterlassen, auch noch auf Spanisch. Noch bevor er sprechen kann, ist das Guthaben verbraucht. Enttäuscht geht er wieder nach Hause.

In den 2000er Jahren folgten viele weitere Filme, die die Auswanderung aus Rumänien und die Frage nach dem Gehen oder Bleiben aufgreifen. Eines der ersten Werke von Cătălin Mitulescu dreht sich um Figuren, die hin- und hergerissen sind, ob sie in Rumänien bleiben oder auswandern sollen. Sein Kurzfilm *București – Wien 8:15* (*Bucharest – Vienna, 8:15*) aus dem Jahr 2000 erzählt von den beiden Freunden Niki und Crețu, die planen illegal nach Deutschland auszuwandern und ihre Familien in Rumänien zurückzulassen. Crețu entschließt sich doch zu bleiben und zu seiner Familie zurückzukehren. Im Zug bemerkt Niki, dass sein Freund aus Versehen die Pässe vertauscht hat. Somit kann er nicht ausreisen und muss zwangsläufig auch in Rumänien bleiben.

Der kurze Zeit später entstandene Film *Occident* von Cristian Mungiu aus dem Jahr 2002 und die beiden Kurzfilme *Pe aripile vinului* (*Gone with the Wine*, 2002) und *Visul lui Liviu* (*Liviu's dream*, 2004) von Corneliu Porumboiu thematisieren ebenso die Frage nach dem Gehen oder Bleiben und stellen der postkommunistischen rumänischen Heimat das Bild eines utopischen ‚Westens‘ gegenüber.

Als erster greift Napoleon Helmis 2004 in seinem Film *Italiencele* (*The Italians*) das Thema der Remigration auf. Der Film erzählt von zwei Schwestern, die eigentlich zum Erdbeerpflücken nach Spanien gingen und nun von der Traubenernte aus Italien in moderner westlicher Kleidung wiederkehren.

Der 2005 erschienene Kurzfilm *București-Berlin* (*Bucharest-Berlin*) von Anca Miruna Lăzărescu stellt den ersten rumänischen Migrationsfilm dar, der teilweise im Ausland spielt. Der Film erzählt von einer jungen Frau, die von Bukarest nach Berlin reist, um ihren Cousin zu suchen, der in der deutschen Hauptstadt lebt. Die Regisseurin wurde in Rumänien geboren, zog aber als Kind in den 1990er Jahren mit ihrer Familie nach Deutschland. Lăzărescu ist folglich eine Filmemacherin mit eigener Migrationserfahrung.

Gleiches trifft auch auf Cornel Gheorghiu zu, der 1990 nach Frankreich auswanderte. Auch sein 2010 erschienener Film *Europolis* spielt partiell im Ausland. Hierin erzählt er die Geschichte von Nae und seiner Mutter Magdalena, die gemeinsam nach Frankreich reisen, um die Beerdigung des dort verstorbenen Bruders der Mutter zu organisieren und sich um das Erbe zu kümmern.

Insbesondere nach dem EU-Beitritt Rumäniens entstand eine Vielzahl an Filmen, die Migration auf unterschiedliche Weise verhandeln. Dazu gehören: *Logodnicii din America* (*American Fiancés*, 2007) von Nicolae Mărgineanu, *Cealaltă Irina* (*The Other Irene*, 2008) von Andrei Gruzsniczki, *Fața galbenă care râde* (*The Yellow Smiley Face*, 2008) von Constantin Popescu, *Marilena* (2008) von Mircea Daneliuc, *Schimb valutar* (*Exchange*, 2008) von Nicolae Mărgineanu, *Cele ce plutesc* (*Floating Things*, 2009) von Mircea Daneliuc, *Felicia, înainte de toate* (*First of all, Felicia*, 2009) von Răzvan Rădulescu und Melissa de Raaf, *Medalia de onoare* (*Medal of Honor*, 2009) von Călin Peter Netzer, *Nunta lui Oli* (*Oli's Wedding*, 2009) von Tudor Jurgiu, *Weekend cu mama* (*Weekend with my Mother*, 2009) von Stere Gulea, *Francesca* (2009) von Bobby Păunescu, *Ceva bun de la viață* (*Something good out of life*, 2010) von Dan Pița, *Eu când vreau să fluier, fluier* (*If I Want to Whistle, I Whistle*, 2010) von Florin Șerban, *Dacă bobul nu moare* (*If the seed doesn't die*, 2010) von Sinișa Dragin, *Loverboy* (2011) von Cătălin Mitulescu, *Crulic – Drumul spre dincolo* (*Crulic: The Path to Beyond*, 2011) von Anca Damian, *După dealuri* (*Beyond the hills*, 2012) von Cristian Mungiu, *Tatăl fantomă* (*The Phantom Father*, 2012) von Lucian Georgescu, *Sunt o babă comunistă* (*I'm an Old Communist Hag*, 2013) von Stere Gulea, *Câinele japonez* (*The Japanese Dog*, 2013) von Tudor Cristian Jurgiu, *Calea Dunării* (*Way of the Danube*, 2013) von Sabin Dorohoi, *Matei copil miner* (*The miner child*, 2013)

von Alexandra Gulea, *D'ora* (2014) von Delia Antal, *Doar cu buletinul la Paris* (*To Paris with the Identity Card*, 2015) von Șerban Marinescu, *Bacalaureat* (*Graduation*, 2016) von Cristian Mungiu, *Dincolo de calea ferată* (*By the Rails*, 2016) von Cătălin Mitulescu, *Ana se întoarce* (*Ana is Coming Back*, 2016) von Ruxandra Ghițescu, *Fixeur* (*The Fixer*, 2016) von Adrian Sitaru, *Dimineața care nu se va sfârși* (*The very last Morning*, 2016) von Ciprian Mega, *Almania* (2016) von Anton und Damian Groves, *Vara s-a sfârșit* (*Summer's Over*, 2016) von Radu Potcoavă, *Sărbătoritul* (*The Birthday Boy*, 2017) von Sabin Dorohoi, *No Man's Land* (2017) von Marius Olteanu, *Granițe* (*Borders*, 2017) von Andra Chiriac, *Ignat înghețat* (*Frozen Ignat*, 2018) von Dinu Tănase, *Lemonade* (2018) von Ioana Uricaru, *Parking* (2019) von Tudor Giurgiu, *Luca* (2020) von Horațiu Mălăele, *Lebensdorf* (2021) von Valentin Hotea, *Dincolo* (2021) von Luca Peres-Bota, *R.M.N.* (2022) von Cristian Mungiu, *Stille Post* (*Inbetween Home*, 2022) von Brigitta Kanyaro und *Clara* (2022)¹⁸⁴ von Sabin Dorohoi.

Im Laufe der Jahre entstanden zudem zahlreiche Filme, die Migration nur implizit thematisieren. In diesen Werken tauchen am Rande Figuren auf, die auswandern möchten, deren Familienangehörige die Heimat verlassen haben oder die aus dem Ausland zurückkehrten. Vordergründig beschäftigen sich die Filme jedoch mit anderen Themen. Dies ist beispielsweise der Fall in *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (*Niki and Flo*, 2003) von Lucian Pintilie, *Moartea domnului Lăzărescu* (*The Death of Mr. Lazarescu*, 2005) von Cristi Puiu, *Nesfârșit* (*California Dreaming*, 2007) von Cristian Nemescu, *Periferic* (*Outbound*, 2010) von Bogdan George Apetri, *Despre Oameni și Melci* (*Of Snails and Men*, 2012) von Tudor Giurgiu, *Orizont* (*Horizon*, 2015) von Marian Crișan, *Crimă inocentă* (*Innocent Murder*, 2015) von Adrian Popovici, *Cap și pajură* (*Heads and Tails*, 2016) von Nicolae Constantin Tănase, *Dragoste 2. America* (*Love 2. America*, 2018) von Florin Șerban und *Faci sau Taci* (*Do it or shot it*, 2019) von Iura Luncașu.

Lässt man die Filme, die Migration nur indirekt und am Rande thematisieren weg und widmet sich nur den 52 Filmen, die Migration ins

¹⁸⁴ *Clara* befand sich während der Fertigstellung dieser Dissertation in der finalen Phase der Postproduktion und feierte seine Weltpremiere beim Festival des osteuropäischen Films in Cottbus im November 2023.

Zentrum der erzählten Geschichten rücken, ergeben sich folgende Feststellungen. Zwischen 1996 und 2007 entstanden pro Jahr ca. ein bis zwei Migrationsfilme (Abb. 2). 2008 bis 2010 waren es vier bis sechs. 2016 erschienen sogar sieben entsprechende Filme. Es fällt auf, dass insbesondere kurz nach dem EU-Beitritt Rumäniens, also in jenen Jahren, in denen besonders viele Rumän*innen ihre Heimat verließen, das Thema am häufigsten filmisch verarbeitet wurde. Auch kurz nach der vollständigen Arbeitnehmerfreizügigkeit kam es zu einer vermehrten Produktion. Dass es 2020 zu einem starken Abfall der produzierten Filme kam, liegt in der Covid-19-Pandemie begründet, die die Filmproduktion weltweit einschränkte.

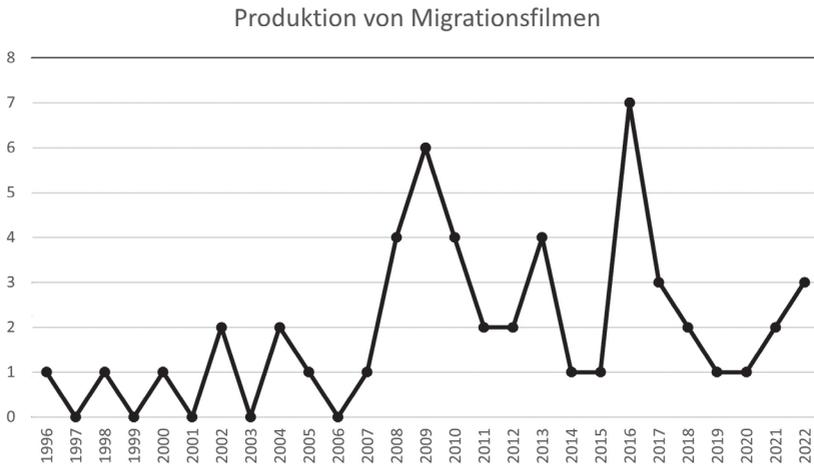


Abb. 2 Im Zeitraum 1996 bis 2022 produzierte rumänische Migrationsfilme. Eigene Grafik.

Die rumänischen Migrationsfilme können verschiedenen Kategorien zugeordnet werden. Einige Filme lassen sich jedoch auch in mehrere Kategorien einordnen, da sie unterschiedliche Etappen von Migration thematisieren oder die Perspektiven verschiedener Figuren zeigen. Wenngleich sich nicht alle Filme klar zuordnen lassen, ist es dennoch für die vorliegende Arbeit sinnvoll, eine Klassifikation durchzuführen. Sie ermöglicht einen Überblick über die verschiedenen Betrachtungsweisen von Migration. Durch einen Vergleich der Kategorien untereinander

der können schließlich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgestellt werden und es kann darüber reflektiert werden, ob zu bestimmten Zeiten spezifische Betrachtungsweisen der rumänischen Migration überwiegen.

Eine erste große Kategorie lässt sich mit Filmen eröffnen, die im frühen postkommunistischen Rumänien spielen und vom Wunsch der Figuren, Rumänien zu verlassen und im ‚Westen‘ nach einem besseren Leben zu suchen, erzählen. Diese Filme sollen deshalb als Prämigrationsfilme bezeichnet werden, da sie die Zeit vor der Auswanderung in den Fokus rücken und die Umstände, die zur Migration führen, präsentieren. Insbesondere die in den ersten Jahren der rumänischen Arbeitsmigration produzierten Migrationsfilme widmen sich dieser Perspektive. Jedoch greifen auch immer wieder neuere Produktionen diesen Blick auf Migration auf, wenngleich die Tendenz sinkt (Abb. 3). Zu den Prämigrationsfilmen gehören die Filme *Asphalt Tango*, *București – Wien 8:15*, *Pe Aripile Vinului*, *Visul lui Liviu*, *Occident*, *Bacalaureat*, *Schimb valutar*, *Francesca*, *Ceva bun de la viață*, *Europolis*, *Doar cu buletinul la Paris* und *Lebensdorf*.

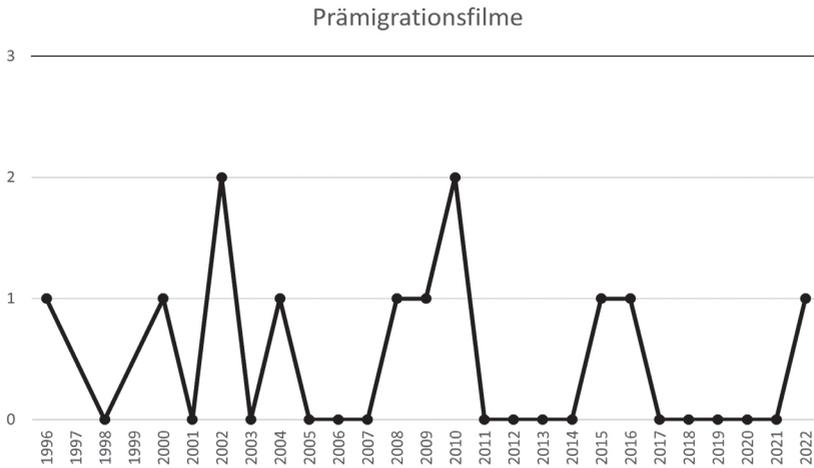


Abb. 3 Entstehung von Prämigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Filme, die von der Rückkehr der Figuren ins Herkunftsland nach erfolgreicher Migration erzählen, können als Remigrationsfilme oder im Anschluss an Michael Gott und Todd Herzog als Returnfilme bezeichnet werden. Gott und Herzog trennen nicht zwischen kurzzeitiger Heimkehr als Besuch und langfristiger Rückkehr im Sinne einer Remigration.¹⁸⁵ Der Begriff Returnfilm ist demnach breiter als der des Remigrationsfilms, weswegen im Folgenden vorwiegend auf den Terminus von Gott und Herzog zurückgegriffen wird. Nach Hajnal Király fungieren Returnfilme als „alternatives to road movies that, instead of promising the resolution of initial problems which lead the protagonists home, raise new dilemmas that remain unsolved at the end“ (Király 2015: 170). Diese Perspektive auf Migration wird von den Filmen *Europolis*, *Italiencele*, *Logodnicii din America*, *Marilena*, *Cele ce plutesc*, *Felicia*, *înainte de toate*, *Weekend cu mama*, *Tatăl fantomă*, *După dealuri*, *Dincolo de calea ferată*, *Ana se întoarce*, *Sărbătoritul*, *Ignat înghețat*, *Luca*, *R.M.N.*, *Lebensdorf* und *Clara* aufgegriffen. Eine Sonderform des Returnfilms bilden jene Filme, die die Rückholung im Ausland verstorbener Familienangehöriger zeigen. Hierzu zählen *Cealaltă Irina*, *Crucic – Drumul spre dincolo* und *No Man's Land*.

Mit einer Ausnahme wurden Returnfilme erst nach dem EU-Beitritt Rumäniens produziert, als regelmäßiges Pendeln zwischen altem und neuem Lebensraum für viele rumänische Migrant*innen zur Normalität wurde (Abb. 4). Auch hier wird ein deutlicher Einfluss gesellschaftlicher Realitäten der außerfilmischen Wirklichkeit auf die Verarbeitung der Thematiken im Film deutlich. Der Höhepunkt an produzierten Returnfilmen wurde kurz nach dem EU-Beitritt und der vollständigen Arbeitnehmerfreizügigkeit erreicht. Zudem gibt es 2022 erneut eine vermehrte Tendenz, sich diesem Thema zu widmen, wenngleich mit differenzierterem Blick, da *Clara*, *R.M.N.* und *Lebensdorf* gleichzeitig auch andere Perspektiven bieten.

¹⁸⁵ Vgl.: Gott/Herzog 2015: 13.

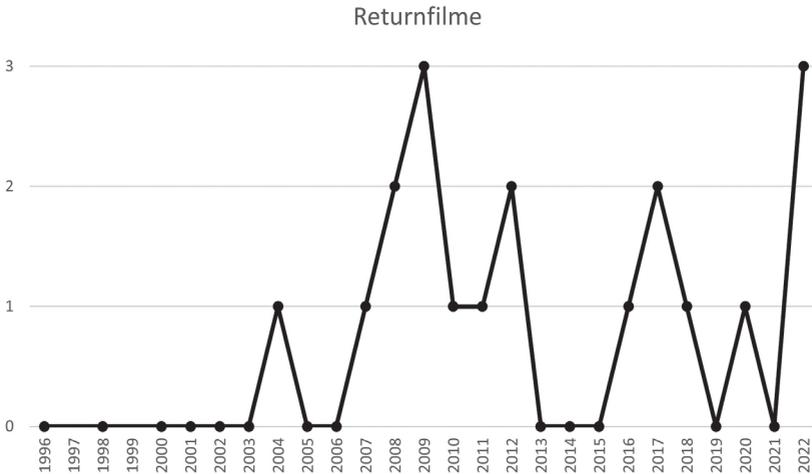


Abb. 4 Entstehung von Returnfilmen.¹⁸⁶ Eigene Grafik.

Die dritte Kategorie umfasst Filme, die die Auswirkungen von Migration auf die Zurückgelassenen thematisieren. Diese werden im Folgenden als Postemigrationsfilme bezeichnet, da es um Zustände in den Herkunftsländern geht, die durch bereits erfolgte Migration initiiert wurden. Im Fokus dieser Werke stehen die von den Arbeitsmigrant*innen zurückgelassenen Kinder, Eltern oder Partner*innen. Mehrere der Returnfilme sind auch Postemigrationsfilme, da sie häufig nicht nur die Perspektive der Rückkehrer*innen aufzeigen, sondern auch die Sichtweisen der Zurückgelassenen. Zurückgelassene Kinder und Heimaträume stehen im Zentrum der Kurzfilme *Calea Dunării* und *Sărbătoritul* und in den Spielfilmen *Weekend cu mama*, *Eu când vreau să fluier, fluier*, *Matei copil miner*, *Vara s-a sfârșit*, *R.M.N.* und *Clara*. Um zurückgelassene Eltern drehen sich die Kurzfilme *Telefon în străinătate*, *Fața galbenă care râde* und *Nunta lui Oli* sowie die Spielfilme *Câinele japonez*, *Sunt o babă comunistă*, *Medalia de onoare* und *Almania*. Von zurückgelasse-

¹⁸⁶ Einige Returnfilme werden auch in die Kategorie der Postemigrationsfilme oder Emigrationsfilme eingeordnet. Aus diesem Grund ist die sich durch die Statistiken ergebende Anzahl höher als die Gesamtzahl rumänischer Migrationsfilme. Wenn jedoch eine der Perspektiven deutlich überwiegt, wird der Film nur einer Kategorie zugeteilt.

nen Partner*innen oder Freunden erzählen die Filme *Marilena*, *Cealaltă Irina*, *Dincolo de calea ferată* und *După dealuri*.

Postemigrationsfilme entstanden, ähnlich wie die Returnfilme, mit einer Ausnahme erst nach dem EU-Beitritt Rumäniens und prägen insbesondere die Jahre zwischen 2008 und 2016. Die meisten wurden 2008, 2009, 2013 und 2016 gedreht (Abb. 5).

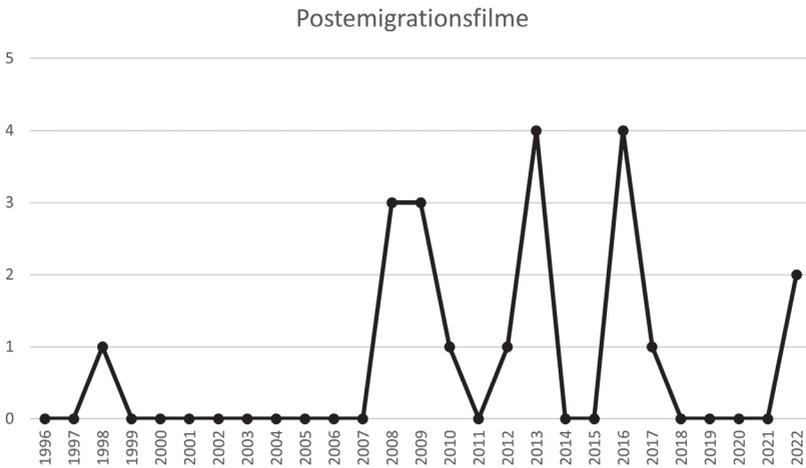


Abb. 5 Entstehung von Postmigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Mit der vierten Kategorie werden Filme gefasst, die die Auswanderung selbst und das Leben im Zielland aus der Perspektive der rumänischen Migrant*innen zeigen. Diese Filme werden als Emigrationsfilme bezeichnet. Dieser Aspekt der Migration wird mit Ausnahme von *București-Berlin* erst ab den 2010er Jahren filmisch verarbeitet (Abb. 6). Zu den Emigrationsfilmen zählen: *București-Berlin*, *Europolis*, *Crulic – Drumul spre dincolo*, *D’ora*, *Granițe*, *Dimineața care nu se va sfârși*, *Parking*, *Lemonade*, *Lebensdorf*, *Dincolo*, *Stille Post* und *Clara*.

Europolis und *Lebensdorf* weisen dabei die Besonderheit auf, dass sie sowohl die Auswanderung bzw. die Reise selbst zeigen als auch das Leben im Zielland sowie die Rückkehr in die Heimat. Aus diesem Grund werden diese beiden Filme in den später folgenden Analysen auch gesondert betrachtet.

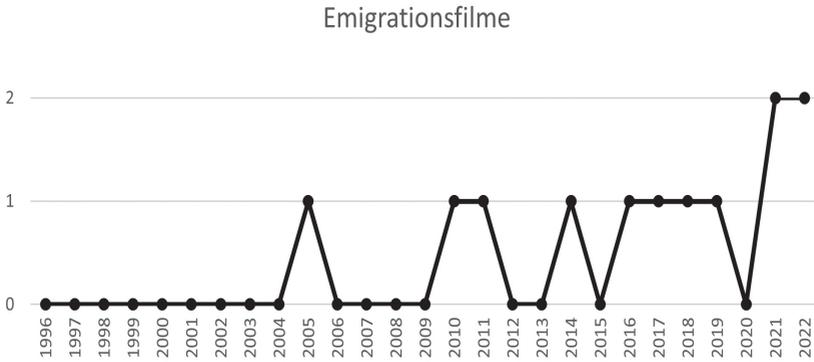


Abb. 6 Entstehung von Emigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Eine Unter-Kategorie der rumänischen Migrationsfilme bilden Menschenhandel-Filme oder Werke, die sich mit irregulärer Migration beschäftigen. Dazu zählen *Crimă inocentă*, *Faci sau Taci*, *Fixeur*, *Loverboy* und *Dacă bobul nu moare*. Da sich diese Arbeit mit freiwilliger Migration beschäftigt, werden diese Werke nicht näher betrachtet.

Werke, die Zuwanderung ins eigene Land oder das Leben der Zugewanderten in Rumänien thematisieren, also Immigrationsfilme oder auch Postimmigrationsfilme existieren bisher kaum in Rumänien. Nur *R.M.N.* greift dieses Thema auf. Zudem gibt es einen Spiel- und einen Kurzfilm, die die Transit-Migration Geflüchteter durch Rumänien filmisch verarbeiten. Dies ist zum einen der bereits 2010 erschienene Film *Morgen* von Marian Crișan und der Kurzfilm *Almania* vom rumänisch-britischen Geschwisterpaar Anton und Damian Groves, der in dieser Arbeit aber als Postemigrationsfilm geführt wird, da er einen in Rumänien von Frau und Sohn zurückgelassenen Vater in den Fokus stellt.¹⁸⁷

Die Kategorisierung der Filme ermöglicht bereits einen ersten Überblick über die fokussierten Perspektiven auf die rumänische Arbeitsmigration. Es fällt auf, dass zu unterschiedlichen Zeiten, unterschiedliche

¹⁸⁷ Siehe hierzu: Pirwitz 2024.

Themen und Blickwinkel von den Filmen betrachtet werden und die realgesellschaftlichen Entwicklungen der Arbeitsmigration Einfluss auf die filmische Verarbeitung des Themas haben.

Die meisten rumänischen Filmemacher*innen, die sich mit Migration in ihren Werken auseinandersetzen, sind selbst nicht migriert.¹⁸⁸ Viele von ihnen sind jedoch transnational aktiv, reisen häufig, um Finanzierungsmöglichkeiten zu finden oder um ihre Werke bei Filmfestivals rund um den Globus zu präsentieren. Diese transnational aktiven Filmemacher*innen können im Anschluss an Iordanova als „transnationally mobile filmmakers“ (Iordanova 2010: 65) bezeichnet werden, die sie wie folgt beschreibt:

These directors spend extended periods of time abroad, but they return to work at home. They are globetrotting for fundraising and for festivals, yet they see advantages in shooting within their domestic environment and opt to stay in their native countries for the most intense periods of their work. (Iordanova 2010: 67–68)

Die oft fehlende persönliche Migrationserfahrung spiegelt sich im Falle der rumänischen Filmemacher*innen auch in ihren Werken und den dortigen Raumkonstruktionen wider. Wenngleich die Emigration nach Westeuropa oder in die USA eines der zentralen Themen des neuen rumänischen Films ist, so wird die Auswanderung selbst, geschweige denn die Integration im Ausland bisher nur von vergleichsweise wenigen Filmen thematisiert. Viele Filme zeigen stattdessen die Zustände im postkommunistischen Rumänien mit Figuren, die vom glorreichen Leben in Westeuropa träumen. Andere Filme thematisieren die Rückkehr der Migrant*innen in die rumänische Heimat. Wieder andere beschäftigen sich mit den Auswirkungen der Migration auf die rumänische Gesellschaft. Die Emigration selbst und das Leben in einem anderen Land spielen demnach eine untergeordnete Rolle und werden überwiegend erst in neueren Filmen thematisiert.

Typisch für rumänische Produktionen ist somit, dass das Ausland nur in wenigen Filmen wirklich gezeigt wird. Stattdessen wird das Bild des ‚Westens‘ durch die Figurenrede über diesen oder durch Charakteristiken einzelner aus westlichen Ländern kommender Figuren, konstruiert. Die westliche Welt ist in den meisten Fällen ein visuell abwesender Raum im

¹⁸⁸ Vgl.: Pop 2020: 105.

rumänischen Film. Das Bild des ‚Westens‘ sowie das Bild Rumäniens, das die Filmemacher*innen in ihren Werken vermitteln ist durch bestimmte kulturhistorisch begründete Diskurse und Narrative geprägt.

1.2.4. Diskurse und Narrative über Räume: Zwischen Okzidentalismus und Balkanismus – Der ‚Westen‘ als Projektionsfläche und das negative Selbstbild Rumäniens

Die Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern geht stets mit einer Differenzierung zwischen dem Eigenem und dem Anderen einher, da die Abgrenzung nach Außen bedeutsam für die Bildung von Identität(en) ist, wie Marc Currie deutlich macht:

identity is relational, meaning that it is not to be found inside a person but that it inheres in the relations between a person and others. [...] [P]ersonal identity [...] is structured by, or constituted by, difference. [...] [I]dentity is not within us because it exists only as a narrative. By this I mean two things: that the only way to explain who we are is to tell our own story, to select key events which characterise us and organise them according to the formal principles of narrative – to externalise ourselves as if talking of someone else, and for the purposes of self-presentation; but also that we learn how to self-narrate from the outside, from other stories, and particularly through the identification with other characters. This gives narration at large the potential to teach us how to conceive of ourselves, what to make of our inner life and how to organise it. (Currie 1998: 17)

Die Abgrenzung des Eigenen vom Anderen ist durch kulturgeprägte und kulturprägende Narrative bestimmt, die nicht nur Identitätsbildung beeinflussen, sondern auch Erzählungen und Erzählmuster bestimmen, und somit der prinzipiellen Offenheit des Erzählens entgegenstehen.¹⁸⁹ Bei Narrativen handelt es sich folglich um Organisationsstrukturen von Erzählungen denen kulturell bedingte Muster zugrunde liegen. Nach Wolfgang Müller-Funk sind diese Erzählmuster bedeutsam für die „Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität“ (Müller-Funk 2008: 17).

Narrative sind wiederum durch Diskurse geprägt. Während Narrative die Erzählmuster darstellen, also das, was erzählt wird, legt der Diskurs fest, wie zu einer bestimmten Zeit über etwas gesprochen wird, bzw. was zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Kultur sagbar ist.

¹⁸⁹ Vgl.: Koschorke 2013: 38.

Der Diskursbegriff hat sich im Laufe seiner Geschichte mehrfach gewandelt und wird zudem auch je nach wissenschaftlicher Disziplin unterschiedlich verstanden. Für die Literatur- und Kulturwissenschaft ist insbesondere der Diskursbegriff nach Foucault interessant. Diskurse werden im Sinne Foucaults als „Mengen von Aussagen“ (Foucault 1990: 35) zu einem Thema und als „Feld von Regelmäßigkeit“ (ebd.: 82) verstanden. Nach Dorothee Kimmich et al. gelten „Redeweisen, sprachliche ‚out-fits‘ von sozialen Klassen und Berufsständen, Generationen, Epochen, literarischen Gattungen, wissenschaftlichen Disziplinen und spezifischen sozialen und kulturellen Milieus“ als Diskurse (Kimmich et al. 2011: 224). Der Diskurs ist beeinflusst durch den historischen und kulturellen Kontext und wird durch Wiederholung verfestigt. Auf diese Weise tragen Diskurse auch zur Konstruktion von Wissen bei. Sie sind somit „bedeutungstragende Praktiken und Äußerungen, die Wirklichkeit (und somit auch Sinn-Ordnungen) hervorbringen bzw. stabilisieren oder auch gefährden und die aber selbst erst von Wirklichkeit hervorgebracht werden bzw. ermöglicht sind“ (Schirmer 2009: 222). Ein Diskurs, der immer wieder auf ähnliche Weise in einer Gesellschaft besprochen wird, wird irgendwann von dieser als wahr aufgefasst. So können Diskurse auch als Instrumente der Macht fungieren. Literatur, Kunst und Film, aber auch Architektur oder Mode können durch bestimmte Diskurse geprägt sein, sie verarbeiten, sie weiterverbreiten oder aufdecken und in Frage stellen.¹⁹⁰

Diskurse bestimmen, wie über etwas gesprochen wird und sind damit von zentraler Bedeutung für die Abgrenzungen zwischen dem Eigenem und dem Anderen. Diese findet häufig nicht nur auf einer metaphorischen, mentalen und emotionalen Ebene statt, sondern manifestiert sich konkret räumlich. Räumliche Differenzierungen können dabei mentalen, sozialen und emotionalen Abgrenzungen vorausgehen und diese aufgrund unterschiedlicher Lagen im Raum, einem hier und einem dort, begünstigen. Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die Diskurse über ‚Ost‘ und ‚West‘ und mit diesen einhergehenden Narrativen.

Wie Maria Todorova, auf deren Werk weiter unten genauer eingegangen wird, darlegt, muss man weit in der Geschichte zurückgehen, um den Ursprung der Dichotomien ‚Ost‘ und ‚West‘ aufzuspüren:

¹⁹⁰ Vgl.: Kimmich et al. 2011: 225.

The ancient Greeks used Orient to depict the antagonism between civilized and barbarians, although their main dichotomy ran between the cultured South and the barbarous North (Thracian and Sythian). The Persians to the east were in many ways a quasi-civilized other. From Diocletian's time onward, Rome introduced the East-West division into administration and considered Orient the dioceses of Egypt and Anatolia. In the medieval period, the division was used in the narrow sense to depict the opposition between Catholicism and Orthodoxy, and in a broader sense to designate that between Islam and Christianity. In all cases, the dichotomy East-West has clearly defined spatial dimensions: it juxtaposed societies that coexisted but were opposed for political, religious, or cultural reasons. (Todorova ²2009: 11)

Nach dem Fall Konstantinopels 1453 und der wirtschaftlichen Entwicklung Westeuropas, wurde der ‚Osten‘ immer mehr zum Synonym für Rückschrittlichkeit und Unterlegenheit,¹⁹¹ aber auch zum „exotic and imaginary realm, the abode of legends, fairy tales, and marvels“ (Todorova ²2009:13).

Eng verbunden mit den Begriffen ‚Ost‘ und ‚West‘ ist die 1978 erschienene Studie *Orientalismus* von Edward Said, die inzwischen zum Standardwerk der postkolonialen Studien avancierte. Sie entstand kurz nach den weltweiten Prozessen der Dekolonialisierung. Wenngleich die Kolonien formal unabhängig wurden, so verblieben sie dennoch meist in ökonomisch und politischen Abhängigkeiten des ‚Westens‘, dessen Dominanz und Hegemonie Said herausstellt.¹⁹²

Unter Orientalismus wird von Said „jene Denkweise, die sich auf eine ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen ‚dem Orient‘ und (in den meisten Fällen zumindest) ‚dem Okzident‘ stützt“ (Said 2009 [1978]: 11) verstanden. Schriftsteller*innen und Wissenschaftler*innen unterschiedlichster Disziplinen verwenden „diese Ost-West-Polarisierung als Ausgangspunkt für ihre weitläufigen Darstellungen des Orients, also von Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen, von ‚Mentalitäten‘, Schicksalen und so weiter.“ (ebd.).

Mit dem Begriff des ‚Orients‘ wird das ‚Andere‘ des ‚Westens‘ imaginiert. Said untersucht wie der Orientalismus als Diskurs entstand und wie „die europäische Kultur erstarkte und zu sich fand, indem sie sich vom Orient als einer Art Behelfs- und sogar Schattenidentität abgrenzte“ (ebd.: 12).

¹⁹¹ Vgl.: Todorova ²2009: 11.

¹⁹² Vgl.: Wiedemann 2012: 2.

Zwar kann ‚der Orient‘ als geografischer Raum verstanden werden (wenngleich dieser keine klaren Grenzen aufweist und für Amerikaner*innen anders verortet ist als für Europäer*innen)¹⁹³, dennoch ist er bei Said in erster Linie als Konstruktion und Imagination des ‚Westens‘ und als „offizieller Begriffsfilter für die westliche Sicht des Orients“ (ebd.: 15) zu verstehen:

Daher ist der Orient ebenso wie der Westen selbst eine Idee mit einer eigenen Geschichte und Denktradition, einer eigenen Symbolik und Terminologie, die seine Realität und Gegenwärtigkeit im und für den Westen begründen. Auf diese Weise gilt, dass die beiden Konstrukte einander stützen und in gewissem Maße spiegeln. (Ebd.: 13)

Die ‚westliche‘ Identität konstruiert sich selbst erst durch Abgrenzung vom ‚Orient‘.¹⁹⁴ Diese Identitätskonstruktion geht mit einer Aufwertung der eigenen, ‚westlichen‘ Kultur einher, da sie sich als fortschrittlicher, moderner und mächtiger imaginiert. Eine Analyse von Darstellungen des ‚Orients‘ gibt somit mehr Aufschluss über die ‚westliche‘ Welt, die diese Bilder produziert und reproduziert, als über ‚den Orient‘ selbst.

Als das ‚Anderere‘ des ‚Westens‘ kann auch der Balkan gesehen werden, der zudem auch als „bridge between East and West“ (Todorova 2009: 16) imaginiert wird. Der Begriff ‚Balkan‘ bezeichnete zunächst ein Gebirge, später dann die Länder auf der Balkanhalbinsel. Jedoch gibt es auch noch keine einheitliche Begrenzung des Balkans. Eine Definition, die die Grenze des Balkans am Balkangebirge zieht, schließt Rumänien nicht mit ein. Andere Definitionen gehen hingegen von der sogenannten Triest-Odessa-Linie als Begrenzung aus. In diesem Fall zählt auch Rumänien zum Balkan.

Todorovas *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil* beschäftigt sich mit dem Diskurs über den Balkan als das ‚Anderere‘ (West-)Europas und die konnotative Aufladung des Begriffs. Todorova untersucht in ihrer 1997 erschienenen Publikation den vorwiegend durch journalistische, (reise-)literarische und politische Werke initiierten und geprägten Diskurs über diese Region, den ‚Balkanismus‘ und mit ihm zusammenhängende Stereotype, Vorurteile und Narrative im westlichen Europa und in den USA, die den ‚Balkanismus‘ zur „most

¹⁹³ Vgl.: Said 2009 [1978]: 9.

¹⁹⁴ Vgl.: Wiedemann 2012: 3

persistent form or ‚mental map‘“ (Todorova ²2009: 192) machten. Der ‚Balkanismus‘ etablierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts und fand seinen Höhepunkt mit der Zeit der Balkankonflikte. Die Region wurde zu einem „symbol for the aggressive, intolerant, barbarian, savage, semi-developed, semi-civilized, semi-oriental“ (Todorova 2021: 18). Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Bild des Balkans zudem durch einen „new demon, a new other“ (Todorova ²2009: 133), den Kommunismus, geprägt. Todorova hinterfragt, wie der Balkan zu einem „synonym for a reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian“ (ebd.: 3) wurde und wie sich eine geografische Bezeichnung zu einer der „most powerful pejorative designations in history, international relations, political science, and, nowadays, general intellectual discourse“ (ebd.: 7) verfestigen konnte.

Todorova zeigt in ihrer Untersuchung allerdings nicht nur Narrative auf, die den Balkan als das ‚Andere‘ Europas konstruieren, sondern ebenso jene, die seine Brücken- und Zwischenraumfunktion betonen, was den Diskurs über den Balkan von jenem über den ‚Orient‘ unterscheidet. Sie betrachtet zudem nicht nur den westlichen Blick auf den Balkan, sondern auch das Selbstbild der Region.

Gleich zu Beginn ihres Werkes wirft Todorova die Frage nach dem Zusammenhang zwischen ‚Balkanismus‘ und ‚Orientalismus‘ auf. Anders als es sich beim ‚Orient‘ im Sinne Saids um ein Konstrukt handelt, ist der Balkan als Halbinsel geografisch fassbar. Dennoch lautet der Titel Todorovas Werkes *Die Erfindung des Balkans*. Es handelt sich somit trotz der realen geografischen Verortbarkeit der Region gleichzeitig auch um eine Konstruktion und um eine bestimmte Imagination, die damit verbunden ist:

[...] it [‚Balkan‘] was used alongside other generalizing catchwords, of which ‚Oriental‘ was most often employed, to stand for filth, passivity, unreliability, misogyny, propensity for intrigue, insincerity, opportunism, laziness, superstitiousness, lethargy, sluggishness, inefficiency, incompetent bureaucracy. ‚Balkan‘, while overlapping with ‚Oriental‘, had additional characteristics as cruelty, boorishness, instability, and unpredictability. Both categories were used against the concept of Europe symbolizing cleanliness, order, self-control, strength of character, sense of law, justice, efficient administration [...]. (Todorova ²2009: 119)

In den ‚westlichen‘ Medien wurde der Balkan meist komplett ignoriert, außer in Zeiten des Krieges und Terrors, wodurch sich das negative

Image der Region weiter verfestigte.¹⁹⁵ Als „dark side within“ (ebd.: 188) diente der Balkan lange Zeit als Projektionsfläche bestimmter negativer Merkmale. Erst in den letzten Jahren hat sich der Diskurs über den Balkan teilweise verändert, was u. a. dem EU-Beitritt Rumäniens, Bulgariens und Kroatiens und den Bestrebungen vieler anderer Balkan-Staaten EU-Mitglied zu werden, zu verdanken ist. Durch diese Bestrebungen, die u. a. mit Korruptionsbekämpfung, Stärkung von Demokratie, Wahrung von Menschenrechten und Schutz von Minderheiten sowie einer Stärkung der Marktwirtschaft einhergehen, wandelt sich das pejorative Bild des ‚Balkans‘ in Westeuropa allmählich zum Bild einer Region, die sich in einem starken Transformationsprozess befindet und versucht an die Werte der EU anzuknüpfen.¹⁹⁶

Während heute die pejorative Verwendung der Begriffe ‚Orient‘ und ‚Balkan‘ abnimmt, hält sich der Begriff des ‚Westens‘ als Gegenbegriff stark im politischen, wissenschaftlichen und medialen Bereich.¹⁹⁷ ‚Westen‘ wird weiterhin häufig in verschiedensten Diskursen verwendet. Inzwischen hat sich in der wissenschaftlichen Diskussion der Begriff des Okzidentalismus etabliert. Unter Okzidentalismus wird hierbei zum einen die „verzerrende[] Repräsentation der westlichen Kultur in nichtwestlichen Kontexten“ (Wiedemann 2012: 8) verstanden. Zu den bekanntesten Werken hierzu zählt Ian Burumas und Avishai Margalits *Okzidentalismus – Der Westen in den Augen seiner Feinde* (2004), das vor allem negative, anti-westliche und anti-kapitalistische Diskurse untersucht. Andererseits kann Okzidentalismus aber auch das Selbstbild und die hegemoniale Selbstdarstellung des ‚Westens‘ bezeichnen.¹⁹⁸

Wie das Bild des ‚Orient‘ kann das Bild des ‚Westens‘ nicht nur mit negativen Assoziationen aufgeladen sein. Zum positiven Bild des ‚Wes-

¹⁹⁵ Vgl.: Todorova ²2009: 184.

¹⁹⁶ Auch hat sich inzwischen im politischen Diskurs der Begriff ‚Westbalkan‘ durchgesetzt, um die Länder des ehemaligen Jugoslawiens und Albanien zusammenzufassen und beispielsweise den Diskurs über die Kriege im Jugoslawien der 1990er Jahre zu präzisieren. Diese wurden zuvor in westlichen Medien meist als ‚Balkankriege‘ bezeichnet, obwohl weder Rumänien noch Bulgarien, Griechenland oder die Türkei daran beteiligt waren (vgl.: ebd.: 192).

¹⁹⁷ Vgl.: Todorova ²2009: 10.

¹⁹⁸ Siehe hierzu bspw. Dietze/Brunner/Wenzel 2009.

tens‘ gehört u. a. das bekannte Narrativ des *american dream*, das die Möglichkeit des wirtschaftlichen Aufstiegs für jeden Menschen, egal welcher Herkunft, durch harte Arbeit im ‚Westen‘ bezeichnet. Damit einher geht auch das Narrativ des Aufstiegs ‚vom Tellerwäscher zum Millionär‘. Wenngleich sich diese Erzählungen primär auf Amerika beziehen, so können diese Narrative auch breiter aufgefasst werden und auf den gesamten, wirtschaftlich hoch entwickelten ‚Westen‘ übertragen werden.

Um Rumäniens Stellung innerhalb dieser verschiedenen ‚Ost-West‘-Diskurse differenzierter betrachten zu können, lohnt sich zunächst ein genauerer Blick auf den Begriff ‚Westen‘, der nach Jasper Trautsch sowohl als politische Gemeinschaft, als moderne Zivilisation, als rassistische Kategorie des ‚Weißseins‘ als auch als Kulturgemeinschaft verstanden werden kann.¹⁹⁹

Trautsch sieht den Beginn der Vorstellung des ‚Westens‘ als politische Gemeinschaft in Europa im Jahr 1830, das mit politisch gegensätzlichen Entwicklungen im westlichen und östlichen Teil des Kontinents einherging. Es war jedoch vor allem das 20. Jahrhundert, das durch die Weltkriege dem Begriff des ‚Westens‘ als politischer Gemeinschaft einen deutlichen Aufschwung verschaffte. 1945 wurden die Sowjetunion und ihre Satellitenstaaten zum wichtigsten Gegenpart des ‚Westens‘ als politischer Gemeinschaft.²⁰⁰ In dieser Betrachtungsweise gehörte Rumänien bis zur einsetzenden Demokratisierung 1989 nicht zum ‚Westen‘. Heute, insbesondere nach dem EU- und NATO- Beitritt jedoch kann das Land durchaus dazugezählt werden.

Im Kontext des europäischen und nordamerikanischen Imperialismus des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff des ‚Westens‘ auch bereits als Bezeichnung für moderne Gesellschaften verwendet, die sich durch technologischen und wissenschaftlichen Fortschritt und Entwicklungen, wie durch die Industrialisierung und Urbanisierung sowie durch eine Säkularisierung und Rationalisierung und moderne Lebensweisen auszeichneten. Anders als zum ‚Westen‘ als politische Gemeinschaft, zählte zur Bedeutungsebene des ‚Westens‘ als moderne Zivilisation auch

¹⁹⁹ Vgl.: Trautsch 2017: 58

²⁰⁰ Vgl.: ebd.: 61.

das Russische Reich.²⁰¹ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Begriff des ‚Westens‘ dann weniger im Zusammenhang mit Imperialismus als in transatlantischen Kontexten verwendet.²⁰² Auch in diesem Fall wird Rumänien bis zum Zusammenbruch des Kommunismus und auch während der Transit-Jahre nicht zum ‚Westen‘ gezählt. Ob das Land heute als moderne Gesellschaft bezeichnet werden kann, hängt vom Betrachtungsstandpunkt ab.

Die dritte von Trautsch beschriebene Bedeutungsebene umfasst den ‚Westen‘ als rassistische Kategorie, wie sie seit den 1920er Jahren zu finden ist. Die ‚Verwestlichung‘ im Sinne einer Modernisierung einiger asiatischer Länder führte in Westeuropa und Nordamerika zu Sorgen, da darin eine Bedrohung der wirtschaftlichen Vormachtstellung gesehen wurde. Es bedurfte für das Selbstverständnis der westlichen Länder nun einer anderen Abgrenzungskategorie als der der modernen Zivilisation. Weiß- und arisch-Sein wurde zum neuen Schlagwort des westlichen Selbstbildes, das seinen negativen Höhepunkt im Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust fand. Nach dem Krieg und den weltweiten Dekolonialisierungsprozessen kam es dann zu einer Ablehnung des Konzepts der Rasse, wenngleich es sich noch heute in rechts gesinnten Gruppierungen und Parteien findet.²⁰³

Die vierte Bedeutungsebene des Begriffs des ‚Westens‘ umfasst schließlich seine Bezeichnung einer westlichen Kulturgemeinschaft. Dieses Begriffsverständnis geht mit der Zeit des Kalten Krieges einher. Der ‚Eiserne Vorhang‘ trennte mehrere Jahrzehnte lang nicht nur Ost- und Westeuropa voneinander, sondern löste auch neue Bilder und Assoziationen von ‚Ost‘ und ‚West‘ aus:

Ein wichtiger Grund hierfür mag darin gelegen haben, dass sich die Zweiteilung des europäischen Kontinents in eine anglo-amerikanische und eine sowjetische Einfluss-sphäre, wie sie am Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden war, nicht mit den bis dato gängigen Grenzen des politischen Westens deckte. Denn sowohl die früheren faschistischen Feindstaaten (West-)Deutschland und Italien als auch die Militärdiktaturen Francos und Salazars lagen im Bereich des Westblocks [...] Um die Nachkriegsordnung und das ‚westliche‘ Verteidigungsbündnis zu legitimieren und den Zusammenhalt der

²⁰¹ Vgl.: Trautsch 2017: 61–62.

²⁰² Vgl.: ebd.: 62.

²⁰³ Vgl.: ebd.: 63–64.

westlich des ‚Eisernen Vorhanges‘ gelegenen Nationen zu fördern, reichte der Begriff des Westens als politischer Gemeinschaft nicht mehr aus; vielmehr begünstigte die historische Situation eine Neukonzeptualisierung ‚des Westens‘ als Kulturgemeinschaft. (Trautsch 2017: 64)

Die Begriffe ‚Ost‘ und ‚West‘ sind folglich stets relativ zu betrachten, da sich ihre Bedeutungszuschreibung im Laufe der Zeit immer wieder änderte und zugleich stets verschiedene Bedeutungsebenen synchron nebeneinander bestanden. Zudem ist die Wahrnehmung von ‚Ost‘ und ‚West‘ stark abhängig vom Betrachtungsstandpunkt, wie Todorova darlegt:

East Germans are ‚eastern‘ for the West Germans, Poles are ‚eastern‘ to the East Germans, Russians are ‚eastern‘ for the Poles. [...] A Serb is an ‚easterner‘ to a Slovene, but a Bosnian would be an ‚easterner‘ to the Serb although geographically situated to the west [...] For all Balkan peoples, the common ‚easterner‘ is the Turk, although the Turk perceives himself as Western compared to real ‚easterners‘, such as Arabs. (Todorova 2009: 58)

Ost- und Südosteuropa nehmen in diesen Gegenüberstellungen zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ eine Sonderrolle ein, lassen sich die Regionen doch je nach Begriffsdefinition des ‚Westens‘ dazu oder nicht dazuzählen. Batori beschreibt die besondere Zwischenstellung Osteuropas wie folgt:

Eastern Europe is often negotiated as the unprotected side of the limes (Kiss 2013), a territory of ‚lands in-between‘, a frontier region ‚between Russia and Germany, Europe and Asia, East and West‘ (Batt 2013, 7) that, lacking natural borders, cannot be defined accurately (Imre 2005). This position of the middle is the crucial feature that makes up the core of the very character of Eastern Europe. The region seems to get stuck between two histories, two ideologies, two generations and two landscapes that define its very identity. The socialist past and the capitalist present live simultaneously in the cityscapes of the region while people commute between past and present and East and West. (Batori 2018: 2–3)

Dies trifft insbesondere auf Rumänien zu. Am ehesten wird das Land in Diskursen über den Balkan thematisiert, wenngleich es in Abhandlungen über den Balkan bis zum zweiten Balkankrieg häufig nicht als Balkan-Staat verstanden wurde.²⁰⁴

Kultur, Sprache und Politik Rumäniens waren im Laufe der Geschichte immer wieder durch den Zustand des ‚Dazwischen‘ des Landes zwischen

²⁰⁴ Vgl.: Todorova 2009: 29, 31.

‚Ost‘ und ‚West‘ charakterisiert. Mehr noch als andere osteuropäische Staaten war und ist Rumänien geprägt von starken Einflüssen insbesondere aus dem westlichen Europa, was Rumäniens besonderen Zustand des ‚Dazwischen‘ ausmacht. Der Historiker Lucian Boia beschäftigt sich in seinem Werk *Warum ist Rumänien anders?* mit den Besonderheiten seines Heimatlandes und legt dar, dass vieles, was heute als typisch rumänische Mentalität gilt, ihren Ursprung in jahrhundertelanger Fremdbeherrschung des Landes hat. Rumänien war im Laufe seiner Geschichte immer wieder von den großen Mächten unterdrückt und beherrscht wurden. Daraus entwickelte sich, wie Boia es nennt, ein „Minderwertigkeitskomplex“ (Boia 2014: 24) bei dem rumänischen Volk. Zudem fand stets eine Verzögerung der Entwicklung statt. So begann das rumänische Mittelalter beispielsweise erst, als es in Westeuropa schon endete. Bis zum 14. Jahrhundert gab es keinen einzigen Text, der im Gebiet des heutigen Rumäniens entstanden und überliefert ist. Alles was heute über diese Region vor dem 14. Jahrhundert bekannt ist, stammt aus Überlieferungen außerhalb Rumäniens.²⁰⁵ 165 Jahre lang Teil des Römischen Reiches, später immer am Rande der großen Reiche, wie dem Osmanischen, dem Russischen und dem Habsburgischen Reich, befand sich Rumänien stets in einer Grenzzone.²⁰⁶ Zudem siedelten sich im 19. Jahrhundert Griech*innen und Bulgar*innen aus dem Osmanischen Reich und Jüdinnen und Juden aus Russland an. Um die Jahrhundertwende kamen zudem deutschsprachige Einwanderer*innen aus Deutschland und Österreich-Ungarn.²⁰⁷ Diese Vermischung der verschiedenen Kulturen spiegelt sich auch in der Sprache des Landes wider, die lateinischen Ursprungs ist und viele slawische, deutsche, türkische und ungarische Einflüsse zu verzeichnen hat. Kam im 18. Jahrhundert noch dem Griechischen und Türkischen besondere Bedeutung zu, so orientierten sich die rumänischen Gelehrten und die Elite des Landes im 19. Jahrhundert im Rahmen der Modernisierung Rumäniens am Französischen. Während die Einwanderer*innen aus den verschiedensten Ländern sich vor allen in den Städten niederließen, blieb ein Großteil der rumänischen Bevöl-

²⁰⁵ Vgl.: Boia 2014: 8.

²⁰⁶ Vgl.: ebd.: 9.

²⁰⁷ Vgl.: ebd.: 19.

kerung in den Dörfern und war in der Landwirtschaft tätig. Währenddessen wurden die Städte des Landes immer kosmopolitischer. Kultur und Wirtschaft waren geprägt von den Einwander*innen. Das Gesundheitswesen wurde begründet durch den französischstämmigen Arzt Carol Davila, französische Architekten machten Bukarest zum ‚Klein Paris‘, der russische General Pavel Kiseleff etablierte ein institutionelles und legislatives System für die rumänischen Fürstentümer, der deutsche König Carol I. versuchte den rumänischen Fürsten die Pünktlichkeit zu lehren und die rumänische Verfassung von 1866 ist eine Nachahmung der belgischen Verfassung aus dem Jahr 1831.²⁰⁸

Der Philosoph, Schriftsteller, Rechtsanwalt und Politiker Titu Maiorescu prägte 1868 die Theorie der *forme fără fond*.²⁰⁹ Damit unterstellte er der rumänischen Elite, lediglich Modelle aus westlichen Ländern zu übernehmen, ohne dass diese vom rumänischen Volk mit Inhalt gefüllt werden konnten:

Dem Anschein nach, einer Statistik der Äußerlichkeiten zufolge, verfügen die Rumänen heutzutage über die gesamte abendländische Zivilisiertheit. Wir haben Politik und Wissenschaft, wir haben Zeitungen und Akademien, wir haben Schulen und Literatur, wir haben Museen, Konservatorien, wir haben Theater, ja wir haben sogar eine Verfassung. In Wirklichkeit aber sind das alles tote Hervorbringungen, Ansprüche ohne Grundlage, körperlose Gespenster, Illusionen ohne Wahrheit, und so ist die Bildung der höheren Klasse bei den Rumänen nichtig und wertlos, und die Kluft, die uns vom unteren Volke trennt, wird mit jedem Tag tiefer. Die einzige wirkliche Klasse bei uns ist der rumänische Bauer, und seine Wirklichkeit ist das Leid, unter dem er ächzt, fernab von den Fantasiavorstellungen der oberen Klassen. Denn aus seinem täglichen Schweiß kommen die materiellen Mittel zur Unterhaltung des fiktiven Gebäudes, das wir rumänische Kultur nennen. (Maiorescu 1978 [1868]: 153, hier übersetzte Version in Boia 2014: 30–31)

Im Theater Caragiales fanden diese ‚leeren Formen‘ literarischen und künstlerischen Ausdruck. Der Nationalschriftsteller und Theaterautor begründete das ‚komische Theater‘ in Rumänien. Seine Werke, ähnlich der *Commedia dell'arte*, richteten sich insbesondere gegen die rumänische Elite und Bourgeoisie. Ihnen zu Grunde liegt, Boia zufolge, eine wahrhaft traditionelle rumänische Art, sich mit prekären Situationen auseinanderzusetzen, nämlich der schwarze Humor. Der Galgenhumor, der *haz de neceaz*, wird von Boia als „Ventil der Rumänen“ (Boia 2014:

²⁰⁸ Vgl.: Boia 2014: 16–22.

²⁰⁹ Dt.: Theorie der leeren Formen.

31) bezeichnet und wurde wie oben bereits erwähnt u. a. zur subtilen Regime-Kritik während des Kommunismus verwendet.

Das in den westeuropäischen Medien vermittelte Bild über Rumänien ist häufig negativ,²¹⁰ was wiederum Rückwirkungen auf das rumänische Selbstbild haben kann. Insbesondere zur Zeit des EU-Beitritts Rumäniens wurden stereotype Rumänien-Bilder von vielen Medien reproduziert.²¹¹ Dabei wurde häufig auf etablierte Narrative über die Balkanregion als arm, rückständig und korrupt zurückgegriffen. Berichtet wurde über den angeblichen ‚Sozialtourismus‘ rumänischer Migrant*innen, den Missbrauch der deutschen Sozialleistungen durch die Armutsmigrant*innen oder über Kriminalität. Rumänische Migrant*innen wurden als Bettler*innen dargestellt und häufig wurde auf das ‚Zigeuner‘-Stereotyp zurückgegriffen.²¹² Rumän*innen werden oftmals mit Roma gleichgesetzt, welche klischeehaft als ‚Zigeuner‘ dargestellt werden.²¹³ Nach Anna Jocham lässt sich zwischen zwei Erscheinungsformen des ‚Zigeuner‘-Stereotypes differenzieren. Während das Bild des „kriminellen Zigeuners“ Angehörige der Sinti und Roma, aber auch andere rumänische Migrant*innen klischeehaft als „stehlende, bettelnde, kindermisshandelnde und kinderklauende, faule und betrügerische ‚Zigeuner““ (Jocham 2011) darstellt, vermittelt das „romantisierende Zigeuner“-Bild hingegen positive Konnotationen und stellt sie als freiheitsliebende, herumreisende, temperamentvolle, musikalische und abergläubische Menschen dar.²¹⁴ In der westeuropäischen Berichterstattung überwiegt jedoch das negative Bild.

Viele Rumän*innen sind sich der negativen Wahrnehmung ihres Landes im ‚Westen‘ bewusst, wodurch der von Boia beschriebene „Minderwertigkeitskomplex“ (Boia 2014: 24) verstärkt wird. Dem rumänischen Schriftsteller, Soziologen und Politiker Dimitrie Drăghicescu zufolge liegen der rumänischen Selbstwahrnehmung negative Eigenschaften

²¹⁰ Siehe hierzu bspw.: Gräf/Schmöller 2016, Nemet 2016, Salden 2010 oder Wagner 2018

²¹¹ Vgl.: Pop 2014a: 78.

²¹² Vgl.: Wagner 2018: 273–278.

²¹³ Zum Bild der Roma in Rumänien siehe bspw. Quicker 2016.

²¹⁴ Vgl.: Jocham 2011.

wie Passivität, die an Unterwürfigkeit grenzt, Ängstlichkeit, die jegliche Entwicklungen verhindert und eine Gleichgültigkeit, die zu Fatalismus führt, zu Grunde.²¹⁵ Wenngleich Drăghicescu Erkenntnisse bereits 1907 veröffentlicht wurden, so hat sich an diesem Selbstbild nicht viel geändert, denn wie Pop darlegt, gehen auch zeitgenössische Autor*innen noch immer von einem negativen Selbstbild der Rumän*innen aus.²¹⁶

Wenngleich eine pejorative Wahrnehmung Rumäniens vorherrscht, so fühlen sich die Rumän*innen jedoch auch häufig zu Unrecht mit bestimmten Stereotypen, wie den Balkanstereotypen, konfrontiert, da sie sich nicht als Balkanvolk betrachten. Dies liegt insbesondere in Rumäniens romanischer Prägung im sonst eher slavisches geprägten Südosteuropa begründet. Einer Studie der Europäischen Kommission zufolge stand die Mehrheit der Rumän*innen dem EU-Beitritt positiv gegenüber, da sie sich als Teil der europäischen Familie betrachteten, mehr als die Bevölkerung anderer EU-Beitrittskandidaten.²¹⁷ Während in Westeuropa oft negative Stereotypen über die rumänischen Arbeitsmigrant*innen verbreitet wurden, überwogen in Rumänien selbst positive Wahrnehmungen der Migrant*innen, die als hart arbeitend, fleißig und ehrgeizig wahrgenommen wurden. Auch die aus dem Ausland gesendeten *Remittances* trugen zu einem positiven Image der Migrant*innen in Rumänien bei.²¹⁸

Zu einer Veränderung des Diskurses über Rumänien kam es auch durch die Berichterstattung in Westeuropa über den Ukraine-Krieg. Immer wieder war hier von den Hilfsmaßnahmen des ‚Westens‘, von den Debatten der Politiker*innen des ‚Westens‘ oder den Sanktionen des ‚Westens‘ gegenüber Russland die Rede.²¹⁹ Hierbei wurde Rumänien stets zum ‚Westen‘ dazugezählt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass räumliche Begriffe wie ‚Ost‘ bzw. ‚Balkan‘ und ‚West‘ als Projektionsfläche bestimmter Werte,

²¹⁵ Vgl.: Drăghicescu 1907: 347.

²¹⁶ Vgl.: Pop 2015: 140.

²¹⁷ Vgl.: Nemet 2016: 92.

²¹⁸ Vgl.: Pop 2015: 154.

²¹⁹ Vgl.: bspw.: Kahlweit 2022: „Der Westen wird kriegsmüde“, Freiwh 2022: „Gegenoffensive der Ukraine? Russland nennt sie gescheitert und „Illusion für den Westen“ oder Ustenko 2022: „The west’s phantom energy sanctions fuel Russia’s war machine“.

Sehnsüchte, Wunschvorstellungen aber auch negativer Wahrnehmungen und Stereotype fungieren. Im Laufe der Geschichte sind die Begriffe immer wieder mit spezifischen Konnotationen aufgeladen wurden, wodurch sich bestimmte Diskurse über verschiedene Regionen etablierten und verfestigten. Rumänien nimmt bedingt durch seine Geschichte, geografische Lage und EU- und NATO-Mitgliedschaft in all diesen Diskursen eine Sonderrolle ein und kann heute durchaus als ‚westliches‘ Land bezeichnet werden. Gleichzeitig existieren insbesondere im wirtschaftlichen Bereich noch starke Unterschiede zwischen Rumänien und westeuropäischen Ländern. Zudem kursieren in Westeuropa noch immer zahlreiche Negativ-Bilder Rumäniens und stereotype Vorstellungen über die Rumän*innen, die u. a. lange Zeit durch die Berichterstattung und durch das medial vermittelte Bild des Landes und seiner Bewohner*innen gefestigt wurden. Aus all diesen Gründen kann Rumänien als ‚peripherer Westen‘ bezeichnet werden.

Wenn jedoch Diskurse und Narrative über bestimmte Regionen in Filmen untersucht werden sollen, ist weniger die reale geografische Verortung und die politisch- oder wirtschaftliche Entwicklung der Länder von Interesse als das konstruierte Bild der Räume, das die Filmemacher*innen vermitteln. Wie Dennis Gräf und Verena Schmöller darlegen, transportieren „mediale Welten [...] ein implizites kulturelles Selbstverständnis, das eine Kultur von sich oder von anderen Kulturen präsentiert“ (Gräf/Schmöller 2016: 8). Dabei können die Werke von den Diskursen der außermedialen Realität, der afilmischen Wirklichkeit geprägt sein oder aber eigene Diskurse und Narrative entwickeln.

1.3. Forschungsstand

Heimat wird nicht nur in soziologisch oder kulturwissenschaftlichen Untersuchungen immer mehr zu einem spannenden und vielfältigen Konzept, das sich durch Migration und immer stärkere transnationale Vernetzung stets wandelt. Damit verbundene Veränderungen in der Gesellschaft führen auch zu neuen Themen in literarischen, künstlerischen oder filmischen Werken. Die Verarbeitung von Erfahrungen der Migration und Alterität, pluraler Identitätsverortungen, kollektiver Rückerinnerung an die Heimat, die zu einem Sehnsuchtsort in der Ferne

wird, oder des Kontrastes zwischen Heimat und Fremde und damit einhergehender Selbst- und Fremdbilder sind inzwischen zu omnipräsenten Themen in Filmen überall auf der Welt geworden und damit zum Analysegegenstand einer Vielzahl (film-)wissenschaftlicher Untersuchungen herangewachsen.

Als ein Meilenstein bei der Erforschung von Räumen der Migration im Film kann hierbei Hamid Naficy's 2001 veröffentlichtes Werk *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* betrachtet werden. Wenn auch das rumänische Kino bei Naficy nicht untersucht wird, so stellt dieses Werk doch eine wichtige Grundlage für die Beschäftigung mit dem Thema Migration im Film dar, auf die im Verlauf der Arbeit immer wieder zurückgekommen wird.

Als *accented cinema* sind nach Naficy Filme zu verstehen, die sprachlich, formal und stilistisch gemischt sind und Migrationserfahrungen künstlerisch zum Ausdruck bringen.²²⁰ Meist handelt es sich um Filme von Filmemacher*innen (*accented filmmakers*), die selbst migriert oder geflüchtet sind oder zur zweiten Generation gehören, also Kinder von Migrant*innen sind. Ihre Migrations- und/oder Inklusionserfahrungen spiegeln sich in ihren Werken wider. Die Filme zeichnen sich aus durch:

[...] open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politicized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biographical, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers. (Naficy 2001: 4)

Filmemacher*innen des *accented cinema* übernehmen bei der Produktion meist verschiedene Rollen, was das *accented cinema* in vielen Fällen zu einem Autorenkino macht.²²¹ Die Darsteller*innen sind häufig Laiendarsteller*innen oder Personen, die sich selbst spielen.²²² Typisch für das *accented cinema* ist zudem der Dreh an natürlichen Orten (häufig an Transit-Orten wie Häfen, Flughäfen, Bahnhöfen oder Grenzzonen)

²²⁰ Vgl.: Naficy 2001: 4.

²²¹ Vgl.: ebd.: 292.

²²² Vgl.: ebd.: 290.

und der Verzicht auf Dreh an künstlich konstruierten Orten.²²³ Charakteristisch sind zudem abwesende Räume und Figuren, die in Erinnerungen der gezeigten Charaktere oder durch Kommunikationsmedien wie Briefe oder Telefone in den Filmen präsent werden.²²⁴ Erzählt werden häufig Geschichten über Heimatsuche, Heimatlosigkeit oder die Rückkehr in die Heimat.

Ein großer Teil Naficys Werkes besteht in der Analyse verschiedener Chronotopoi des *accented cinema*. Den Begriff des Chronotopos übernimmt Naficy von Bachtin und passt ihn an seine Analyse filmischer Räume der Migration an. Bachtin bezeichnete mit dem Chronotopos den „untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum“ (Bachtin 2008: 7) im Roman. Diese Theorie künstlerischer Raum-Zeitkonfigurationen wird in Kapitel 2.2. genauer besprochen.

Naficy geht davon aus, dass sich die Erfahrungen der Filmemacher*innen von Entwurzelung, Migration und Leben im Exil in bestimmten raumzeitlichen Konfigurationen, dem *chronotope of the homeland*, dem *border- und thirdspace chronotope* und dem *chronotope of life in exile* ausdrücken:

Their preoccupation with place is expressed in their open and closed space-time (chronotopical) representations. That of the homeland tends to emphasize boundlessness and timelessness, and it is cathected by means of fetishization and nostalgic longing to the homeland's natural landscape, mountains, monuments, and souvenirs. The representation of life in exile and diaspora, on the other hand, tends to stress claustrophobia and temporality, and it is cathected to sites of confinement and control and to narratives of panic and pursuit. While the idyllic open structures of home emphasize continuity, these paranoid structures of exile underscore rupture. [...] Then there are the important transitional and transnational places and spaces, such as borders, tunnels, seaports, airports, and hotels and vehicles of mobility, such as trains, buses, and suitcases, that are frequently inscribed in the accented films. (Naficy 2001: 5)

An Naficys These, dass sich die persönlichen Migrationserfahrungen der Filmemacher*innen in den Raum-Zeit-Konfigurationen ihrer Filme manifestieren, möchte diese Arbeit anknüpfen und sie erweitern. Es wird davon ausgegangen, dass nicht nur die eigene Migrationserfahrung, sondern auch die Erfahrung der Filmemacher*innen des Lebens

²²³ Vgl.: Naficy 2001: 289.

²²⁴ Vgl.: ebd.: 289–290, 101–151 (im 4. Kapitel widmet sich Naficy diesem Thema ausführlich).

in einem von Emigration geprägten Land, in diesem Fall Rumänien, zu bestimmten, in verschiedenen Werken in ähnlicher Weise wiederkehrenden Chronotopoi führt.

Von großer Bedeutung für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Migrationsfilmen und Heimat sind auch die Werke Daniela Berghahns. Filmische Repräsentationen diasporischer und transnationaler Familienstrukturen stehen im Fokus ihrer Untersuchungen in *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Berghahn legt dar, dass insbesondere die Tatsache, dass viele Gastarbeiter*innen in den 1970er Jahren nicht nach einer bestimmten Zeit der Arbeit im westeuropäischen Ausland wieder in ihre Herkunftsländer zurückzogen, sondern begannen sich dauerhaft im Ausland niederzulassen und ihre Familien nachzuholen oder einen transnationalen Lebensstil aufbauten, dazu führte, dass inzwischen vermehrt diasporische und transnationale Familien im Film zu sehen sind. Das *Coming of Age* der Migrant*innen zweiter Generation führte in den 1990er Jahren zu einem Anstieg der diasporischen Filmkultur.²²⁵ Die Beschäftigung mit Themen wie Heimat, Identität und Alterität oder direkte und indirekte Migrationserfahrungen finden sich in einer Vielzahl an Filmen wieder. Heimat nach Avtar Brah als „mythic place of desire in the diasporic imagination“ (Brah 1996: 192) und der von Naficy als typisch für das *accented cinema* beschriebene „dream of a glorious homecoming“ (Naficy 2001: 229) prägen viele der erzählten Geschichten. Anhand der von Naficy beschriebenen Chronotopoi analysiert Berghahn die Rolle von Heimat und Exil im diasporischen Familienfilm. Häufig wird eine nostalgische Sehnsucht nach Heimat als Reaktion auf die Migrations- und Fremdheitserfahrung thematisiert, die wie Berghahn darlegt, im Zeitalter der Globalisierung immer mehr Menschen trifft: „Heimat [...] gains renewed currency at times when precisely those certainties and securities are threatened“ (Berghahn 2013: 58).

Auch in ihrem Artikel „No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin“ beschäftigt sie sich mit der filmischen Verarbeitung von Heimat und Heimkehr im Zeitalter von Migration, in diesem Fall in den Werken von Fatih Akin. Die Rückkehr in die Heimat wird von Berghahn als zentrales Motiv des europäischen

²²⁵ Vgl.: Berghahn 2013: 7.

Migrant*innenkinos beschrieben.²²⁶ Da diese Heimkehr aber stets mit Enttäuschungen und Desillusionierungen verbunden wird, wird Heimat im *accented cinema* nicht selten als utopisch dargestellt: „Yet going back in time and place proves difficult and therefore, Heimat in accented cinema is typically a structuring absence, an unattainable utopia“ (Berghahn 2006: 146). Insbesondere auf diesen Gedanken lässt sich bei der Analyse rumänischer Returnfilme zurückkehren.

Viele Werke, die sich mit dem Thema Heimat und Migration im Film auseinandersetzen, beschäftigen sich primär mit der Heimat, an die sich aus der Ferne erinnert wird und nach der sich die Figuren der Filme sehnen oder in die sie zurückkehren. Andere legen den Fokus auf die neue Heimat von Migrant*innen und thematisieren pluri-lokale Zugehörigkeiten und Mehrfachidentitäten oder die Zerrissenheit zwischen alter und neuer Heimat. Seltener widmen sich filmwissenschaftliche Arbeiten, den von den Migrant*innen zurückgelassenen Familienmitgliedern und der verlassenen Heimat, die zentrale Motive des Migrationsfilms in Auswanderungsländern sind. Eine Ausnahme bildet Ömer Alkın *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Darin plädiert er dafür, dass das deutsch-türkische Kino nicht ohne Berücksichtigung der türkischen Filmkultur des Yeşilçam-Kinos und den produktionsbedingten, ästhetischen und politischen Besonderheiten betrachtet werden darf. Alkın zeigt die Komplexität von Migration und deren filmischer Verarbeitung auf und überwindet dabei eurozentrische Perspektiven. Anhand des türkischen Kinos geht er der Frage nach, wie Migration filmästhetisch konstruiert wird. Alkın stellt fest, dass „Filmkulturen von Entsenderländern zu Migrationsphänomenen blinde Flecke im Kontext von Untersuchungen von Migrationskinematographien bleiben“ (Alkın 2019: 45). Diese Forschungslücke versucht er mit seiner umfassenden Untersuchung zu schließen. Insbesondere seine Betrachtung der „home group“ (ebd.: 39), also jener Figuren, die in der Türkei auf die Rückkehr der Freunde oder Familienangehörigen warten, und seine methodischen Ansätze zur Analyse von „Absenzszenen“ (ebd.: 228), also Szenen, die die Abwesenheit von Migrant*innen zum Ausdruck bringen, sind für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung. Viele Elemente, die Alkın anhand

²²⁶ Vgl.: Berghahn 2006: 146.

des türkischen Migrationsfilms untersucht, lassen sich in abgewandelter Form auch auf rumänische Migrationsfilme übertragen.

Aufgrund des weltweiten Erfolges des neuen rumänischen Kinos entstanden in den letzten Jahren verschiedene Arbeiten, die sich mit dem rumänischen Film beschäftigen. Insbesondere der ‚Neuen Welle‘ und ihren stilistischen Besonderheiten wurde viel Aufmerksamkeit geschenkt. Konkret mit dem Raum im rumänischen Film setzen sich bisher jedoch nur wenige Arbeiten auseinander. *Space in Romanian and Hungarian Cinema* von Anna Batori aus dem Jahr 2018 stellt eine der umfangreichsten Auseinandersetzungen mit diesem Thema dar. Batori stellt fest, dass dem Thema Raum im osteuropäischen Kino bisher wenig Bedeutung beigemessen wurde, da Raum lange Zeit mit politischer Kontrolle, Macht und Propaganda verbunden war.²²⁷ Diese Lücke möchte sie schließen und untersucht anhand einer Vielzahl rumänischer und ungarischer Filme, die während des Kommunismus und im Postkommunismus entstanden sind, die Konstruktion und Bedeutung von Raum. Sie arbeitet u. a. heraus, wie sich im filmischen Raum des postkommunistischen Kinos, die Spuren der Vergangenheit ausdrücken. Wenngleich Batori auch zwei der in der vorliegenden Arbeit betrachteten Filme im Hinblick auf ihre Raumkonstruktion untersucht, so tut sie dies nicht unter dem migrationsthematischen Schwerpunkt. Diesen deutet sie am Ende nur als weiteres, bisher wenig untersuchtes Forschungsfeld an.

Einer der ersten, der sich explizit mit der Verarbeitung von Migration im postkommunistischen rumänischen Film beschäftigt, ist Lucian Georgescu. Sein Artikel „The Point of No Return. From Great Expectations to Great Desperation in New Romanian Cinema“ erschien 2015 im Sammelband *East, West and Centre. Reframing post-1989 European Cinema* unter der Herausgeberschaft von Michael Gott und Todd Herzog. Mit ihrem Band liefern jene eine wichtige Ergänzung zu Thomas Elsaessers Grundlagenwerk *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, in dem das osteuropäische Kino kaum Beachtung findet. In seinem Artikel geht Georgescu der Frage nach, wie die große Enttäuschung des Traumes vieler rumänischer Migrant*innen vom glorreichen Leben in Westeuropa in den neuen rumänischen Filmen verarbeitet wird. Dabei wird ebenfalls das Thema der zurückgelassenen Kinder aufgegrif-

²²⁷ Vgl.: Batori 2018: 5–6.

fen, wenn auch nur am Rande erwähnt. Georgescu stellt Flucht und die Suche nach einem besseren Leben als ein zentrales Thema des neuen rumänischen Films heraus. Er vertritt eine Position, die auch in dieser Arbeit vertreten wird. Er ist überzeugt, dass Filme Repräsentationen nationaler Identität und textuelle Reproduktionen kultureller, ökonomischer und psychologischer Herausforderungen der Nation darstellen. Dies trifft insbesondere auf das neue rumänische Kino zu, das durch seine sozialkritischen Filme bekannt wurde:

I also believe in the power of the imaginary, of films being ‚representations of national identity‘ that ‚textually reproduce many of the cultural, economic and psychological limitations facing the nation‘ (Gott 2012: 8) better than any official statistics could. The cinematic output of young Romanian film-makers is realistically portraying the current social status of a desperate nation, at the point of no return, with no open road in front. The essay is founded on the belief that the Romanian society faces an identity crisis profoundly affecting its genes and future, and that New Romanian Cinema offers a valid representation of this nation’s altered state of mind. (Georgescu 2015: 148–149)

Unter der Annahme, dass das neue rumänische Kino die sozialen Herausforderungen der postkommunistischen Gesellschaft realitätsgetreu widerspiegelt und dadurch sichtbar und greifbar macht, kommt Georgescu zu interessanten Ergebnissen. Wenngleich er nicht genauer auf Raumkonstruktionen eingeht, erweisen sich seine Erkenntnisse als relevant für die Analysen der vorliegenden Arbeit.

Aufgrund des Fokus auf Raum im Kontext von Migration im rumänischen Film, stellt insbesondere Hajnal Király ebenfalls 2015 erschiener Artikel „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return“ einen wichtigen Beitrag im Forschungsfeld dar. Király erforscht anhand einiger ungarischer und rumänischer Filme die innere Zerrissenheit der Charaktere zwischen verschiedenen räumlichen Verortungen. Mithilfe soziologischer und kulturwissenschaftlicher Konzepte u. a. von Michel Foucault und Marc Augé analysiert sie neue Raumbeschaffenheiten in Zeiten von Globalisierung und Migration, die die neuen rumänischen und ungarischen Filme tiefgehend prägen:

In Hungarian and Romanian films of the last decade, the central dilemma frequently revolves around mobility, that is, whether to stay or move on, whether or not to leave (the country, the family, a traumatic situation, a beloved person, or ultimately life), which frequently escalates to a deep existential crisis and which signals the ultimate impossibility

of either staying or moving on/leaving. Places and spaces performed by bodies in distress become sites of a dysfunctional society, often revealed in the narrative of an aborted, circular, interrupted or regressive journey. (Király 2015: 170)

Während Georgescu sich vorwiegend auf die Enttäuschung, die mit der Auswanderung oder dem Traum davon einhergeht, auseinandersetzt, liegt Királys Fokus der Analyse auf Filmen, die von der Rückkehr der Protagonist*innen in die rumänische bzw. ungarische Heimat erzählen, die ebenfalls in einer bitteren Enttäuschung endet.

Király kommt zu dem Ergebnis, dass die Themen, die im neuen rumänischen Film behandelt werden, denen der neueren ungarischen Produktionen ähnlich sind. In beiden Ländern beschäftigt die massive Auswanderung, aber auch die Rückkehr in die Heimat, die Filmemacher*innen. Ebenso gibt es einige Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten im Hinblick auf den in beiden Ländern verwendeten minimalistischen Stil. Während der ungarische Film aber Konflikte indirekter zeigt, haben die Protagonist*innen im rumänischen Migrationsfilm meist einen längeren Monolog oder Dialog, der ihre schwierige Lage präzisiert und verdeutlicht:²²⁸ „The typical scene of interpersonal conflict is intensely verbal and dramatic and is often framed by the claustrophobic space of a blockhouse apartment“ (Király 2015: 172). Király stellt ebenso den starken Einfluss des Theaters Ion Luca Caragiales auf die rumänische Filmproduktion heraus, die den neuen rumänischen vom ungarischen Film unterscheidet. Die Stücke, die die rumänische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und ihren Versuch die ‚westlichen Formen‘ zu imitieren parodierten, gelten als prägende Basis des neuen rumänischen Films, der anders mit den ‚westlichen Formen‘ umgeht als der ungarische Film:

While in Hungarian films the body becomes a figure reinforcing Western concepts and discourses on alienated subjectivity, capitalist production, consumerism, fetishism and spectacle [...] Romanian films seem to be confronting Western theories and concepts of the body, national and sexual identity and memory with Romanian actuality. (Ebd.)

Királys Feststellungen sollen mit dieser Arbeit ergänzt und erweitert werden. Während, wie bei den meisten Arbeiten, die sich mit der rumänischen Migrationsbewegung beschäftigen, bei Király der Blick auf ausgewanderte und zurückgekehrte Figuren und ihre räumliche Verortung

²²⁸ Vgl.: Király 2015: 179.

geworfen wird, soll in der vorliegenden Arbeit zudem auf die zurückgelassenen Figuren und deren räumliches Umfeld geblickt werden.

Wichtige Erkenntnisse zum rumänischen Migrationsfilm liefert auch Doru Pop. Bereits in seinem 2014 erschienenen Werk *Romanian New Wave Cinema. An Introduction* greift er die Verarbeitung der Migrationsthematik im neuen rumänischen Film auf. In seinen 2014 und 2020 publizierten Artikeln „The ‚Transnational Turn‘: New Urban Identities and the Transformation of Contemporary Romanian Cinema“ und „Romanian Diasporic Cinema. Dislocation and Paraphrastic Forms of Expression in Recent Migration Films“ vertieft und erweitert er seine Feststellungen. Er widmet sich hierin den neueren Werken seit 2010, die vermehrt im Ausland spielen, Charakteristiken des *accented cinema* aufweisen und durch Filmemacher*innen entstanden sind, die selbst Migrationserfahrungen machten. Pop schlägt die Unterscheidung in *migration cinema* und *diasporic cinema* vor. Unter *migration cinema* versteht er „films depicting the experience of migrants at home“ (Pop 2020: 100). Sie können Migration und deren Auswirkungen direkt oder indirekt verhandeln.²²⁹ *Diasporic cinema* hingegen umfasst Werke, „that represent personal stories happening in a foreign social environment“ (ebd.). Diese basieren häufig auf den persönlichen Erfahrungen der Filmemacher*innen.²³⁰ *Diasporic cinema* ist wiederum von *exilic cinema* zu unterscheiden, „that type of movie making practiced by authors who forcibly left their country in order to be able to practice their craft, or to express their ideas“ (Pop 2020: 108).

Pop vertritt die These, dass neuere Produktionen sich auch durch ihre Figurenkonstruktionen von vorherigen Werken unterscheiden. Das *diasporic cinema* entwirft stärkere Held*innen, die sich nicht einfach ihrem Schicksal ergeben, sondern für ein besseres Leben kämpfen.²³¹ Pops Erkenntnisse sind deshalb insbesondere für die Beschäftigung mit neueren rumänischen Migrationsfilmen, die im Ausland spielen, bedeutsam.

Einige der wenigen deutschsprachigen Auseinandersetzungen mit der filmischen Verarbeitung rumänischer Arbeitsmigrationsprozesse,

²²⁹ Vgl.: Pop 2020: 108.

²³⁰ Vgl.: ebd.

²³¹ Vgl.: ebd.: 103.

finden sich in der Arbeit von Heide Flagner. In ihrem Artikel „Orte und Nicht-Orte in der rumänischen neuen Welle. Filmische Figurationen des ‚Dazwischen‘“ untersucht Flagner die Raumkonstruktion einiger neuer rumänischer Filme, die Figuren in den Fokus rücken, die sich in einer existentiellen Krise befinden. Sie analysiert, inwiefern die „Erfahrungen von Einsamkeit, Entfremdung und Kommunikationslosigkeit [...] über räumliche Bilder verhandelt werden“ (Flagner 2018b: 214). Dabei betrachtet sie auch den hier in Kapitel 3.3.1. analysierten Film *Felicia înainte de toate*. Flagner bedient sich in ihren Analysen insbesondere der auf Augé zurückgehenden Theorie der Nicht-Orte. Sie legt dar, dass sich in den 2000er Jahren ein Wandel von politischen zu sozialen Themen und zwischenmenschlichen Beziehungen vollzieht, der mit einer „Wende des rumänischen Films zum Raum und zu (Nicht-)Orten einhergeht“ (ebd.: 216–217).

Auch der 2020 von der Autorin dieser Arbeit publizierte Artikel „No place like home – filmische Darstellungen der verlassenen rumänischen Heimat“ im von Marina Ortrud Hertrampf herausgegebenen Sammelband *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration* liefert einen Beitrag zum Forschungsstand. Hierin wird insbesondere die Kategorie der Postmigrationsfilme genauer untersucht und im Hinblick auf die Inszenierung der rumänischen Heimaträume analysiert. Erkenntnisse aus dieser Publikation fließen in Kapitel 3.4. mit ein.

Die bisher publizierten Texte stellen eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit dar. Insbesondere im deutschen Sprachraum wurde die filmische Verarbeitung der rumänischen Arbeitsmigration bisher kaum untersucht. Im internationalen Kontext wurde das Thema bereits auf verschiedene Weise und unter unterschiedlichen Fragestellungen, jedoch vorwiegend in kürzeren Artikeln, betrachtet. Räumlichen Phänomenen in Verbindung mit narrativen Mustern wurde in Untersuchungen zum rumänischen Film bisher relativ wenig Beachtung geschenkt. Diese Forschungslücken sollen mit dieser Arbeit geschlossen werden.

2. Migration und ihre filmräumliche Inszenierung – theoretische Grundlagen zur Raumanalyse im Film

Auseinandersetzungen mit Migrationsprozessen sind stets mit räumlichen Faktoren verknüpft. So stellen auch Georg Glasze und Andreas Pott diesen Zusammenhang in ihrem Artikel „Räume der Migration und der Migrationsforschung“ treffend fest:

Migration kann nicht ohne die Differenzierung von Räumen und Orten gedacht werden. Ob man Migration als Mobilität von Menschen von einem Ort A zu einem anderen Ort B konzipiert, auf die Folgen von Migration für Herkunfts- oder Zielgebiete blickt, Segregationsmuster von Zugezogenen in Städten oder die pluri-lokalen Netzwerke, Identitäten und Sozialräume von Migrant(inn)en untersucht, stets sind räumliche Unterscheidungen vonnöten, um migrationsbezogene Beobachtungen anzustellen oder entsprechende Aussagen zu treffen. Für die Migrationsforschung ist der Raumbezug konstitutiv. Aber auch die mediale Thematisierung von Migration sowie die meisten Migrations- und Integrationspolitiken sind durch ihren räumlichen Blick auf die Welt gekennzeichnet. Regelmäßig werden räumliche Unterscheidungen (re-)produziert, Unterscheidungen wie hier/dort, nah/fern oder innen/außen (bzw. ‚im Quartier‘/‚außerhalb‘ u. a.). (Glasze/Pott 2014: 48)

Lange Zeit wurden Räume in der Migrationsforschung als gegebene Entitäten angesehen. Nationalstaaten wurden als Containerräume und Migration als Wechsel von einem Containerraum in einen anderen verstanden. Jüngere Forschungsansätze hingegen gehen von der „Gemachtheit von Räumen, Orten und Grenzen“ (ebd.) aus. Durch Globalisierung und stetige technische Weiterentwicklungen haben sich nicht nur die Migrationsprozesse an sich, sondern auch der Diskurs über sie verändert. Dem Raum kommt hierbei insbesondere seit den 1980er Jahren eine tragende Rolle zu.

Ende der 1980er Jahre vollzog sich in den Kultur- und Sozialwissenschaften ein Paradigmenwechsel, der *Spatial Turn*.²³² Mit ihm wurde der lange gegenüber der Zeit vernachlässigte Faktor des Raumes als kultureller Bedeutungsträger verstärkt wahrgenommen.²³³ Raum wird in ver-

²³² Zum *Spatial Turn* und zur Bedeutung des Raumes in den Sozial- und Kulturwissenschaften siehe bspw. Döring/Thielmann 2008, Günzel 2020 oder Löw 2015.

²³³ Vgl.: Wilhelmer 2015: 19.

schiedenen Wissenschaften nun nicht mehr als gegeben vorausgesetzt, sondern als etwas kulturell und sozial Produziertes und Konstruiertes betrachtet. Durch den *Spatial Turn* verschiebt sich die Vorstellung von Raum als euklidischem Containerraum hin zu einer Vorstellung, in welcher Raum erst produziert und ausgehandelt wird.²³⁴ Räume werden insbesondere in der Soziologie nun vorwiegend als „nicht mehr als dem Handeln vorgängige oder externe Gegenstände, sondern als Formen, die erst und stets in und durch Handlungen hergestellt werden“ (Glasze/Pott 2014: 55) aufgefasst.

Raum und Gesellschaft können unterschiedlich aufeinander wirken. Vertreter*innen einer deterministischen Position gehen davon aus, dass die Sozialverhältnisse unausweichlich durch die räumliche Natur bedingt sind und der Mensch dabei passiv bleibt.²³⁵ Raum wird hier vorwiegend als Umweltbedingung thematisiert.²³⁶ Die possibilistische Position hingegen betont die Möglichkeit der Formung des physischen Raumes durch die menschliche Kultur. Hierbei handelt der Mensch aktiv.²³⁷ Raum ist demnach Produkt sozialer Praxis. Die possibilistische Position wird u. a. von Georg Simmel vertreten. Simmel war einer der ersten, der sich mit räumlichen Aspekten des Sozialen beschäftigte. In „Über räumliche Projektionen sozialer Formen“ erläutert er, wie Lokalitäten als räumlicher Ausdruck soziologischer Energien fungieren, wie das Soziale also auf den Raum wirkt. Nach Simmel drückt sich Gesellschaft demnach im Raum aus. Durch ihr Handeln bringen Menschen Räume hervor.²³⁸ Da diese Räume Ausdruck bestimmter sozialer Prozesse sind, lassen sich durch eine Raumanalyse wiederum Aussagen über die Gesellschaft treffen, die diese Räume hervorbringt.

In ihrem Werk *Raumsoziologie* fasst Martina Löw die unterschiedlichen bisherigen Auffassungen von Raum in der Wissenschaft zusammen und ergänzt diese durch eine eigene auf handlungstheoretischen Ansätzen basierende Theorie des relationalen Raumes. Menschen stellen

²³⁴ Vgl.: Frahm 2010: 41.

²³⁵ Vgl.: Günzel 2020: 38.

²³⁶ Vgl.: ebd.: 42.

²³⁷ Vgl.: ebd.: 38–39.

²³⁸ Vgl.: Simmel 2006 [1903].

zwar durch ihre Handlungen Räume her, sind aber auch abhängig von bestehenden politischen, ökonomischen, rechtlichen, kulturellen oder architektonischen Strukturen.²³⁹ Löw definiert Raum deshalb als „relationale (An-)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten“ (Löw 2001: 271). Sie stellt den Unterschied zwischen Ort und Raum folgendermaßen heraus:

Im Unterschied zu Räumen sind Orte immer markierbar, benennbar und einzigartig. [...] Raum hingegen lenkt den Blick auf die Verknüpfung und Abhängigkeit von einander Verschiedenem mit seiner möglichen Ortsbindung. An einem Ort können über Verknüpfungen unterschiedliche Räume aufgespannt werden. (Löw 2015: o. S.)

Auch in dieser Arbeit soll Raum als ein relationales, bewegliches und flexibles Konstrukt gefasst werden, das sowohl durch Orte als auch durch Zeit und Bewegung definiert ist. Orte hingegen werden als konkret benennbare Stellen im Raum verstanden. In Anlehnung an Löw wird von einem relationalen Raum der (rumänischen) Migration ausgegangen. Wie bereits in der Einleitung dargelegt, schlagen sich die veränderten sozialen Verhältnisse, die mit dem Zusammenbruch des Kommunismus und einer immer stärkeren Hinwendung zur EU einhergingen, im geografischen Raum nieder. Das Soziale drückt sich im Raum aus. Gleichzeitig aber hat der geografische, physikalische Raum Einfluss auf das Soziale. Rumänische Migrant*innen werden aufgrund ihrer Herkunft häufig in den westlichen Zielländern diskriminiert und stigmatisiert und arbeiten unter schlechten Bedingungen. Die Migrant*innen stellen somit durch ihre Handlungen neue, transnationale Räume her, gleichwohl sind sie aber abhängig von den gegebenen politischen und gesellschaftlichen Strukturen. Possibilistische und deterministische Wirkweisen von Raum und Gesellschaft verbinden sich.

Die Beziehung zwischen Raum und Gesellschaft kann im Film auf besondere Weise zum Ausdruck gebracht werden. Räume fungieren darin nicht nur als Schauplätze oder Hintergrund, sondern „versinnbildlichen innerpsychische Vorgänge von Figuren ebenso wie sich wandelnde Beziehungsmuster“ (Nübel 2018: 170).

Um die filmische Darstellung von Räumen der Migration und die mit diesen transportierten Bedeutungen zu untersuchen, ist es zunächst

²³⁹ Vgl.: Wilhelmer 2015: 26.

notwendig den Begriff des filmischen Raumes und dessen verschiedene Ausformungen differenzierter zu betrachten.

2.1. Filmische Räume als Räume im On und Off

In dieser Arbeit wird der Begriff ‚filmischer Raum‘ benutzt, um sämtliche filmräumliche Aspekte zu bezeichnen. Filmische Räume sind stets konstruiert, inszeniert und verweisen auf ein Jenseits des bildlich gezeigten Rahmens.²⁴⁰ Filmischer „Raum beherbergt Geschichten und Figuren und wird im Gegenzug durch diese belebt“ (Eryilmaz 2016: 49). Durch Schnitt und Montage werden einzelne Einstellungen und Szenen und damit auch Räume miteinander verknüpft, wodurch beim Publikum die Illusion eines realen Raumes entsteht.²⁴¹ Der filmische Raum ist jedoch als zweidimensionale Projektion stets nur eine Raumillusion.²⁴²

In Bezug auf Räumlichkeit im Film lässt sich zwischen filmischen Räumen und filmischen Orten unterscheiden. Nach André Gardies lässt sich ein konkreter Ausschnitt eines filmischen Raumes als Ort wahrnehmen,²⁴³ denn Filme spielen an Orten, bilden diese ab und inszenieren sie auf bestimmte Weise. Laura Frahm definiert den filmischen Raum als „Synthese einzelner, miteinander in Kontakt tretender filmischer Orte“ (Frahm 2010: 27). Als filmische Orte werden folglich die konkreten Handlungsorte und Schauplätze verstanden.

Nach Eric Rohmer lassen sich drei filmische Raumformen unterscheiden: der Bildraum, der Architekturraum und der Filmraum. Der Bildraum bezeichnet das auf die Fläche der Leinwand bzw. des Bildschirms projizierte Filmbild, das als Teil der Außenwelt wahrgenommen wird.²⁴⁴ Die sichtbaren Teile von Welt (künstlich konstruiert oder natürlich) werden bei Rohmer als Architekturraum bezeichnet.²⁴⁵ Hier können auch in der außerfilmischen Wirklichkeit existente Orte gezeigt werden. Der

²⁴⁰ Vgl.: Eryilmaz 2016: 49.

²⁴¹ Vgl.: Agotai 2007: 95.

²⁴² Vgl.: ebd.: 48.

²⁴³ Vgl.: Gardies 1993: 71.

²⁴⁴ Vgl.: Rohmer 1980: 10.

²⁴⁵ Vgl.: ebd.

Filmraum stellt schließlich den Gesamtraum eines Films, in den meisten Fällen den diegetischen Raum, dar, der aber nicht in seiner Gesamtheit vorgeführt wird, sondern fragmentiert präsentiert wird. Es handelt sich somit um einen virtuellen Raum, den die Zuschauenden in ihrer Vorstellung zusammensetzen.²⁴⁶ Während die Diegese²⁴⁷ die den Figuren zugängliche Welt bezeichnet, gehört zum Filmraum auch die nur den Rezipierenden zugängliche Welt.²⁴⁸

Zum Filmraum gehören zudem auch nicht visualisierte Teile der erzählten Welt. Diese stellen den außerbildlichen filmischen Raum, den Raum im Off²⁴⁹ dar, der auf das „verweist [...], was man weder hört noch sieht, was aber trotzdem gegenwärtig ist“ (Agotai 2007: 54). Der Raum im Off bezeichnet den Raum jenseits der direkten Sichtbarkeit, der entsteht, wenn der Handlungsraum über die Bildbegrenzung hinausreicht.²⁵⁰ Es können zum einen Fortsetzungen des gezeigten Handlungsraumes sein, die die Rezipient*innen zusammenfügen. Dies geschieht beispielsweise, wenn eine Figur zu sehen ist, wie sie durch eine Tür in ein Haus eintritt. Dann kombiniert der*die Rezipient*in, dass sie von draußen kommt und imaginiert damit einen sich an den konkret gezeigten Raum im On anschließenden Raum. Weiterhin kann auch ein abwesender Raum, der z. B. durch Telefonate Einfluss auf den gezeigten Raum nimmt, als Raum im Off bezeichnet werden. Durch allgemeines Weltwissen ist den Zuschauenden bewusst, dass eine telefonierende Figur sich in der Regel

²⁴⁶ Vgl.: Rohmer 1980: 10. Edward Branigan spricht hierbei von einem *master space*, den die Zuschauenden in ihren Köpfen konstruieren, wobei sie die filmischen Räume synthetisieren und dadurch eine in sich geschlossene Raumvorstellung entwickeln (vgl.: Branigan 1992: 56).

²⁴⁷ Im Anschluss an die Erzähltheorie Gérard Genettes lässt sich zwischen intra- und extra-diegetischem Raum unterscheiden. Während der intra-diegetische Raum von den Figuren wahrgenommen wird, ist der extra-diegetische Raum durch eine außerhalb der Diegese liegende Instanz (bspw. eine*n Erzähler*in) gesteuert, die die Figuren nicht wahrnehmen, die Rezipierenden aber schon (vgl.: Genette ³2010: 147–150).

²⁴⁸ Weitere Auseinandersetzungen mit filmischen Räumen und filmischen Orten finden sich u. a. in Paech 2000 und Frahm 2010.

²⁴⁹ Zur Theorie des filmischen Offs siehe Burch 1981.

²⁵⁰ Vgl.: Agotai 2007: 48–49.

nicht im selben Raum wie die Figur am anderen Ende der Leitung befindet. Dadurch wird dieser zweite Raum als abwesender Raum, der nicht im Bildraum zu sehen ist, dennoch als Teil des Filmraums imaginiert.

Wie Hans Jürgen Wulff erläutert, ist der Ton bei der Konstitution des Raumes im Off von besonderer Bedeutung:

Er kann die Anwesenheit von Figuren außerhalb des Sichtfeldes, Qualitäten des Raums, bewegte Schallquellen wie Autos oder Flugzeuge (die zudem oft außerhalb des szenischen Raums im engeren Sinne – also z. B. außerhalb des Hauses, in dem die Handlung spielt – platziert sein können) und dergleichen mehr anzeigen. (Wulff 2009: 155–156)

Gilles Deleuze unterscheidet zwischen relativem und absolutem Off. Während das relative Off eine Verbindung zum On-Raum hält, liegt das absolute Off komplett außerhalb des On-Raums.²⁵¹ Als Raum im Off wird in dieser Arbeit zudem auch der durch die Figurenrede nur verbal und nicht visuell konstruierte Raum gefasst. Dieser ist Teil der Diegese, aber nicht Teil des Bildraums und unterhält zu diesem auch keine direkte Verbindung.

Nicht nur Räume, sondern auch jegliche anderen Elemente der erzählten Welt können außerhalb des Bildraums liegen. Wird ein Raum, eine Figur oder ein Ereignis in die Handlung eingeführt, ohne dabei visuell konstruiert zu werden, kann es sich um das von Julian Hanich beschriebene filmische Stilmittel der suggestiven Verbalisierung handeln:

Durch die anschauliche und lebhaftige Sprache der suggestiven Verbalisierung wird der Zuschauer dazu eingeladen, herausgefordert, ja gelegentlich sogar dazu gezwungen, etwas *audiovisuell Nicht-Präsentes* visuell, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch oder haptisch zu imaginieren – sich das Nicht-Präsente also sinnlich vorzustellen. Um sprachlich zu evozieren, was *nicht präsentiert* wird und mithin audiovisuell *absent* bleibt, kommen sämtliche Formen von Sprache im Film in Frage: Figurenreden, Voiceover-Erzählungen, Inserts, diegetische Schriftstücke wie Briefe, Zeitungen oder Bücher, Zwischentitel oder die Ausführungen eines Kinoerzählers. (Hanich 2014: 156)

Das Publikum wechselt in diesem Fall von einer vornehmlich wahrnehmungsorientierten zu einer imaginationsorientierten Erfahrung.²⁵² Auf diese Weise wird die Vorstellungskraft der Zuschauer*innen angeregt. Elemente der filmischen Welt werden nicht gezeigt, sondern es wird

²⁵¹ Vgl.: Deleuze 1997: 31–35.

²⁵² Vgl.: Hanich 2014: 158.

über sie gesprochen, sie werden beschrieben oder durch Text hervorgebracht. Hanich betont die Parallelen, die die suggestive Verbalisierung zu anderen ästhetischen Stilmitteln, wie dem Botenbericht oder der Mauerschau aufweist, die sich bereits im klassischen Drama finden. Hier berichten Figuren über andere Figuren, Räume, Objekte oder Ereignisse, die in der diegetischen Vergangenheit (Botenbericht) stattfanden oder sich an einem anderen, für die Zuschauer*innen nicht sichtbaren Ort, ereignen (Mauerschau). Überschneidungen gibt es auch mit Markus Kuhns Begriff der sprachlichen Erzählinstanz, die er in seinem Werk *Filmnarratologie* von der visuellen Erzählinstanz abgrenzt: „Von einer sprachlichen Erzählinstanz (SEI) im Film kann man immer dann sprechen, wenn auf irgendeine Weise sprachlich mindestens eine Minimalgeschichte erzählt wird“ (Kuhn 2011: 95). Dies ist bei Binnenerzählungen und Metadiegesen,²⁵³ wie Erinnerungen oder Traumerzählungen, der Fall. Diese können rein sprachlich, rein visuell oder sprachlich und visuell vermittelt werden.²⁵⁴ Während Kuhn in seiner *Filmnarratologie* werkimmanent vorgeht, bezieht Hanich die Wirkung auf die Zuschauenden mit ein: „Das Spezifische am Begriff der ‚suggestiven Verbalisierung‘ liegt [...] gerade im Verweis auf die sinnliche Ergänzungsleistung des Zuschauers“ (Hanich 2014: 162).

Hanichs Begriff weist weiterhin Gemeinsamkeiten zu dem von Michel Chion geprägten Begriff der *noniconogenetic narration* auf. Hierbei handelt es sich um eine Erzählung im Film, die nur sprachlich und nicht visuell vermittelt wird.²⁵⁵ Hanich grenzt seinen Begriff der suggestiven Verbalisierung von Chions *noniconogenetic narration* dadurch ab, dass sich letzterer nur auf Erzählungen bezieht, während ersterer allgemeiner gehalten ist und auch Beschreibungen umfassen kann.²⁵⁶

Hanich unterscheidet vier Typen der suggestiven Verbalisierung je nach ihrer zeitlichen Bezugnahme. Die Vergangenheitsverbalisierung

²⁵³ „Die Metaerzählung ist eine Erzählung in der Erzählung, und die Metadiegesen ist das Universum dieser zweiten Erzählung, so wie die Diegese (nach jetzt recht verbreitetem Sprachgebrauch) das Universum der ersten Erzählung bezeichnet“ (Genette ³2010: 148, Fußnote).

²⁵⁴ Vgl.: Hanich 2014: 162 und Kuhn 2011: 84.

²⁵⁵ Vgl.: Chion 2009: 481.

²⁵⁶ Vgl.: Hanich 2014: 163.

gibt wieder, was sich in der diegetischen Vergangenheit ereignet hat, und ähnelt damit dem Botenbericht. Die Gegenwartsverbalisierung „versucht, dem Zuschauer Imaginationen von etwas *gerade* Nicht-Sichtbarem zu entlocken. [Sie – A. P.] nimmt folglich Bezug auf nicht gezeigte Ereignisse, die gleichzeitig ablaufen, oder konkrete Dinge und Zustände im Off, die gerade von Bedeutung sind“ (Hanich 2014: 167). Dadurch weist sie Gemeinsamkeiten zur Mauerschau auf. Das Off kann dabei als relatives Off im Sinne Deleuzes eine Verbindung zum On haben, also nur außerhalb des Bildkaders liegen, oder aber im absoluten Off lokalisiert sein:

In den meisten [Fällen – A. P.] haben wir es mit Formen des Offs zu tun, in denen etwas im Kader verdeckt ist, ans Bildfeld angrenzt oder sich zumindest in dessen Umfeld befindet. Es sind aber auch Fälle denkbar, in denen Dinge oder Ereignisse *in* weit entfernten Räumen veranschaulicht werden – von Figuren, die *aus* weit entfernten Räumen zu uns sprechen. Dazu zählen Telefongesprächspartner oder Funknachrichtenübermittler, die abwesende Ereignisse oder Zustände verbal deutlich machen und dabei selbst visuell abwesend sind. (Ebd.: 169–170)

Bei der Zukunftsverbalisierung handelt es sich um Verbalisierungen, die die Zuschauer*innen zum Imaginieren künftiger Ereignisse, wie Pläne, Vorhaben, Visionen, Prophezeiungen oder Drohungen bringen.²⁵⁷ Die vierte und letzte Form der suggestiven Verbalisierung, die Generalitätsverbalisierung, hingegen bezieht sich auf etwas allgemeingültiges oder regelmäßiges im Off lokalisiertes oder stattfindendes, das im Film verbalisiert wird.²⁵⁸

Wenngleich sich weder Hanichs noch Kuhns oder Chions Theorie explizit auf filmische Räume oder Orte bezieht, so erweisen sie sich dennoch als fruchtbar, da sie ein Begriffsinventar liefern, mit dem sich verschiedene Formen der Erzählung über Räume, bzw. der Beschreibung von Räumen im Off benennen lassen.

Soll nun ein visuell konstruierter Raum oder Ort in seiner filmästhetischen Darstellung näher analysiert werden, empfiehlt sich ein Rückgriff auf die Methodiken der Filmsemiotik. Gegenstand filmsemiotischer Analysen sind empirisch gegebene Texte und deren Bedeutungen, die rekonstruiert werden und Grundlage für weitergehende Fragestellungen

²⁵⁷ Vgl.: Hanich 2014: 170.

²⁵⁸ Vgl.: ebd.: 173.

darstellen.²⁵⁹ Insofern kann die filmsemiotische Analyse als „Instrumentarium für kulturwissenschaftliche Untersuchungen“ (Gräf et al. ²⁰¹⁷: 25) begriffen werden. Zu untersuchen gilt es in der filmsemiotischen Analyse, wie Filme mittels Zeichen Bedeutungen herstellen und hier im Besonderen, mit welchen Bedeutungen die filmischen Räume aufgeladen sind.

So kann beispielsweise durch die Einstellung und Bewegung der Kamera eine bestimmte Raumperspektive festgelegt werden, die die Zuschauer*innen einnehmen werden.²⁶⁰ Dadurch erhalten diese eine konkrete Position der Betrachtung (*Point of view*) des diegetischen Geschehens, wodurch bestimmte Emotionen ausgelöst werden können, in dem die Zuschauer*innen beispielsweise dem*der Protagonist*in folgen oder gar mit seinen*ihrer Augen sehen und sich so mehr mit ihm*ihr identifizieren können. Durch filmische Darstellungs- und Gestaltungsmittel, wie dem Einsatz von Licht, Farben, Ton und Musik, verschiedenen Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen, dem Bildformat, der Bildkomposition und der Kadrierung, kann sowohl der Inhalt des Films unterstützt als auch der Blick des Publikums geführt und seine Gefühlslage und seine Wahrnehmung des filmischen Raumes beeinflusst werden.²⁶¹ Filme können so als „symbolisch distanziert, poetisch verspielt oder dokumentarisch nüchtern“ (Müller 2013: 45) empfunden werden.

Der Film konstruiert seine Bedeutung durch das Zusammenspiel von fünf Informationskanälen: Bild, Schrift, Geräusch/Ton, Musik und Sprache.²⁶² Schrift oder Sprache kann beispielsweise den dargestellten Raum konkretisieren, ihm einen Namen geben oder das Filmgeschehen historisch einordnen (z. B. ‚Bukarest 1989‘). Durch die Sprache der Figuren kann das Publikum in manchen Fällen auch darauf schließen, wo der Film spielt (z. B. durch den Dialekt). Durch Musik und Ton kann das Gefühl für den dargestellten Raum unterstützt und eine bestimmte Raumatmosphäre geschaffen werden (z. B. schafft der Einsatz traditio-

²⁵⁹ Vgl.: Gräf et al. ²⁰¹⁷: 24–25.

²⁶⁰ Vgl.: Agotai 2007: 59.

²⁶¹ Vgl.: Müller 2013: 45–46.

²⁶² Vgl.: Gräf et al. ²⁰¹⁷: 32.

neller Musik beim Zeigen ländlicher Räume eine urige Atmosphäre und verstärkt das Bild eines archaischen Raumes). Durch den Einsatz von ausgewählten Farben können bei den Zuschauenden bestimmte Emotionen geweckt und sekundäre Bedeutungen transportiert werden. In dem Fall handelt es sich nicht um spezifische Objektfarben, sondern um Ausdrucksfarben, die eine „emotiv-affektive Assoziativität“ (Wulff 1988: 3) besitzen.²⁶³ Durch helles Licht können filmische Räume freundlicher und positiver erscheinen, während dunkel inszenierte Räume mystisch, bedrohlich, gefährlich und angsteinflößend wirken. Durch das Filmen durch Fenster oder Türen kann das Bild doppelt gerahmt werden, da neben dem Rahmen, den die Kamera erzeugt, ein zweiter Rahmen durch die Requisiten hinzukommt. Dieser ‚innere Rahmen‘ versetzt das Gezeigte „je nach Kontext in eine Atmosphäre der Beengtheit oder der Geborgenheit, der Distanzierung oder auch der besonderen Zuwendung“ (Hickethier 2007: 44–45).

Räume im Film fungieren als Zeichen. Dies gilt sowohl für den künstlich im Studio konstruierten als auch den natürlich vorgefundenen Raum, der im Film in Szene gesetzt wird. Bereits der ungarische Filmkritiker und Regisseur Béla Balázs schrieb der im Film gezeigten Natur eine tragende Rolle zu, da sie „Milieu und Hintergrund einer Szene [ist], deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß“ (Balázs 2001 [1924]: 66). Natur wird demnach symbolisch eingesetzt und kann auf Emotionen und Stimmungen verweisen. Nach Hickethier ist sowohl der natürliche Raum als auch der „architektonische Umraum, der durch Menschen geschaffene Raum, [...] im Film immer auch Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten“ (Hickethier 2007: 71). Auch Räume, die keine Figuren zeigen und lediglich als Anschauungsraum fungieren, „erscheinen [...] als potenzielle Aktionsräume und Betätigungsfelder, als Projektionen von Vorstellungen und Träumen“ (ebd.: 70).

Der Blick auf filmische Raumphänomene ermöglicht demnach einen Einblick in relevante gesellschaftliche Diskurse. Durch die Komposition des filmischen Raumes und der Figuren und Gegenstände in ihm, kann ebenfalls Bedeutung vermittelt werden, wie Hickethier deutlich macht:

²⁶³ Vgl.: Hickethier 2007: 43.

Die Bildkompositionen, die Darstellungen von Räumen in den Bildern dient in der Regel nicht einem Selbstzweck, sondern dazu, die abgebildeten Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung zu zeigen, einem Bild-Umraum, der sie bestimmt und prägt. So wie innerhalb des Bildes alle Teile zueinander in Beziehung treten, die Bildhaftigkeit gerade darin besteht, dass hier Beziehungen hergestellt und dargestellt werden, so wird zwischen dem abgebildeten Menschen und den anderen Dingen ein Beziehungsfeld aufgebaut. Häufig beruht die Wirkung einer Einstellung gerade darauf, dass die gezeigte Person auf eigentümliche Weise mit den Formen der Umgebung verschmilzt und dadurch eine intensive visuelle Wirkung erzeugt wird. Aber auch die Nähe und die Entfernung zwischen den abgebildeten Elementen sagt etwas über die Beziehungen der Gegenstände zueinander aus. [...] In der statischen Anordnung der Elemente im Bild werden also soziale Verhältnisse anschaulich gemacht. Nicht erst die Bewegung bringt die sozialen Beziehungen deutlich in einen Zustand ihrer Sichtbarkeit, sondern bereits das Gefüge der Figuren und Gegenstände zueinander. Die Präsentation fordert uns heraus, in der Anordnung des Präsentierten Bedeutung zu sehen: Hierarchien zwischen den Figuren und ihre im Blick geübte Überwindung, soziale Distanz und Nähe, Konfliktkonstellationen, aber auch soziale Einordnung und historische Zuordnung durch Kleidung, Dekor, durch Physiognomie, Haltung des Körpers und Gestus. (Ebd.: 49–50)

Für die Analyse filmischer Räume erweist sich eine Kombination aus Film- und Raumsemiotik als geeignete Methode. Die Raumsemiotik ist nach Martin Nies

[...] diejenige Teildisziplin der (Kultur-)Semiotik [...], die sich mit dem Zeichencharakter von Räumen und Grenzen, mit den zeichenhaften Prozessen des *Bordering* bzw. des *Borderscaping*²⁶⁴ ebenso wie mit den im Kontext kulturellen Wandels unterschiedlichen Modellen ihrer Beschreibung, also den wissenschaftlichen Diskursen über Räume und Grenzen auseinandersetzt. (Nies 2018a: 8)

Grenzziehungen werden in der Raumsemiotik als „zentrale kulturelle Praxis, die der Produktion von Ordnungen und damit von Sinn dient“ (Nies 2018b: 15) verstanden. Eine Analyse dieser Konstrukte in kulturellen Texten wie Literatur und Film gibt Auskunft über bestimmte Denkstrukturen der Produktionskultur.²⁶⁵ Von dieser Prämisse gehen auch die ursprünglich in der strukturalistischen Semiotik entstandenen Theorien von Lotman und Bachtin aus.

²⁶⁴ Unter *Bordering* ist hierbei der prozessuale Akt der Grenzziehung und unter *Borderscaping* die kulturelle Gemachtheit und Dynamik der Grenze zu verstehen (vgl.: Nies 2018b: 48–49).

²⁶⁵ Vgl.: ebd.: 15.

2.2. Semantische Räume und Chronotopoi

Lotmans Theorie semantischer Räume und der Grenzüberschreitung bietet sich als Ausgangspunkt semiotischer Raumanalysen an, da sie dem Raum und der Grenze eine besondere Stellung zuweist. Inzwischen ist sie zu einer *travelling theory* avanciert, die in unterschiedlichsten Disziplinen Anwendung findet.²⁶⁶ Demnach kann Lotmans Narrativitätstheorie als Theorie des ästhetischen Raumes auch zur Filmanalyse verwendet werden.²⁶⁷ Da sie sich zudem mit einer Kulturtheorie überlagert, eignet sie sich nach Gräf et al. auch für anschließende „Fragestellungen nach ideologischen Implikationen von (filmischen) Weltentwürfen“ (Gräf et al. ²2017: 334) und kultur- und sozialwissenschaftliche Reflektionen.

Lotman geht davon aus, dass auch nicht-räumliche Sachverhalte mit räumlichen Modellen ausgedrückt werden können:²⁶⁸

Die Begriffe ‚hoch-niedrig‘, ‚rechts-links‘, ‚nah-fern‘, ‚offen-geschlossen‘, ‚abgegrenzt-unabgegrenzt‘, ‚diskret-kontinuierlich‘ bilden dabei das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: ‚wertvoll-wertlos‘, ‚gut-schlecht‘, ‚eigen-fremd‘, ‚zugänglich-unzugänglich‘, ‚sterblich-unsterblich‘, u. dgl. m. (Lotman 1973: 329)²⁶⁹

Die erzählte Welt lässt sich Lotman zufolge in mindestens zwei disjunkte Unterräume einteilen, die von einer Grenze getrennt sind, deren grundlegende Eigenschaft ihre Impermeabilität ist.²⁷⁰ Die Unterräume stellen semantische Räume dar, da sie mit bestimmten Eigenschaften aufgeladen sind und sich in mindestens einem Merkmal voneinander unterscheiden. So kann die erzählte Welt bspw. in Lebende und Tote,

²⁶⁶ Vgl.: Frank 2012: 218.

²⁶⁷ Vgl.: Nies 2018b: 26.

²⁶⁸ Vgl.: Lotman ³1989: 313 und 330, Lotman 1973: 329

²⁶⁹ Auch in aktuellen Studien zur Filmanalyse finden sich ähnliche Prämissen. So macht beispielsweise Knut Hickethier deutlich, dass filmische Räume den seelischen Zustand der Figuren untermalen oder gar ausdrücken können: „Um die Trauer von Figuren zu zeigen, werden sie häufig in den Regen gestellt; um den Eindruck einer Begrenztheit des Denkens zu zeigen, werden Figuren in enge Kammern gesetzt; wenn sie sich öffnen, wird der Blick in die Weite gerichtet, usf.“ (Hickethier ⁴2007: 70).

²⁷⁰ Vgl.: Lotman 1973: 344.

Arme und Reiche oder wie im klassischen Heimatfilm in zur Heimat Gehörige und Fremde, geteilt sein. Die Welten der Erzählung erfahren im Text meist eine räumliche Realisation: „Die Welt der Armen wird als ‚Vorstädte‘, ‚Elendsviertel‘, ‚Dachböden‘, die Welt der Reichen als ‚Hauptstraße‘, ‚Paläste‘, ‚Beletage‘ realisiert“ (Lotman 1973: 356). Sind die semantischen Räume nicht räumlich konstruiert, spricht man nach Hans Krahl von abstrakt semantischen Räumen.²⁷¹

Ist mindestens eine Figur in der Lage, ihre Raumbindung zu überwinden und die Grenze zu überschreiten, liegt ein Ereignis vor, wodurch sich die bestehende Situation ändert. Ein Ereignis ist nach Lotman die „kleinste unauflösbare Einheit des Sujetaufbaus“ (ebd.: 348). Liegt ein Ereignis vor, handelt es sich um einen sujethaltigen Text. Lotman definiert das Sujet als „im Verhältnis zum ‚Weltbild‘ [...] revolutionäres Element“ und als ein „entfaltetes Ereignis“ (ebd.: 357). Was ein Sujet darstellt, ist dabei nach Lotman abhängig vom jeweiligen Weltbild: „Das Sujet steht in organischem Zusammenhang mit dem Weltbild, das die Maßstäbe dafür abgibt, was ein Ereignis und was eine Variante davon ist, die uns nichts Neues mitteilt“ (ebd.: 351).

Der sujetlose Text hingegen bestätigt eine bestimmte Ordnung der erzählten Welt. Die Figuren können hierbei den ihnen zugewiesenen semantischen Raum nicht verlassen.²⁷² Dadurch wird die Unerschütterlichkeit der Grenze bestätigt.²⁷³ Dies manifestiert sich räumlich in der Unmöglichkeit des Übergangs in den anderen semantischen Raum, in das ‚Antifeld‘.²⁷⁴

Von besonderer Bedeutung für den Text ist die Art und Weise wie die Grenze zwischen den semantischen Räumen verläuft.²⁷⁵ Wie die Grenze vom* von der Autor* in gesetzt wird und inwiefern sie als permeabel dargestellt wird, gibt Aufschluss über kulturelle Weltwahrnehmungsmuster, da „räumliche Strukturen [...] einen Einblick in die Art und Weise,

²⁷¹ Vgl.: Krahl 1999: 4.

²⁷² Vgl.: Lotman 1973: 355.

²⁷³ Vgl.: ebd.: 356.

²⁷⁴ Vgl.: Lotman 1973: 361.

²⁷⁵ Vgl.: ebd.: 344.

wie die dazugehörige Kultur die ‚Welt‘ konstruiert“ (Frank 2012: 221) vermitteln.

Von der poststrukturalistischen und postkolonialen Kulturwissenschaft wurde Lotmans Theorie kritisiert, da sie nicht mehr zeitgemäß sei, da sie klassisch binäre Oppositionsmodelle sowie eine statische Raumauffassung aufweist.²⁷⁶ Diese Kritik mag durchaus berechtigt sein, wenn man Lotmans Theorie als Kulturtheorie versteht. Allerdings gilt es zu betonen, dass er sie nicht als Theorie zu Beschreibung kultureller Phänomene, sondern als Narrativitätstheorie zur Analyse künstlerischer Texte konzipierte. Sie dient lediglich dazu, bestimmte Muster aufzudecken und daraus Schlüsse über dahinterstehende Weltbilder zu ziehen. Als Theorie zur Analyse ästhetischer Texte ist sie folglich weiterhin geeignet. Auch Nies weist die Kritik an Lotmans Theorie aus mehreren Gründen zurück. Sie konstruiert Oppositionsverhältnisse nicht, weil sie diese befürwortet, stattdessen dient sie lediglich dazu, klassifikatorische semantische Grenzen sichtbar und damit der Kritik zugänglich zu machen.²⁷⁷ Bilden Texte stereotype, wertende, klassifizierende oder identitäre Ordnungen ab, so eignet sich Lotmans Theorie um diese aufzudecken.²⁷⁸ Ebenso lässt sich mit dem Konzept semantischer Räume die erzählte Welt zwar in in Opposition stehende Teilräume einteilen, gleichwohl können mehr als zwei semantische Räume vorliegen. Es muss folglich kein strikt binäres Modell sein. Nies macht deutlich, dass durch Einbeziehung kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien wie jene des *thirdspace*, der Heterotopie oder des Nicht-Ortes, das Konzept der semantischen Räume zudem aktualisiert und ergänzt werden kann.²⁷⁹

Lotmans Theorie kann zudem auch an komplexere Texte angepasst werden. Dazu eignen sich die Erweiterungen durch die von Karl Renner vorgeschlagene Extrempunktregel und seine Feststellungen zum Ereignis und der Ereignistilgung. Nach Renner können semantische Räume Extrempunkte aufweisen, an denen besondere Intensität der Raumcha-

²⁷⁶ In postkolonialer Theorie werden Grenzen als diskriminierende Ordnungen der Mächtigen aufgefasst, da sie ein- und ausschließen (vgl.: Nies 2018b: 20).

²⁷⁷ Vgl.: Nies 2018b: 25.

²⁷⁸ Vgl.: ebd.: 30.

²⁷⁹ Vgl.: Nies 2018a: 8 und Nies 2018b: 49.

rakteristik herrscht. Hier kommt es im Verlauf der Narration meist zu einem End- oder Wendepunkt der Handlung.²⁸⁰ Diese Punkte weisen dabei die maximale Entfernung vom Ausgangsraum auf und sind markiert durch eine erschwerte Zugänglichkeit.²⁸¹

Nach Renner, der hierbei auf Lotman zurückgreift, lassen sich folgende Möglichkeiten zur Ereignisinitiierung sowie zur Ereignistilgung festhalten: 1. Die eigentliche Grenzüberschreitung: Hierbei wird die Figur über die Grenze in einen anderen semantischen Raum versetzt, bleibt in ihren Merkmalen aber konstant. 2. Der Verlust des konstitutiven Merkmals bzw. die Berufung in den Gegenraum: Die Figur verändert sich, so dass sie nicht mehr in ihren ihr ursprünglich zugewiesenen semantischen Raum passt. Die Grenzüberschreitung vollzieht sich hierbei vor allem metaphorisch. 3. Die Änderung der Raumordnung bzw. das Metaereignis: Hierbei verändert sich das System der semantischen Räume so, dass Grenzen aufgehoben werden oder sich neu konstituieren, wodurch die Figur von ihrem zugehörigen Raum getrennt wird.²⁸² Die Ereignisse können ebenso auf verschiedene Weise getilgt, also aufgelöst werden. Ist ein Ereignis durch eine eigentliche Grenzüberschreitung initiiert, so kann dessen Tilgung geschehen durch: 1. Rückkehr in den Ausgangsraum: Hierbei wird der frühere Zustand wiederhergestellt. 2. Aufgehen im Gegenraum: Die Figur verbleibt im anderen semantischen Raum und nimmt dessen Merkmale an. Stellt die Merkmalsveränderung das Ereignis dar, kann diese getilgt werden durch: 1. Berufung: die Figur verlässt den nun für sie falschen semantischen Raum und begibt sich auf die Suche nach dem passenden Raum. 2. Rückverwandlung: hierbei erlangt die Figur ihre ursprünglichen Merkmale zurück. Liegt ein Metaereignis vor, so kann dieses durch eine Metatilgung aufgelöst werden. Hierbei stellt ein ursprünglich ein Ereignis darstellendes Geschehen nun keines mehr dar, da die Grenze ihren Status als Grenze verloren hat.²⁸³

Neben der Theorie der semantischen Räume und der Grenzüberschreitung sowie ihrer Weiterentwicklungen, erweist sich eine weitere

²⁸⁰ Vgl.: Renner 2004: 375–376 und 1987: 128.

²⁸¹ Vgl.: Nies 2018b: 30–31.

²⁸² Vgl.: Renner 2004: 4, sowie Kraß 2018: 84.

²⁸³ Vgl.: Renner 2004: 4, sowie Kraß 2018: 84–85.

strukturalistische Theorie als wichtige Grundlage semiotischer Raumanalysen: die Theorie des Chronotopos (CHRÓNOS für ‚Zeit‘) und TÓPOS für ‚Ort‘) vom russischen Literaturwissenschaftler Bachtin.²⁸⁴ Bachtin stützt sich hierin auf Einsteins Relativitätstheorie und überträgt den Begriff der mathematischen Naturwissenschaft auf die Literaturwissenschaft. Wie Sigrid Weigel darlegt, läuft Bachtins Theorie auf ein „Archiv topographischer Bedeutungsfiguren“ (Weigel 2002: 157) hinaus. Durch diese topografischen Figuren kann Bewegung im Raum als Ausdruck individueller oder kollektiver Entwicklungen in der Zeit dienen.²⁸⁵

Der literarische Chronotopos bezeichnet bei Bachtin den „untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum“ (Bachtin 2008: 7) im Roman und wird von ihm wie folgt beschrieben:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (Ebd.)

Es handelt sich beim Chronotopos um eine Verschränkung der Zeit oder des Zeitverlaufs der Geschichte mit dem Handlungsraum bzw. -ort: „Zeit wird sichtbar in einem Geschehen, das sich im Raum vollzieht. Raum gewinnt seine Dynamik und Eigenart durch die Zeit“ (Müller-Funk ²2010: 315).

Bei Bachtin werden sowohl die Raum-Zeit-Konfigurationen eines Romangenres als auch bestimmte räumliche Motive, die mit zeitlichen Faktoren verknüpft sind, als Chronotopi bezeichnet, wodurch der Begriff sehr breit gefasst wird. Nach Frank lassen sich Bachtins Chronotopi in Makro- und Mikro-Chronotopi unterteilen:

Unter Makro-Chronotopi, mit denen sich Bachtin vorwiegend auseinandersetzt, sind Chronotopi zu verstehen, die jeweils ein bestimmtes Romangenre prägen und durch die die Struktur der Texte bestimmt

²⁸⁴ Die folgenden Ausführungen zum Chronotopos sind eine überarbeitete Version eines Teils des Kapitels 2 meines 2020 unter dem Titel „Der Chronotopos der Remigration in Fatih Akins Solino“ im *ffk Journal* erschienenen Beitrags (vgl.: Pirwitz 2020b: 331–334).

²⁸⁵ Vgl.: Weigel 2002: 157.

wird. Hierzu zählen z. B. der Chronotopos des abenteuerlichen Prüfungsromans (in dem der Raum unendlich weit gedehnt wird, während die biologische Zeit kaum zu vergehen scheint, wodurch die Held*innen am Ende noch immer jung und schön sind) oder der Chronotopos des abenteuerlichen Alltagsromans (der die Abenteuerzeit mehr mit der Zeit des alltäglichen Lebens verknüpft).²⁸⁶

Mikro-Chronotopoi hingegen sind an konkrete Lokalitäten geknüpft und als Motive in dem jeweiligen Makro-Chronotopos eingebunden. Dazu zählen beispielsweise die Idylle als pastoraler Raum, in dem die Zeit stillzustehen scheint,²⁸⁷ der Weg, der mit Vorankommen und Entwicklung verknüpft ist²⁸⁸ oder die Schwelle, die Übergänge markiert.²⁸⁹ Eben jene Mikro-Chronotopoi steuern durch eine bestimmte Anordnung in der Handlung den Verlauf der Narration, wodurch sich der Makro-Chronotopos des jeweiligen Romangenres ergibt.²⁹⁰

Mit Lotmans und Bachtins strukturalistischen Theorien lassen sich die meisten Erzählungen analysieren. Am deutlichsten wird dies anhand des klassischen Narrativs der Heldenreise. Hier verlässt ein Held seinen

²⁸⁶ Vgl.: Frank 2015: 165.

²⁸⁷ „Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland mit all seinen Fleckchen und Winkeln, die vertrauten Berge, Täler und Felder, Flüsse und Wälder, das Vaterhaus – gebunden, mit ihm verwachsen. Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden“ (Bachtin 2008: 160).

²⁸⁸ „Der „Weg“ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnungen. Auf dem Wege (der „Landstraße“) überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. Hier kann es zufällig zu Begegnungen zwischen denjenigen kommen, die normalerweise durch die soziale Hierarchie und durch räumliche Entfernungen voneinander getrennt sind, hier können alle möglichen Kontraste entstehen, können verschiedene Schicksale zusammenstoßen und sich miteinander verflechten“ (ebd.: 180–181).

²⁸⁹ „Dieser Chronotopos [der Schwelle – A.P.] kann sich auch mit dem Motiv der Begegnung verbinden, seine wesentlichste Ergänzung aber ist der Chronotopos der *Krise* und des *Wendepunkts* im Leben“ (ebd.: 186).

²⁹⁰ Vgl.: Frank 2015: 165.

Ausgangsraum, die gewohnte Welt (semantischer Raum A und Chronotopos des Weges), übertritt eine Schwelle (Grenzüberschreitung mit Chronotopos der Schwelle) und gelangt so in den Gegenraum (semantischer Raum B), wo er Abenteuer überstehen und Prüfungen lösen muss (Chronotopos des Weges). Nachdem er den äußersten Punkt des semantischen Raumes B erreicht hat (Extrempunkt), kehrt er mit materiellem oder psychologischem Zugewinn wieder in seinen Ausgangsraum zurück.²⁹¹ Die einzelnen räumlichen Stationen können aufgrund ihrer Verknüpfung mit bestimmten zeitlichen Faktoren als Chronotopoi aufgefasst werden.

Lotmans und Bachtins Theorien bieten auch Potential für kulturwissenschaftliche Fragestellungen, die über textimmanente Untersuchungen hinausgehen. Wie Frank darlegt, verstehen Bachtin und Lotman

Erzähltexte als Schlüssel zur kulturellen Konstruktion der Wirklichkeit, wobei sie die räumliche Beschaffenheit dieser Wirklichkeitskonstruktion in den Vordergrund stellen. Die räumliche Struktur der fiktionalen Welt des Textes, so lautet ihre gemeinsame Überzeugung, gibt Aufschluss über die Struktur des dazugehörigen ‚Weltbildes‘. Dabei gehen Lotman und Bachtin – wie sie jeweils explizit betonen – nicht von einem einfachen Abbildungsverhältnis zwischen literarischem Text und kultureller Wirklichkeit aus. Was im Text reproduziert wird, ist ihren Modellen zufolge das räumliche Grundmuster der Wirklichkeitskonstruktion, in reduzierter und literarisch transformierter Form. (Frank 2009: 64)

Zwar können keine direkten Rückschlüsse vom Text auf die Autor*innen und ihre historische Wirklichkeit gezogen werden, jedoch kann hinterfragt werden, welche Chronotopoi der*die Autor*in verwendet und ob es Parallelen zu anderen Autor*innen gibt, wodurch sich schließlich Aussagen über gewisse Richtungen eines kulturellen Diskurses treffen lassen: „Texte tragen Spuren der in ihnen reflektierten Realitäten und ermöglichen dadurch Rückschlüsse über diese“ (Frank 2015: 164), so Frank. Somit lassen sich chronotopische Muster der realgeschichtlichen Weltanschauung in einen Zusammenhang mit der literarischen Welt-

²⁹¹ Die auf den Mythenforscher Joseph Campbell zurückgehenden Erkenntnisse zum Verlauf einer klassischen Heldenerzählung wurden von Christopher Vogler in leicht abgewandelter Form in *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* als Storytelling-Tool für Drehbuchautor*innen fruchtbar gemacht (vgl.: Campbell 1999 [1949] und Vogler 1997).

modellierung bringen.²⁹² Literarische, innere Chronotopoi (der dargestellten Welt) sind folglich geprägt durch den historischen, äußeren, realen Chronotopos, der sich in ihnen manifestiert.²⁹³

Der*die Autor*in kann demnach als Einflussgröße auf die Wahl der Chronotopoi gesehen werden: „Den Autor finden wir außerhalb des Werkes als einen Menschen, der sein biographisches Leben lebt, aber er begegnet uns als Schöpfer auch im Werk selbst, jedoch außerhalb der dargestellten Chronotopoi, gleichsam auf einer Tangente zu ihnen“ (Bachtin 2008: 192). Dadurch stehen Text und Kontext durch den*die Autor*in (wie auch die Rezipient*innen) in einer Wechselwirkung.²⁹⁴

Bachtin untersucht, wie sich Literatur den realen Raum und die reale Zeit aneignet. Wie Müller-Funk darlegt, würde man im aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs insbesondere das Wort „real“ vermeiden und stattdessen davon sprechen, dass Literatur, Film oder Medien generell Raum und Zeit konstituieren. Das Wort „real“ ist nach Müller-Funk problematisch, da weder Raum noch Zeit jemals in reiner Form im Werk erscheinen, sondern „immer symbolisch und medial formatiert“ (Müller-Funk 2010: 314) sind. Wenngleich es in der realen Lebenswelt solche Raum-Zeit-Formationen geben mag, so treten sie im Werk jedoch nur durch symbolische Formatierung auf.²⁹⁵ Daraus lässt sich schließlich schlussfolgern, dass sich durch eine Analyse der Chronotopoi zwar keine Aussagen über die Welt, wohl aber über die vermittelten Weltbilder treffen lassen.

Durch diese neue Lesart kann Bachtins Chronotopos als Kulturtheorie verstanden werden:

Lässt man die ‚realistische‘ Prämisse Bachtins fallen, so öffnet sich seine Theorie beinahe automatisch zu einer Kulturtheorie. Dann ist der Roman nämlich eines der vielen Genres, die Raumzeit konstituieren und konstruieren und zugleich ein kulturelles Dokument, das uns Auskunft gibt, wie die Menschen im 20. Jahrhundert Raumzeit konzipieren und sich dementsprechend in ihr bewegen. (Ebd.: 314–315)

²⁹² Vgl.: Huss et al. 2016: 16.

²⁹³ Vgl.: Bachtin 2008: 58 sowie Frank 2015: 162.

²⁹⁴ Vgl.: Bachtin 2008: 192.

²⁹⁵ Vgl.: Müller-Funk 2010: 314.

Bachtins Chronotopos-Theorie wurde inzwischen auch auf andere Textformen angewandt und in soziokulturellen Untersuchungen genutzt.²⁹⁶ Für die vorliegende Arbeit erweist sich insbesondere Naficy's Weiterentwicklung der Chronotopos-Theorie, die bereits in Kapitel 1.3. erwähnt wurde, als fruchtbare Grundlage. Naficy geht davon aus, dass die Filmemacher*innen des *accented cinema*, die durch ihre Migrationserfahrungen geprägt sind, bestimmte chronotopische Muster in ihren Werken konstruieren.

Die Chronotopoi des *accented cinema*, der *chronotope of the homeland*, der *thirdspace chronotope* und der *chronotope of life in exile* manifestieren sich nach Naficy in offenen und geschlossenen kinematografischen Formen, die sich auf die Konstruktion des im Film gezeigten Raumes beziehen. Beide Formen weisen eine räumliche und eine zeitliche Dimension auf. Die offene Form zeichnet sich aus durch Außenaufnahmen, offene Räume, helles Tageslicht, mobile Figuren, lange Einstellungen, Panoramabilder und nostalgische Retrospektiven.²⁹⁷ Im Kontrast dazu steht die geschlossene Form, die durch beengende Innenräume, dunkles Licht, in ihrer Freiheit eingeschränkte Figuren, statische Kameraeinstellungen und enge Bildräume geprägt ist.²⁹⁸

Bei der Mehrheit der von Naficy untersuchten Filme lässt sich die erzählte Welt in die Heimat und das Exil einteilen. Dabei entspricht die Darstellung des Heimatlandes der offenen Form und diejenige des Exils der geschlossenen Form. Bei der Konstruktion des Chronotopos des Heimatlandes orientiert sich Naficy am bachtinschen Chronotopos der Idylle. Daraus ergibt sich ein „*idyllic chronotope [...] of homeland*“ (Naficy 2001: 155), welcher durch die Darstellung eines harmonischen, familiären Zusammenlebens in pastoraler Landschaft zum Ausdruck kommt. Dieser Chronotopos taucht laut Naficy meist im Rahmen der Erinnerungen einer oder mehrerer Figuren auf, die, von Nostalgie und Heimweh geprägt, an ihre Vergangenheit in der Heimat zurückdenken. Durch Verklärung wird ein Heimatbild konstruiert, das dem einer Utopie gleicht:

²⁹⁶ Siehe hierzu bspw. Gilroy 1993 oder Peeren 2006.

²⁹⁷ Vgl.: Naficy 2001: 153.

²⁹⁸ Vgl.: ebd.

One typical initial media response to the rupture of displacement is to create a utopian prelapsarian chronotope of the homeland that is uncontaminated by contemporary facts. This is primarily expressed in the homeland's open chronotopes (its nature, landscape, landmarks, and ancient monuments) and in certain privileged renditions of house and home. (Naficy 2001: 152)

Der verlassene Raum, der einer vergangenen Zeit angehört, wird in den aktuellen Raum und die aktuelle Zeit übertragen. Dadurch kommt eine besondere Form der Zeit- und Grenzlosigkeit zum Ausdruck.

Dem idyllischen Chronotopos der Heimat steht im *accented cinema* häufig der Chronotopos des Exils gegenüber. Er drückt sich meist durch geschlossene Formen aus, betont Klaustrophobie und Zeithaftigkeit und ist mit Panik, Verfolgung und Kontrolle verbunden: „The rendition of life in exile [...] is manifested in dystopian and dysphoric imagining of the contemporary times. This is expressed chiefly in the closed chronotopes of imprisonment and panic“ (ebd.: 152–153).

Eine friedvolle Rückkehr in die als idyllisch erinnerte Heimat ist im *accented cinema* allerdings in der Regel nicht beschrieben. Entweder verbleiben die Figuren im Exil oder werden im Falle einer Remigration enttäuscht, da das Bild der Heimat nur eine Illusion ist, die nichts mit der wieder vorgefundenen Heimat gemeinsam hat.

Doch nicht immer wird das Exil oder das Ausland mit etwas Negativem und die Heimat mit dem Positiven verknüpft. In einigen Filmen finden sich auch kontrastive Heimat- und Exildarstellungen. Hier wird das Heimatland als Gefängnis konstruiert, als geschlossener, die Charaktere einschränkender Raum, aus dem es zu fliehen gilt, während das Ausland als Raum der Hoffnung, der Weite und der Freiheit dargestellt wird.²⁹⁹ Entsprechend wird dann die offene Form des Chronotopos eher für das Exil verwendet, während die geschlossene Form bei der Heimatdarstellung genutzt wird.

Weitere bedeutsame Chronotopoi im *accented cinema* sind *thirdspace chronotopes*, die sich in einer Mixtur aus offenen und geschlossenen Formen ausdrücken.³⁰⁰ Diese lassen sich in zwei Arten unterteilen: *border chronotopes* und hybride Räume. Zu den *border chronotopes* gehören Transit-Orte wie Grenzen, Flughäfen, Häfen, Bahnhöfe und Transport-

²⁹⁹ Vgl.: Naficy 2001: 181.

³⁰⁰ Vgl.: ebd.: 212.

mittel.³⁰¹ Sie sind meist mit starken Emotionen des Abschieds oder der Ankunft aufgeladen und stellen Übergangsräume zwischen Heimat und Exil dar. *Border chronotopes* tauchen meist in Szenen auf, in denen sich die Charaktere auf der Reise befinden.³⁰² Die zweite Art der *thirdspace chronotopes* sind meist im Exil lokalisierte hybride Räume. Sie bilden eine Raumzeit, die von Simultaneität und kultureller Vermischung gekennzeichnet ist. Hier überlagern sich die Räume der Heimat und des Exils sowie die Zeit der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft.³⁰³ So können die eigentlich geschlossenen Räume des Exils durch Hybridität (z. B. durch von Figuren in sie gebrachte kulturelle oder sprachliche Einflüsse) offenen Charakter erlangen.

2.3. Räume der Migration und ihre symbolische Bedeutung

Um die Darstellung und Konstruktion von Räumen der Migration im Film zu untersuchen und ihre symbolische Bedeutung zu entschlüsseln, bietet sich neben dem Blick auf die filmspezifischen Gestaltungsmittel und textspezifischen Narrationsstrukturen zudem die Einbeziehung kulturwissenschaftlicher und soziologischer Theorien an, mit denen raumspezifische Aspekte von Migration analysiert werden können.

Durch die Globalisierung bekamen grenzüberschreitende Wanderungsbewegungen am Ende des 20. Jahrhunderts eine neue Dimension, durch die auch das soziale Zusammenleben beeinflusst wurde.³⁰⁴ Gerade in den letzten Jahrzehnten kam es zu starken Fortschritten im Bereich internetbasierter Kommunikationstechnologie, die einen neuen Schub

³⁰¹ Vgl.: Naficy 2001: 153–154.

³⁰² Naficy spricht von drei Arten der Reise im *accented cinema*, die jeweils einen anderen Fokus legen und die Reise und ihre Motive unterschiedlich präsentieren. Es handelt sich hierbei um 1. *Journeys of escape, homeseeking, and home-founding*, 2. *Journeys of quest, homelessness, and lostness* und 3. *homecoming Journeys* (vgl.: ebd.: 223).

³⁰³ Vgl.: ebd.: 212–213.

³⁰⁴ Vgl.: Pries 2001: 8.

flächen- und sozialräumlicher Ausdehnung auslöste.³⁰⁵ Auch durch die stetigen Fortschritte im Verkehrswesen und preiswerte, für viele Menschen bezahlbare Flugverbindungen, veränderten sich die Raumbezüge der Menschen. Immer einfacher lassen sich Beziehungs- und Familienstrukturen zwischen verschiedenen Ländern oder Kontinenten aufrechterhalten. Zudem ziehen, wie Frank Düvell darlegt, immer mehr Menschen in immer kleineren Abständen über immer größere Distanzen und entwickeln dabei immer neue Strategien.³⁰⁶ Zwar lässt sich nicht von einer Rückkehr zum Nomadismus sprechen, da die meisten Menschen einen festen Wohnort haben und sich größtenteils in das nationalstaatliche Gefüge eingliedern, jedoch kommt es häufiger vor, dass sich Menschen mehreren Nationalstaaten zugehörig fühlen, doppelte Staatsbürgerschaften besitzen und häufiger zwischen verschiedenen Lebensräumen wechseln. Die Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte haben zu einer „Abkehr von einer territorialen, physisch-materiell geprägten Vorstellung von Raum hin zu einem dynamisierten Raumbegriff, der Raum primär als Ergebnis sozialer Beziehungen und Handlungen auffasst“ (Wilhelmer 2015: 19) geführt. Transnationalisierung und Mobilität tragen dazu bei, dass sich das Raumverständnis ändert. Durch Migration und transnationales Handeln bringen Menschen neue Räume hervor, die in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zunehmend untersucht werden.

2.3.1. Transnationale Sozialräume und *transnational villages* als Formen pluri-lokaler Lebensweisen

Eine Migrationsform, die sich in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt hat, ist die transnationale Migration, die auch Transmigration genannt wird. Diese bezeichnet eine Migration zwischen mindestens zwei Staaten, wobei Lebensmittelpunkte in beiden Staaten aufrechterhalten werden.³⁰⁷ Transnationale Migration unterscheidet sich von der

³⁰⁵ Vgl.: Pries 2008: 238.

³⁰⁶ Vgl.: Düvell 2006: 1.

³⁰⁷ Auch Migrant*innen, die im 19. und 20. Jahrhundert nach Amerika ausgewanderten, haben Briefe und Geld zu ihren Familien in die Heimat geschickt und versucht die Kontakte aufrecht zu erhalten. 40% der südeuropäischen Migrant*innen,

Diaspora-Migration insofern als das bei zweiterer größere Gruppen ethnischer oder religiöser Gemeinschaften migrieren und stets ein starker Bezug zum Herkunftsland bestehen bleibt. Zudem findet eine intensive Vernetzung zwischen den Migrant*innen eines Herkunftslandes in verschiedenen Zielländern statt.³⁰⁸ Transmigration hingegen kann sowohl individuell als auch kollektiv vollzogen werden.

Die Begriffe Transnationalisierung und Transmigration wurden 1992 im englischsprachigen Raum von Nina Glick Schiller, Linda Basch und Cristina Blanc geprägt. Darunter verstehen sie:

[...] the process by which immigrants build social fields that link together their country of origin and their country of settlement. Immigrants who build such social fields are designated 'transmigrants'. Transmigrants develop and maintain multiple relations – familial, economic, social, organizational, religious and political that span borders. Transmigrants take actions, make decisions and feel concerns, and develop identities within social networks that connect them to two or more societies simultaneously. (Glick Schiller et al. 1992: 1–2)

die um die Jahrhundertwende in die USA aufbrachen, kehrten später in ihre Herkunftsländer zurück (vgl.: Düvell 2006: 140). Dass Menschen eng mit ihrer Herkunftsregion verbunden bleiben, auch wenn sie sich in einem anderen Land integrierten, oder aber nur temporär im Ausland verblieben, ist demnach nichts Neues. Neu jedoch sind die Dimensionen, die die Beziehungen, die sich zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland aufspannen, inzwischen annehmen. Heute sind es viel mehr Menschen, die migrieren und die Kontaktmöglichkeiten mit der Familie in der Heimat sind durch technologische Erneuerungen und Entwicklungen im Verkehrswesen stark vereinfacht wurden (vgl.: Levitt 2001: 22).

³⁰⁸ William Safran nennt folgende Charakteristika der Diaspora-Migrant*innen: „1) they, or their ancestors, have been dispersed from a specific original ‚center‘ to two or more ‚peripheral‘, or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland – its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not – and perhaps cannot be – fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return – when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethno-communal consciousness and solidarity are importantly defined by existence of such a relationship.“ (Safran 1991: 83–84)

Im deutschsprachigen Raum wurden Transnationalisierung, Transmigration³⁰⁹ und transnationale Sozialräume insbesondere von Ludger Pries beschrieben und im Hinblick auf ihre Entstehung, Aufrechterhaltung und Bedeutung untersucht.³¹⁰ Pries versteht Transmigration als:

moderne Variante der nomadischen Lebensform [...]. Sie steht im Zusammenhang mit transnationalen Sozialräumen, die sich pluri-lokal zwischen und oberhalb von verschiedenen Wohn- und Lebensorten aufspannen. In dem Typus der Transmigration ist Wanderung also nicht mehr vorwiegend der – einmalige, zeitlich eng begrenzte – Übergang zwischen verschiedenen, örtlich eindeutig fixierten Lebenszusammenhängen. Vielmehr wird Wanderung selbst (wieder) zu einer Daseinsform. (Pries 2001: 9)

Die Transnationalisierungsforschung untersucht wirtschaftliche, kulturelle, politische und soziale Beziehungen und Verflechtungen, die die Grenzen der Nationalstaaten überschreiten.³¹¹ Während Globalisierung globale Phänomene bezeichnet, bezieht sich Transnationalisierung zwar ebenso auf grenzüberschreitende, nicht aber auf globale, überall präsente Beziehungen von Menschen. Netzwerke und Sozialräume sind nicht erdumspannend delokalisiert, sondern spannen sich zwischen spezifischen Orten über nationalstaatliche Grenzen hinweg auf.³¹² Die Transnationalisierungsforschung geht von einem relationalem Raumkonzept aus, bei dem sich ein Sozialraum über mehrere Flächenräume erstreckt.³¹³ Dadurch kommt es nach Pries zur Herausbildung „relativ dauerhafter und dichter pluri-lokaler und nationalstaatliche Grenzen überschreitender Beziehungen von sozialen Praktiken, Symbolsystemen

³⁰⁹ Inzwischen ist neben der Transmigration auch die Transremigration als weitere Migrationsform konzeptualisiert wurden. Hierbei wird „Rückkehr als dynamische[r], akteurszentrierte[r] Prozess und Teil eines zirkulären Systems sozialer Netzwerke“ (Olivier-Mensah 2017: 18) verstanden. Die Transremigrationsforschung geht nicht von einer einmaligen Rückkehr aus, sondern von einem Prozess, der stark von den einzelnen Akteur*innen abhängig ist. So unterscheidet Claudia Olivier-Mensah lokale, strukturelle, kognitive und globale Transremigrant*innen voneinander, die sich im Hinblick auf die Dimensionen von Transnationalität unterscheiden (vgl.: ebd.: 64).

³¹⁰ Vgl.: Pries 2001 und Pries 2008.

³¹¹ Vgl.: Pries 2008: 13.

³¹² Vgl.: ebd.: 16.

³¹³ Vgl.: Pries 2008: 152.

und Artefakten“ (Pries 2008: 44), welche er als transnationale Sozialräume bezeichnet:

Der Lebenszusammenhang, innerhalb dessen die individuelle und kollektive Selbstverortung, die soziale Differenzierung und Integration stattfindet, wird durch pluri-lokale Sozialräume gebildet, die sich über verschiedene Nationalgesellschaften oder gar Kontinente erstrecken können. Diese pluri-lokalen Sozialräume werden durch die Lebenspraxis von Transmigranten konstituiert. (Pries 2001: 9)

Auf Mikroebene vollzieht sich Transnationalisierung insbesondere in der Lebensweise und in den Haushaltsstrategien von Migrant*innen, die regelmäßig zu ihren Familien in ihre Herkunftsländer reisen, Telefonate mit Familienmitgliedern führen und ihnen Geld senden, um sie zu unterstützen.³¹⁴ Den unterschiedlichen Orten in dieser pluri-lokalen Ausrichtung der Lebenswelt können dabei verschiedene Funktionen im sozialräumlichen Gesamtgebilde zukommen, wie z. B. Gelderwerb, Kindererziehung, Altenpflege, politische Aktivität oder sozial-kulturelle Selbstvergewisserung.³¹⁵

Die Bedeutung transnationaler Sozialräume wurde auch von Peggy Levitt erforscht. Sie untersucht am Beispiel eines dominikanischen Dorfes, wie der Alltag der Bewohner*innen dieses *transnational village* durch Einflüsse von Transmigrant*innen geprägt ist.³¹⁶ Mitglieder solcher transnationalen Dörfer müssen nicht selbst migriert sein, um dazuzugehören und an transnationalen Strukturen teilzuhaben. *Transnational villages* sind geprägt durch soziale und finanzielle *Remittances*.³¹⁷ Migrierte und Nicht-Migrierte sind abhängig voneinander, was zu einer Stabilisierung des *transnational village* und der Entstehung neuer Repräsentations- und Partizipationsformen führt:

New forms of representation and participation are emerging that do not require full membership or residence. In contrast to a postnational view, however, the state is not superfluous. Rather than disappearing or being subordinated to international regimes, states play a major role, along with other civic, religious, and political institutions, in creating and reinforcing lasting transnational involvements. (Levitt 2001: 5)

³¹⁴ Vgl.: Pries 2008: 13.

³¹⁵ Vgl.: ebd.: 163.

³¹⁶ Vgl.: Levitt 2001.

³¹⁷ Vgl.: ebd.: 11.

Im Konkreten ist solch ein Dorf bspw. dadurch gekennzeichnet, dass eine größere Gruppe der Bewohner*innen zeitweise im Ausland lebt und dort Geld verdient. Einen Teil davon senden sie an die im Dorf gebliebenen Familienmitglieder. Diese wiederum kümmern sich dafür um die Kinder oder Eltern der Migrierten. Durch regelmäßigen Austausch (durch Besuche oder über soziale Medien und Telefonate) geben die Migrierten Erfahrungen des Lebens im Ausland sowie neue Fähigkeiten und Kenntnisse, aber auch neue Wertevorstellungen an die im Dorf verbliebenen Familienmitglieder weiter. Diese können das neue Wissen, aber auch die finanzielle Unterstützung nutzen, um sich selbst weiterzuentwickeln und auch andere Dorfbewohner*innen zu beeinflussen und ihnen zu helfen. Typisch ist zudem der Hausbau in der Heimat mit im Ausland verdientem Geld.

Durch Globalisierung und Transnationalisierung haben sich auch die Voraussetzungen für Migration verändert. Bestehen bereits Kontakte ins Ausland, ist es für Menschen, die ebenfalls migrieren möchten, einfacher, da ihre Bekannten und Verwandten ihnen helfen können. Durch das Aufwachsen in einem transnationalen Umfeld vollzieht sich bereits im Herkunftsland eine „pre-migration westernization“ (Morawska 2001), wodurch Werte, Normen und Verhaltensweisen an jene der westlichen Welt angepasst werden.

Transnationale Familienstrukturen und pluri-lokale Lebensweisen sind durch die postkommunistische Migration in kürzester Zeit zu einem die rumänische Gesellschaft prägenden Phänomen geworden. Die Bedeutung der *transnational villages* in Rumänien wurde insbesondere von Dumitru Sandu untersucht. Er kommt u. a. zu dem Ergebnis, dass enge soziale Kontakte dazu führen, dass Bewohner*innen eines rumänischen Dorfes oft auch im selben Ort im Ausland arbeiten. Dadurch wiederum wird die Struktur des rumänischen Dorfes und seine Abhängigkeit vom entsprechenden Ort im Ausland stabilisiert.³¹⁸

³¹⁸ Siehe hierzu Sandu 2005, Sandu 2010a und Sandu 2010b.

2.3.2. Transit-Orte und Nicht-Orte als identitätslose Durchgangsorte oder Räume temporärer Verwurzelung?

Die Aufrechterhaltung transnationaler Familienstrukturen wird insbesondere durch Entwicklungen im Verkehrswesen begünstigt. Durch die Globalisierung wurde das Reisen für viele Menschen erschwinglicher. Wie Tourist*innen oder international tätige Geschäftsleute, sind insbesondere Transmigrant*innen häufig auf Reisen, um zwischen den verschiedenen Orten, an denen sie soziale, familiäre oder berufliche Beziehungen unterhalten, zu pendeln. Dabei passieren sie sogenannte Transit-Orte. Der Begriff ‚Transit‘ leitet sich aus dem lateinischen TRANS (‚durch‘) und IRE (‚gehen‘) ab. Bei Transit-Orten handelt es sich demnach um Durchgangs-Orte, die zum Zwecke des Passierens, des Hindurchgehens bzw. -fahrens und des Übergangs geschaffen wurden oder sich als solche von selbst herausbildeten. Transit-Orte sind „Orte, an denen sich Menschen aufhalten, ohne zu bleiben“ (Wilhelmer 2015: 7). Sie sind Zwischenstation, aber in der Regel niemals die Endstation der Reise. Der Reisende befindet sich im Zwischenraum zwischen Ausgangs- und Zielort,

[...] in einem Schwebezustand des Noch-Nicht und Nicht-Mehr. Damit fügt er dem Hier und dem Dort eine dritte Dimension hinzu, die sich aus der relativen Lage von Ursprung und Ziel ergibt, die aber selbst relativ unbestimmt bleibt: Der Reisende im Transit befindet sich irgendwo zwischen hier und dort. (Ebd.: 38)

Zu den Transit-Orten zählen beispielsweise Bahnhöfe, Flughäfen, Häfen, Autobahnen oder Grenzen und Grenzzonen, aber auch Raststätten, Shopping-Center und Hotels, wenn die Einkehr nur von kurzer Dauer ist und kein längerer Aufenthalt angestrebt wird.³¹⁹ Auch Flure oder Treppenhäuser in Wohnhäusern, also nicht-transitorischen Orten, können als Transit-Orte bezeichnet werden, da sie die transitorische Passage zwischen Eingangstor und Wohnungstür markieren.³²⁰

³¹⁹ Natürlich sind Transit-Orte auch Arbeitsplätze vieler Menschen. Für diese hat jener Ort dann eine andere Bedeutung und weniger transitorischen Charakter, wie er es für Passagiere oder Gäste hat.

³²⁰ Vgl.: Wilhelmer 2015: 33.

Transit-Orte sind nach Lars Wilhelmer Teil der Moderne und ihrem Fortschrittsdenken, das sich im Höher, Weiter und Schneller der Bewegung ausdrückt:

Die Moderne ist ohne Transit-Orte kaum denkbar. Sie ist das Zeitalter der Bewegung, des Dazwischen, des Entgrenzten, des Flüchtigen: Neue politische Ordnungen entstehen, feste Weltbilder lösen sich auf, soziale Grenzen und individuelle Freiheiten werden neu verhandelt. Industrialisierung, Urbanisierung, Globalisierung, Migrationsbewegungen, aber auch Deportation, Flucht und ‚Mobilmachung‘ für den Krieg – all diese Prozesse des 19. bis 21. Jahrhunderts werden erst möglich durch jene unscheinbaren Orte, die längst Teil unseres Alltags geworden sind. (Ebd.: 8)

Doch Transit-Orte sind auch symbolische Repräsentationen der Postmoderne und stets auf der Suche befindlicher Individuen. Menschen, die sich an Transit-Orten aufhalten, sind sowohl in Bewegung als auch starr. Sie befinden sich auf einer Reise und doch sind sie gerade am Warten. Sie warten vor und während der Reise. Sie warten darauf, dass ihr Zug im Bahnhof einfährt, dass das Boarding ins Flugzeug beginnt, dass das Schiff den Hafen verlässt und dass sie schließlich an ihrem Ziel ankommen. Transit-Orte verkörpern ebenso den Gegensatz zwischen Vielfalt und Monotonie. Sind die einzelnen Transit-Orte doch an unterschiedlichen Orten lokalisiert, so weisen sie dennoch eine Vielzahl an Gemeinsamkeiten auf. So sind es doch immer wieder fast dieselben Duty-free Produkte, die es am Flughafen in New York, Berlin oder Hanoi zu kaufen gibt. In den Bahnhofshallen in Europa befinden sich dieselben Café-Ketten wie in Amerika und auch die Zimmereinrichtung der großen Hotelketten ähnelt sich überall auf der Welt. Auch der Gegensatz der Anonymität und Identität spiegelt sich an Transit-Orten wider, da ein Passagier meist nur einer von vielen ist und in der anonymen Masse unterzugehen scheint, gleichzeitig aber oft auch seine Identität preisgeben muss, z. B. durch den Check-In am Flughafen oder den Kauf eines Tickets auf seinen Namen. Ein weiteres Paradoxon der Transit-Orte liegt in ihrem Gegensatz zwischen Autonomie und Regulierung.³²¹ Wenngleich der Passagier autonom die Entscheidung trifft, zu verreisen, so ist er während der Reise doch stets geleitet von bestimmten Machtstrukturen, die den Weg regulieren, sei es durch den vorgegebenen Ablauf vor dem Boarding im Flughafengebäude oder durch bestimmte Eingangsrituale

³²¹ Vgl.: Wilhelmer 2015: 8.

beim Zustieg in Bus und Bahn. Der Mensch ist an Transit-Orten des Verkehrs den vorgefertigten und festgelegten Strukturen unterworfen.

Transit-Orte stellen spezifische Orte in Migrationsprozessen dar. Insbesondere der Grenze und der Grenzzone kam seit der Entstehung von Nationalstaaten und der damit einhergehenden Einführung von Einreisebeschränkungen eine wichtige Bedeutung zu. Hier wird reguliert, wer einreisen darf und wer nicht. Grenzen können unterschiedlich wahrgenommen werden, je nach Status desjenigen der sie zu passieren versucht. So kann sie für den einen eine unüberwindliche Mauer und für den anderen eine Schwelle sein, deren Übertritt reine Formsache ist.³²²

„Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“ (Simmel 2006 [1903]: 17), so Simmel. Sie ist Ausdruck von Macht und Regulierung durch die Nationalstaaten oder durch supranationale Konstrukte wie die EU. Durch Globalisierung und Mobilität haben sich Grenzen zum Teil verschoben, aufgelöst haben sie sich aber nicht. Wenngleich sich die Grenzen mit der Entstehung der Europäischen Union zwischen den EU-Staaten verändert haben und für EU-Bürger*innen teilweise kaum mehr relevant sind (*Debordering*), so entstanden auch neue Grenzen (*Rebordering*), wie die EU-Außengrenzen, durch die sich neue Formen der Klassifizierung und Regulierung von Migration entwickelten.³²³

Die EU-Außengrenze kann mit einer semipermeablen Membran verglichen werden. EU-Bürger*innen können problemlos die Grenze nach außen hin überschreiten, andersherum können Nicht-EU-Bürger*innen nur unter bestimmten Bedingungen in den Innenraum gelangen und nur unter noch strengeren Bedingungen längerfristig dort verbleiben. Die EU hat zwar in mancher politisch, wirtschaftlich oder sozialer Hinsicht nationalstaatliche Grenzen geschwächt, gleichzeitig aber jene schwer überwindbarere EU-Außengrenze konstruiert. Diese jedoch ist keine starre Grenze. Sie ist flexibel und veränderlich. Länder können hinzukommen oder aus der EU austreten. So kann ein Land, das zuvor noch außerhalb der Grenze lag unter bestimmten Bedingungen zum Innenraum dazugehörig werden, wie dies für Rumänien 2007 der Fall war. Verließ die EU-Außengrenze zuvor noch westlich von Rumä-

³²² Vgl.: Schroer 2012: 224.

³²³ Vgl.: Dennerlein/Frietsch 2011: 10.

nien, so liegt sie nun östlich des Landes, was dazu führt, dass Rumänien damit eine besondere Randposition innerhalb der EU zukommt. Für Migrant*innen aus dem Nahen Osten wird Rumänien deshalb immer häufiger zum Transit-Land.

Während der Begriff des Transit-Ortes eine neutrale und wertfreie Bezeichnung für eben jene Durchgangsorte darstellt, wurde solchen Orten aufgrund ihrer besprochenen spezifischen Charakteristiken auch ein wertender Begriff verliehen. Transit-Orte und die Beziehung, die das Individuum zu ihnen unterhält, werden von dem französischen Anthropologen Marc Augé als Nicht-Orte (*non lieux*) bezeichnet.³²⁴ Augé charakterisiert den Transit-Ort über seine Mängel, wodurch er ihm schließlich die Qualität eines Ortes abspricht. Statt einem kollektiven Miteinander herrscht an Nicht-Orten ein anonymes Nebeneinander, wodurch das Gefühl von Einsamkeit und Ähnlichkeit ausgelöst wird.³²⁵ Wie Miriam Kanne formuliert, wird diese Synthese aus Nicht-Ort und Nicht-mehr-Individuum von Augé als etwas Defizitäres, Erodierendes und Belastendes verstanden, das dem Gefühl des Zugewinns an Freiheit und Mobilität unterliegt.³²⁶

³²⁴ In seinen Werken bezieht sich Augé auf Michel de Certeau, der den Begriff des Nicht-Ortes schon vor ihm verwendete. Ihm zufolge entstehen Nicht-Orte in der Alltagspraxis des Gehens. Indem der Gehende den Ort verfehlt und nur an ihm vorübergeht, verwandelt er den statisch einzigartigen Ort in eine neue dynamische Form. Der Ort selbst wird Teil einer Strecke, wodurch er nur einen Wegpunkt darstellt. Über diesen Ort, seine Bedeutung und seine Geschichte muss der Vorübergehende nichts wissen, um ihn Teil seiner Route werden zu lassen. Dies macht den Ort zum Nicht-Ort (vgl.: Certeau 1988: 209–211). Der Nicht-Ort existiert nur vorübergehend im Kopf des Gehenden, der auf der Suche nach oder auf dem Weg zu einem Ort ist (vgl.: Wilhelmer 2015: 41). Es kann folglich nach de Certeau jeder Ort zum Nicht-Ort werden. Zu den Nicht-Orten nach Augé zählen neben den klassischen Transit-Orten, wie Orten des Verkehrs und des Konsums auch virtuelle Räume, wie das Internet und imaginäre Räume, wie das Bild eines Landes, das Menschen im Kopf haben, ohne dass sie je dort waren. In diesem Sinne stellen Nicht-Orte auch eine Form der Utopie dar (vgl.: Augé 2014: 97).

³²⁵ Vgl.: Kanne 2013: 13 und Augé 2014: 103.

³²⁶ Vgl.: Kanne 2013: 14.

Nach Augé haben Nicht-Orte eine andere Qualität als anthropologische Orte, da es ihnen an Identität, Relation und Geschichte mangelt: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort“ (Augé ⁴2014: 83). Nicht-Orte sind somit das Gegenteil von Erinnerungsorten, unter denen nach Pierre Nora³²⁷ Orte verstanden werden, die identitätsstiftend wirken und mit kollektiver Erinnerung verknüpft sind.

Weder Orte noch Nicht-Orte existieren jedoch jemals in reiner Gestalt, denn „Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet“ (Augé ⁴2014: 83–84).

Augé zufolge sind Nicht-Orte Produkte der Übermoderne, die er als Steigerung der Moderne und nicht als Bruch mit dieser empfindet.³²⁸ In diesen Orten drückt sich das für die Übermoderne typische Übermaß an Ereignissen, an Raum und an Individualisierung aus, was letztlich Einsamkeit, Identitätsverlust und Ähnlichkeit zur Folge hat. Augé spricht von einer „Sinnkrise der Gegenwart“ (Augé 1995) die sich durch eine Vermehrung der Bezugsräume, eine Verengung des wirksamen Raumes und ein Problem der Identität ergibt.³²⁹ Während räumliche Bezüge einerseits stets wachsen durch vereinfachte Möglichkeiten der Erschließung von Flächenräumen durch günstigere und schnellere Transportmittel und immer stärker ausgeprägte mediale Berichterstattung über ferne Teile der Erde, schrumpft der konkrete Lebensraum der Menschen gleichzeitig weiter zusammen. Augé nennt hier beispielhaft die Landflucht, den zunehmenden Drang in die Großstädte und damit einhergehenden Mangel an bezahlbarem Wohnraum, was wiederum dazu führt, dass immer mehr Menschen in sehr engen Wohnräumen leben.³³⁰ Die Krise der Identität wird ausgelöst durch den Verlust eines sozialen

³²⁷ Vgl.: Nora 1984–1992.

³²⁸ Zum Vergleich des Begriffs der Übermoderne nach Augé mit dem Begriff der Postmoderne siehe Kreff: 391.

³²⁹ Vgl.: Augé 1995: 35.

³³⁰ Vgl.: ebd.: 38.

Beziehungsnetzes, das bestimmt wird durch „Abstammungslinien und Heiratsallianzen [...], die durch eine lokale Norm streng definiert und codiert werden“ (Augé 1995: 39). Durch die neugewonnene Freiheit befindet sich das Individuum nun stets auf der Suche nach Sinn und auf einer Flucht in individuelle Bezugssysteme.³³¹

Diese Suchbewegung manifestiert sich in Literatur und Film häufig räumlich an Nicht-Orten. Filmische Orte können als Nicht-Orte inszeniert werden, um jene Suchbewegung der Übermoderne und von ihren vielfältigen Möglichkeiten überforderten Figuren zum Ausdruck zu bringen. Im Migrationsfilm werden häufig spezifische Transit-Orte, die Migrant*innen auf der Suche nach einem besseren Leben passieren, als Nicht-Orte dargestellt. So sind beispielsweise Durchgangslager und Flüchtlingsunterkünfte, in denen Geflüchtete zum Warten angehalten sind und auf die Möglichkeit zur Freigabe zur Passage nach Europa hoffen, zu Nicht-Orten der Flucht par excellence geworden. So schreiben Hertrampf und Nickel:

Aus einer Migrationspolitik des Verdrängens heraus wurden in der Vergangenheit, wie im Falle des ‚Dschungel von Calais‘ auch offiziell eingerichtete Durchgangslager zu Nicht-Orten im Sinne Marc Augés, die bewusst das Fremde ausgrenzen und versuchen, die von paradiesischen europäischen Räumen träumenden Menschen ‚wegzusperrn‘. Durch zutiefst menschenunwürdige ‚Überlebensräume‘ wird ihnen jede Illusion des Traumraums Europa genommen, dieser entlarvt sich selbst als imaginäre Wirklichkeitskonstruktion. (Hertrampf/Nickel 2019: 2)

Hertrampf und Nickel verweisen zudem darauf, dass diese Auffanglager für viele Geflüchtete aufgrund restriktiver Asylregelungen nicht zu einem *lieu de passage* werden. Stattdessen werden sie an diesem Transit-Raum abgewiesen und in ihre Herkunftsländer zurückgeschickt.³³² Der Raum Europa, den sie erreichen wollten, bleibt für sie letztlich nur ein Traum.

Mit der Bezeichnung ‚Nicht-Ort‘ werden nun Orte und Räume beschrieben, an denen die Menschen nicht mehr fest verwurzelt sind. Es sind keine Orte, an denen man sich heimisch fühlen kann, sondern solche, die temporär aufgesucht werden oder zu deren Zutritt man gezwungen wird. Dass solche Orte aber auch zu konstitutiven Elementen der

³³¹ Vgl.: Weiß 2005: 27.

³³² Vgl.: Hertrampf/Nickel 2019: 2.

Identität werden können, zeigt Nicolas Bourriaud in seinem Werk *Radikant*.

Im Zentrum seines Textes steht der altermoderne³³³ Künstler, der sich mehr die Frage nach dem ‚Wohin?‘ statt nach dem ‚Woher?‘ stellt. Bourriaud übernimmt den Begriff des Radikanten aus der Biologie, der dort ein bestimmtes Wurzelsystem bezeichnet und überträgt ihn auf den Bereich der zeitgenössischen Kunst und Kultur und deren Akteur*innen:

Der Immigrant, der Exilant, der Tourist, der in der Stadt Umherschweifende sind indessen die vorherrschenden Figuren der zeitgenössischen Kultur. Um in der Pflanzensprache zu bleiben, das Individuum zu Beginn des 21. Jahrhunderts erinnert an jene Pflanzen, die nicht aus einer einzigen Wurzel heraus wachsen, sondern sich in alle Richtungen auf den Oberflächen ausbreiten die sich ihnen bieten, indem sie sich mit zahlreichen Häkchen festhalten wie Efeu. Dieser gehört zu der botanischen Familie der Radikanten, die ihre Wurzeln im Maße ihrer Ausbreitung wachsen lassen, im Gegensatz zu den Radikalen, deren Entwicklung durch ihre Verankerung im Boden bestimmt wird. (Bourriaud 2009: 51)

Nach Bourriaud sind altermoderne Künstler*innen nicht mehr fest in ihrer Herkunftskultur verwurzelt und verankert, sondern können überall neue Wurzeln schlagen. Sie definieren sich nicht durch ihre Herkunft, sondern durch ihre Richtung und Geschwindigkeit:

Der Radikant kann sich, ohne Schaden zu nehmen, seine Primärwurzeln abhacken und sich neu akklimatisieren: es gibt keinen eindeutigen Ursprung, sondern aufeinander folgende, simultane oder sich überkreuzende Verwurzelungen. Während radikale Künstler zu einem Ursprungsort zurückkehren wollen, machen sich die Radikanten auf den Weg, ohne einen Ort zu haben, zu dem sie zurückkehren können: in ihrem Universum gibt es weder einen Ursprung noch ein Ende, außer denen die sie sich selbst zu setzen beschließen. (Ebd.: 52–53)

Bourriaud bezieht sich auf Deleuze und Guattari, die der Historizität des Baumes und seiner Wurzel das Bild des Rhizoms gegenüberstellen, das seit dem Aufkommen des Internets und einer damit einhergehenden Entstehung neuer Räume als Metapher für diese verwendet wird:³³⁴ „Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muss mit jedem ande-

³³³ Mit ‚Altermodernität‘ bezeichnet Bourriaud neue Entwicklungen in einer von der Globalisierung geprägten Kunst- und Kulturszene. Altermodernität geht über den postmodernen Multikulturalismus hinaus, der sich mehr an den Ursprung von Diskursen und Formen hält (vgl.: Bourriaud 2009: 39).

³³⁴ Vgl.: Bourriaud 2009: 55.

ren verbunden werden. Ganz anders dagegen der Baum oder die Wurzel, wo ein Punkt und eine Ordnung festgesetzt werden“ (Deleuze/Guattari 1977: 11).

Ein Baum ist durch seine Wurzel, seinen RADIX, fest in seiner Umgebung verankert. Auf den kultur- und sozialwissenschaftlichen Migrationsdiskurs übertragen, fungiert die Wurzel als Metapher für die Tatsache, dass Menschen sich mit ihrer Herkunftskultur verbunden fühlen und mit dieser identifizieren. Sie können demnach als ‚Radikale‘ bezeichnet werden. Ein Rhizom hingegen bezeichnet ein Wurzelsystem ohne Hauptwurzel. Hierbei kann jeder beliebige Punkt mit einem anderen verknüpft werden. Metaphorisch lässt sich der Begriff des Rhizoms insbesondere für globale Verknüpfungsstrukturen und transnationale Netzwerke verwenden.

Bourriauds Radikant unterscheidet sich von Deleuzes und Guattaris Rhizom durch „die Betonung, die er auf die Reiseroute, die Wegstrecke – als dialogische oder intersubjektive Erzählung – zwischen dem Subjekt und den Flächen legt, die es durchquert und auf denen es seine Wurzeln schlägt [...]“ (Bourriaud 2009: 56). Während der Fokus bei Deleuzes und Guattaris Rhizom auf den Knotenpunkten liegt, liegt er bei Bourriauds Radikant auf den Zwischenwegen.³³⁵ Der Radikant betont mehr die Bewegung als die Herkunft. Radikanten können ihre Primärwurzeln verlieren und andernorts neue Wurzeln schlagen. Entscheidend ist nicht mehr der Herkunftsraum, sondern das Netzwerk an Räumen, das sich durch immer neue Verortungen ergibt.³³⁶

Der Radikant wird nach Bourriaud zu einem Menschen ohne Aura. Dabei übernimmt Bourriaud Walter Benjamins Begriff der Aura, mit dem jener die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes beschreibt, und überträgt ihn auf den Kontext von Migration in der zeitgenössischen Gesellschaft. Der Mensch kann sich demnach in verschiedenen Kulturen bewegen, ohne sich mit diesen zu identifizieren. Er kann „auf den Formen surfen, ohne in sie einzudringen“ (Bourriaud 2009: 42). Der altermoderne Mensch ist nach Bourriaud hin- und hergerissen zwischen

³³⁵ Vgl.: Rothmund 2015: 106.

³³⁶ Ähnliche Ansätze finden sich bei James Clifford, der in seiner Diskussion über „roots and routes“ (Clifford 1997: 78) dafür plädiert, in Auseinandersetzung mit Kultur nicht nur ‚Wurzeln‘, sondern auch ‚Wege‘ einzubeziehen.

„der Notwendigkeit des Bezugs zu seiner Umgebung und den Kräften der Entwurzelung, zwischen der Globalisierung und der Singularität, der Identität und der Erfahrung im Umgang mit dem Anderen“ (ebd.: 52). Identität wird bei Bourriaud nicht als stabil, sondern als fluid und hybrid verstanden.

Während Augé von einem identitätslosen Verweilen der Menschen an Nicht-Orten ausgeht, stellen jene Orte für den Radikanten nach Bourriaud, Orte der temporären Verwurzelung dar. Der Mensch ist diesen Orten nicht ausgeliefert, sondern eignet sich diese an.³³⁷ Da der Radikant sich nicht durch seine Herkunft definiert, leidet er auch nicht an der von Augé beschriebenen Identitäts- und Geschichtslosigkeit der Nicht-Orte, sondern macht sich diese zu Nutze. Er verliert sich nicht zwischen den verschiedenen Orten (und Nicht-Orten), sondern verankert sich immer wieder neu im Dazwischen.

Transit-Orte und Nicht-Orte werden zur symbolischen Repräsentation jener immer aufs Neue entstehenden transkulturellen Identitäten, die sich mehr durch ein Sowohl-als-auch, als durch ein Entweder-oder auszeichnen. Als solche Symboliken eines postmodernen Lebensstils können Transit-Orte oder Nicht-Orte im Film eingesetzt werden. Insbesondere im Migrationsfilm können sie dazu dienen, territoriale Vorstellungen von Kultur zu hinterfragen oder hybride Identitäten der Figuren und deren Zerrissenheit zwischen verschiedenen Ländern, Kulturen und Sprachen auszudrücken. Wie sich auch Identitäten immerzu im Fluss befinden, verschiedensten Einflüssen ausgesetzt sind und sich dadurch auch neu konstruieren oder rekonstruieren, so verweisen auch jene Durchgangsorte auf Flexibilität, Zeithaftigkeit, Entwicklung und Bewegung.

Ulrike Zitzlsperger verweist zudem auf die besondere symbolische Bedeutung von Transit-Orten als „konkrete architektonisch dem Zeitgeist verpflichtete Räume [...], die als Orte des vorübergehenden Aufenthalts gerade in Übergangszeiten in der Realität, aber auch symbolisch an Bedeutung gewinnen“ (Zitzlsperger 2013: 2–3). Als Nicht-Orte können Räume inszeniert werden, bei denen „nicht die identitären, sondern lediglich die nicht-identitären Merkmale relevant gesetzt sind“ (Nies

³³⁷ Vgl.: Rothmund 2015: 108.

2018b: 45). Dies ergibt sich daraus, dass der Nicht-Ort durch das, was er nicht ist, gekennzeichnet ist.

Nach Kanne kann der Nicht-Ort zudem nicht nur als

Verhandlungsraum zivilisatorischer Brüche, als Austragungs-`Ort' globaler Umwälzungen und als Schauplatz des zwischenmenschlichen, sozialen und sozialhierarchischen Kontakts [fungieren – A.P.], sondern auch als Treibsand der eigenen Identität und Abraum der (traumatischen, individuellen oder nationalen) Vergangenheit. (Kanne 2013: 27)

Auch auf narrativer Ebene können Nicht-Orte und Transit-Orte mit spezifischen Funktionen aufgeladen sein, da sie häufig als Chronotopoi der Schwelle Übergänge, Wendepunkte oder Kreuzungen von Handlungssträngen markieren und dadurch die Handlung vorantreiben, da es hier zu geografischen, emotionalen, kulturellen, sozialen, sprachlichen oder psychischen Grenzüberschreitungen kommt.

2.3.3. *Betwixt and between: thirdspaces* und liminale Räume als Ausdruck von Transkulturalität und Entwicklung

Als Ausdruck hybrider Identitäten fungieren neben Transit-Orten insbesondere jegliche Formen des *thirdspace*. Die Theorie des *thirdspace* ist eng mit der Hybriditätstheorie verbunden, die von Homi K. Bhabha im Rahmen der postkolonialen Studien geprägt wurde.³³⁸ Der *thirdspace* als Zwischenraum entsteht durch Transkulturalität, in dem aus der interkulturellen Beziehung zweier oder mehrerer Kulturen etwas Neues entsteht, das, wie Nies zusammenfasst „mehr ist als die Summe ihrer Teile“ (Nies 2018b: 21). In dieser neuen eigenen Identität sind verschiedene Zugehörigkeiten integriert.³³⁹ Der *thirdspace* bezeichnet somit einen „hybriden dritten, transidentitären Raum, der eine neue Entität bildet“ (ebd.: 22).

Bhabhas Hybriditätskonzept ist von starkem Einfluss auf die heutige Literatur- und Kulturwissenschaft. Bhabha geht von hybriden Identitäten aus, die in einem Zwischenraum entstehen und nicht hierarchisch

³³⁸ Eine weitere Theorie des *thirdspace* entwickelte der Geograf Edward Soja, der Vorreiter des *Spatial Turns* innerhalb der Geografie. Siehe hierzu: Soja 2005 [1990].

³³⁹ Vgl.: Nies 2018b: 21.

angeordnet sind.³⁴⁰ Der *thirdspace* als „Bereich des darüber Hinausgehenden“ (Bhabha 2000: 10) steckt nach Bhabha „das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können“ (ebd.: 2). Diese können zu „neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen“ (ebd.).

Veranschaulichend stellt Bhabha, unter Rückgriff auf die Überlegungen der afroamerikanischen Künstlerin Renée Green, den *thirdspace* als Treppenhaus dar:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozess symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, dass sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt. (Ebd.: 5)

Im Film können Räume als *thirdspaces* inszeniert werden, um transkulturelle und transnationale Lebensweisen von Migrant*innen darzustellen. An diesen Dritortorten, die im Migrationsfilm häufig als transnationale Räume inszeniert werden, überlagern sich Räume der Heimat und der Fremde bzw. der alten und der neuen Heimat sowie der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie können zudem als Ausdruck für das Wechselspiel zwischen Utopie und Nostalgie dienen, das sich nicht selten aus der Sehnsucht der Figuren nach Heimat ergibt. *Thirdspaces* können auch die Lebenswelt der Migrant*innen der zweiten oder dritten Generation symbolisch darstellen, die durch die verschiedenen kulturellen Einflüsse geprägt ist. In diesem Sinne sind als *thirdspace* inszenierte Räume vermehrt im (post)migrantischen transkulturellen Kino bzw. *Cinéma du Métissage* zu finden.³⁴¹

Mit Zwischenräumen beschäftigt sich auch Victor Turner in seinem Werk *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Turner bezieht sich auf den Ethnologen Arnold van Gennep, der von der liminalen Phase der *Rites de passage*, der Übergangsriten, spricht. Diese bezeichnen ihm

³⁴⁰ Vgl.: Austen 2014: 15.

³⁴¹ Siehe hierzu bspw.: Pirwitz 2020b: 344–345.

zufolge „ceremonial patterns which accompany a passage from one situation to another or from one cosmic or social world to another.“³⁴² Die Übergangsriten verlaufen in drei Phasen: Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase. Turner definiert die von van Gennep beschriebenen Phasen wie folgt:

The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a ‚state‘), or from both. During the intervening ‚liminal‘ period, the characteristics of the ritual subject (the ‚passenger‘) are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. In the third phase (reaggregation or reincorporation), the passage is consummated. (Turner 1969: 94–95)

Turner interessiert sich hierbei besonders für den liminalen Raum als einen „von den normalerweise gültigen sozialen Gesetzen und Kategorien getrennte[n] vorübergehende[n] Schwellenzustand des Dazwischenseins“ (Gremmler 2017: 253). Der liminale Raum stellt einen Schwellen- oder Übergangsraum dar, der der Entwicklung dient und zeitlich begrenzt ist, wodurch er sich vom stabileren *thirdspace* unterscheidet.

Im Zustand des Dazwischen, also im liminalen Raum sind die Menschen „[...] neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial“ (Turner 1969: 95). Der liminale Raum ist hier vor allem ein metaphorischer und weniger ein geografisch verortbarer Raum. Bspw. stellt die Pubertät solch einen Schwellenraum dar, in dem sie den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter beschreibt. Gleichzeitig können sich bestimmte Übergänge aber auch räumlich manifestieren. Solch eine räumliche Manifestation des liminalen Raumes kann in Form einer Heterotopie, auf die unten eingegangen wird, auftreten.³⁴³

Die einzelnen Phasen der Übergangsriten können auf den Kontext von Migration übertragen werden. Mit der Emigration geht die Trennungsphase einher. Es folgt eine Phase des Übergangs, der Reise selbst und der Entwicklung, die schließlich mit der Ankunft in einem anderen Land, einer anderen Kultur und einer anderen Sprache einhergeht. Assimilieren sich die Migrant*innen in den Zielkulturen kann von einer

³⁴² Van Gennep 1960: 10.

³⁴³ Vgl.: Weiß 2005: 20.

Angliederungsphase gesprochen werden. Diese Übertragung auf Migration ist jedoch nur in einigen Fällen sinnvoll, da sie nur eine Form der Migration betreffe. Viel häufiger geben Migrant*innen ihre Herkunftskultur nicht auf, sondern bilden einen dritten, hybriden Raum zwischen Herkunft- und Zielkultur(en). Auch Migrationsformen wie jene der Transmigration können hiermit nicht adäquat beschrieben werden. Jedoch könnte man formulieren, dass sich Transmigrant*innen, solange ihre transnationale pluri-lokale Lebensweise anhält, in einem liminalen Raum befinden. Diese Phase muss jedoch nicht mit der Angliederung enden. Sie kann auch ein dauerhafter Zustand werden. Sie kann ebenso zu einer Rückkehr in den Ausgangsraum führen. Zwar handelt es sich hier dann nicht im räumlichen Sinne um einen dreigliedrigen Übergang, jedoch im metaphorischen Sinne. Die Migrant*innen machen während der Migrationsphase (solange diese auch dauern mag) stets Entwicklungen durch. Egal, ob sie am Ende in ihr Herkunftsland zurückkehren oder in einem Zielland dauerhaft sesshaft werden, haben sie sich verändert.

2.3.4. Heterotopien und Utopien als Spiegel der Sehnsüchte

Der Begriff ‚Heterotopie‘ wurde von Foucault, der als Initiator der theoretischen Raumauseinandersetzungen gilt, in die kultur- und sozialwissenschaftliche Raumdebatte eingeführt.³⁴⁴ Heterotopie leitet sich aus den griechischen Wörtern HETERO (‚anders‘) und TOPOS (‚Ort‘) ab und stammt ursprünglich aus der Medizin und Pathologie. Dort bezeichnet er ein Phänomen, das an einem anderen Ort als vorgesehen auftritt, wie die Verlagerung von Gewebe.³⁴⁵ Eine Heterotopie ist somit etwas von der Norm Abweichendes.

Foucault benennt verschiedene Arten von Räumen und setzt ihnen die Heterotopien als Gegenräume entgegen:

Es gibt Durchgangszonen wie Straßen, Eisenbahnzüge oder U-Bahnen. Es gibt offene Ruheplätze wie Cafés, Kinos, Strände oder Hotels. Und es gibt schließlich geschlossene Bereiche der Ruhe und des Zuhause. Unter all diesen verschiedenen Orten gibt es nun solche, die vollkommen anders sind als die übrigen. Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume. (Foucault 2013 [1966]: 10)

³⁴⁴ Vgl.: Weiß 2005: 18.

³⁴⁵ Vgl.: ebd.

Anders als Utopien bezeichnen Heterotopien reale Orte wie beispielsweise Gärten, Friedhöfe, Psychiatrien, Bordelle oder Gefängnisse.³⁴⁶ Wie Jörg Dünne formuliert, bezeichnet eine Heterotopie eine „sozial realisierte Utopie“ (Dünne 2004: 6) und eine „En- bzw. Exklave, in der eine Gesellschaft [i]hr Anderes ein- bzw. ausschließt“ (ebd.).

Heterotopien werden von jeder Gesellschaft hervorgebracht und können sich auch verändern und vielfältige Formen annehmen.³⁴⁷ Sie bringen häufig „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind“ (Foucault 2013 [1966]: 14). Entweder werden Menschen zum Zutritt zu Heterotopien gezwungen oder sie müssen Eingangs- oder Reinigungsrituale vollziehen.³⁴⁸ Heterotopien besitzen stets ein System der Öffnung und der Abschließung, welches sie von der Umgebung isoliert.³⁴⁹ Dadurch sind sie zugleich offene wie auch geschlossene Räume.

Nach Foucault lassen sich die Heterotopien in verschiedene Arten unterscheiden. Zunächst existieren Krisen- und Abweichungs-Heterotopien. Krisen-Heterotopien wurden nach und nach durch Abweichungs-Heterotopien ersetzt. Darunter versteht er Orte, die die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält für Menschen die sich abweichend verhalten. Dazu zählen u. a. Sanatorien, psychiatrische Anstalten, Gefängnisse oder Seniorenheime.³⁵⁰ Weiterhin nennt Foucault Heterotopien der Zeit oder Heterotopien der Ewigkeit, in denen Zeit konserviert wird. Diese können auch als ‚Heterochronie‘ bezeichnet werden, da ihre Besucher*innen in ihnen in eine andere Zeit eintauchen. Hierzu zählen z. B. Museen oder Bibliotheken. Dem gegenüber stehen zeitweilige Heterotopien des Festes wie der Jahrmarkt. Hier entsteht zu einer bestimmten Zeit im Jahr ein neuer Raum an einem Festplatz. Weitere Heterotopiearten sind die illusorische Heterotopie (hierzu zählt das Bordell) und die kompensatorische Heterotopie oder Kompensations-Heterotopie, die Foucault anhand von Kolonien beschreibt: „In der Kolonie haben wir eine Heterotopie, die

³⁴⁶ Vgl.: Foucault 2013 [1966]: 11.

³⁴⁷ Vgl.: ebd.: 11.

³⁴⁸ Vgl.: ebd.: 18.

³⁴⁹ Vgl.: ebd.

³⁵⁰ Vgl.: ebd.: 12.

gleichsam naiv genug ist, eine Illusion verwirklichen zu wollen. Im Freudhaus haben wir dagegen eine Heterotopie, die subtil und geschickt genug ist, die Wirklichkeit allein durch die Kraft der Illusion zerstreuen zu wollen“ (ebd.: 21). Heterotopien ermöglichen folglich einen vorübergehenden Ausbruch aus der Realität und eine Kompensation alltäglicher Mangelserfahrungen.

Durch Flucht und Migration sind im Zeitalter der Globalisierung neue Heterotopien entstanden. Beispielsweise weisen Flüchtlingsunterkünfte oder Asylbewerberheime Charakteristiken einer Heterotopie auf. Es sind Räume, die insbesondere in liminalen Phasen aufgesucht werden, in denen Menschen sich in einem Stadium des Dazwischenseins befinden. Sie versinnbildlichen einerseits die Hoffnung der Migrant*innen auf ein besseres Leben und gleichzeitig die Praxis der Ankunfts-gesellschaft, diese Menschen sowohl ein- als auch gleichzeitig auszuschließen.

Mit der Darstellung von Heterotopien im Film können gesellschaftliche Verhältnisse reflektiert und gespiegelt werden, liminale Phasen der Entwicklung der Figuren oder aber deren (utopische) Wunschvorstellungen räumlich zum Ausdruck gebracht werden.

Nach Hertrampf kann auch Heimat im Kontext von Migration und Globalisierung als Heterotopie verstanden werden. Die real existierende Heimat wird für viele Migrant*innen zu einem „lieu de mémoire personnel“ (Hertrampf 2020b: 150) und damit zu einem „imaginary homeland“ im Sinne Salman Rushdies,³⁵¹

einem zwar per se geographisch realen Ort, der seine identitätsstiftende Bedeutung für das migrierte Individuum bzw. eine Migrantengruppe aber erst durch die Amalgamierung unterschiedlichster Erinnerungen erhält und dann nur eine reine mentale (Re-)Konstruktion [] ist. (Hertrampf 2020b: 150)

Heimat ist damit zwar ein realer, geografisch verortbarer Raum, weist aber aufgrund ihrer Aufladung mit bestimmten Emotionen und Erinnerungen an vergangene Zeiten oder Sehnsüchte nach zukünftigen Ereignissen auch Charakteristiken einer Utopie auf, was sie zu einer Heterotopie macht. Heimat setzt sich aus der „mentalen Rekonstruktion ein und desselben Ortes zu ganz unterschiedlichen Zeiten“ (ebd.: 151) zusammen. „Als fluide Hybride gleiten heterotope Räume durch

³⁵¹ Vgl.: Rushdie 1991.

die Zeit, verschieben ihre Territorien und Grenzzonen in immer neuer Weise, sind schwer fassbar und jeweils nur bestimmten Kollektiven zugänglich“ (ebd.). Zudem fühlen sich viele Migrant*innen in mehreren Ländern heimisch. Insbesondere transnationale Migration führt häufig zu einer Pluralisierung von Heimat. Migrant*innen können demnach nicht nur eine Heimat, sondern mehrere haben. Heimat vereint damit im Sinne einer Heterotopie nach Foucault verschiedene Räume miteinander, die eigentlich nicht vereinbar sind.³⁵² Nach Hertrampf kann es sich bei den Heimat-Heterotopien sowohl um Heterotopien der Zeit als auch um Kompensations- sowie Abweichungs-Heterotopien handeln. Sie sind Heterotopien der Zeit, da die Zeit an ihnen nicht mehr fließt. Stattdessen werden „Traditionen, Lebensweisen, Geschmacksvorstellungen etc. palimpsestartig zu archivieren versuch[t]“ (Hertrampf 2020b: 151). Erinnerung wird ein (re)konstruiertes Bild von Heimat. Solch häufig nostalgisch verklärte Erinnerungen an die verlassene Heimat prägen insbesondere das Heimat-Bild von Migrant*innen der ersten Generation, die Kulturschocks erleben, Schwierigkeiten mit der Integration und Inklusion haben und unter der Fremdheitserfahrung leiden. Für sie kann diese erinnerte Heimat eine Kompensations-Heterotopie darstellen.³⁵³ Der Rückbezug auf die Heimat und das Aufrechterhalten des Heimkehr-Gedankens ermöglichen eine Flucht vor der Realität und geben Stabilität, Sicherheit und Geborgenheit. Für Migrant*innen der zweiten oder dritten Generation hingegen kann gerade diese Heimat als Kompensations-Heterotopie zu einer Abweichungsheterotopie werden. Die innerfamiliäre Prägung unterscheidet sich so stark von der externen Prägung, die sie durch die Schule, den Freundeskreis und den Alltag außerhalb der Familie erfahren, dass das Heimat-Bild, das ihnen die (Groß-)Eltern vermitteln, für sie eine Abweichung ihres normalen Lebens darstellt. Sie können sich nicht so frei entwickeln, wie sie es gern wollen, da ihre Eltern oder Großeltern ihnen eine Heimat mit bestimmten Sprachen, Religionen, Verhaltensweisen, Normen und Werten bieten und im schlimmsten Fall aufzwingen wollen. Somit wird die Kompen-

³⁵² Vgl.: Hertrampf 2020b: 151.

³⁵³ Vgl.: ebd.: 155–159.

sations-Heterotopie ihrer (Groß-)Eltern zu einem gefängnis-ähnlichem Konstrukt.³⁵⁴

Wie bereits dargelegt unterscheiden sich Heterotopien im Sinne Foucaults von Utopien darin, dass Heterotopien reale Orte sind, während Utopien imaginiert und nicht real existent sind.³⁵⁵ Jan Rohgalf definiert eine Utopie als „ein[en] Nicht-Ort, ein Nirgendwo, das keinen Platz in der erfahrenen Wirklichkeit hat“ (Rohgalf 2015: 110). Anders als Augés Nicht-Orte, die real existieren, wenn auch ohne die Qualitäten eines anthropologischen Ortes, stellt die Utopie einen Nicht-Ort dar, der nur in der Imagination entstehen kann. In diesen imaginierten Raum projiziert eine Gesellschaft ihre Wunschvorstellungen, wodurch gleichzeitig Kritik an der Realität geübt werden kann. Was in der Realität problematisch ist, existiert in der Utopie nicht, was als wünschenswerter Zustand gilt, prägt hingegen die Welt der Utopie:

Als Reaktion hat die Utopie zwei Seiten: einerseits die Kritik des Utopisten an seiner Herkunftsgesellschaft und andererseits den Entwurf einer Gesellschaft, in der soziale Konflikte in soziale Harmonie überführt wurden. Dabei zeichnet sich die Kritik durch eine Analyse der sozio-politischen Verhältnisse aus. (Rohgalf 2015: 103)

Die Utopie thematisiert damit Fehlentwicklungen als Folge gesellschaftlicher Strukturen wie u. a. vorherrschende Machtstrukturen oder Eigentumsverhältnisse.³⁵⁶ Wie Heterotopien haben Utopien damit die Fähigkeit, andere Räume zu reflektieren und als Spiegel der Gesellschaft zu fungieren.

Insbesondere Ernst Bloch hat sich in seinen Werken mit Utopien und utopischem Denken beschäftigt und dieses philosophisch untersucht. In *Das Prinzip Hoffnung* prägt er einen breiteren Utopie-Begriff als er ursprünglich bei Morus zu finden war. Bloch bezeichnet Utopie als eine bestimmte Haltung gegenüber dem Status quo und als einen „Blick nach vorwärts“ (Bloch ³1976: 161). Dieser kann sich in Form von Utopien oder Tagträumen, aber auch durch medizinische und technische Visionen ausdrücken.³⁵⁷ Utopien entstehen durch die Erfahrung eines Man-

³⁵⁴ Vgl.: Hertrampf 2020b: 159.

³⁵⁵ Vgl.: Foucault 2013 [1966]: 11.

³⁵⁶ Vgl.: Rohgalf 2015: 112.

³⁵⁷ Vgl.: Bloch ³1976: 98.

gels und der Fähigkeit des Menschen, diesen Mangel zu erkennen und an seiner Beseitigung zu arbeiten. Damit steckt in der Utopie ein Wille zur Veränderung.³⁵⁸

Bloch stellt eine Verbindung zwischen dem Utopie- und dem Heimatbegriff her. Der letzte Absatz in *Das Prinzip Hoffnung* lautet:

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfa[ss]t und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat. (Bloch ³1976: 1628)

Bloch versteht Heimat also als Utopie, als etwas das wir in der Vergangenheit vermuten, was aber in der Zukunft liegt. Heimat ist für ihn ein Sehnsuchtsort. Sie erfasst die Menschheit als Gesamtes und hat dementsprechend keinen Ort und ist nicht topografisch greifbar. Nur die Erde selbst kann für die Menschen Heimat werden. Das Zuhause kann nicht Heimat sein, bevor nicht der Zustand einer versöhnten Welt erreicht ist.³⁵⁹ Heimat kann somit utopisch werden, als ein Ort, der noch nicht existiert, den es aber herzustellen gilt.³⁶⁰

Heimat als Utopie lautet auch der Titel von Bernhard Schlinks Werk, in dem jener sich auf Blochs Utopie-Begriff beruft. Für Schlink ist die Liebe zu Stadt, Region und Kiez, die Liebe zur Heimat, eine Form der Reaktion auf die Zunahme von Mobilität und Flexibilität. Die Globalisierung führt zu einem gesteigerten Bedürfnis nach einer überschaubaren Welt.³⁶¹ Heimat ist ihm zufolge eine „Erinnerung an die unwiederbringliche Kindheit oder an andere Lebensabschnitte unwiederbringlichen Glücks“ (Schlink 2000: 25). Die wirklichen Heimaterfahrungen werden gemacht, wenn die Heimat verlassen werden musste oder bedroht wird.³⁶²

³⁵⁸ Vgl.: Bloch ³1976: 98.

³⁵⁹ Vgl.: Ahrens 2019: 8, 10.

³⁶⁰ Vgl.: Heinze et al. 2006: 8.

³⁶¹ Vgl.: Schlink 2000: 22–23.

³⁶² Vgl.: ebd.: 24.

So sehr Heimat auf Orte bezogen ist, Geburts- und Kindheitsorte, Orte des Glücks, Orte an denen man lebt, wohnt, arbeitet, Familie und Freunde hat – letztlich hat sie weder einen Ort noch ist sie einer. Heimat ist Nichtort [...]. Heimat ist Utopie. Am intensivsten wird sie erlebt, wenn man weg ist und sie einem fehlt; das eigentliche Heimatgefühl ist das Heimweh. (Ebd.: 32)

Schlinks Auffassung, Heimat als Utopie zu verstehen, unterscheidet sich insofern von der zuvor präsentierten Auffassung Hertrampfs, die sich mit der Bezeichnung von Heimat als Heterotopie bewusst von Schlinks Heimatbegriff abgrenzt,³⁶³ darin, dass Schlink die geografisch-reale Bedeutungskomponente des Heimatbegriffs unterschätzt bzw. Heimat mehr in ihrer zeitlichen Dimension betrachtet.

Auf den Kontext von Migration übertragen lässt sich Heimat sowohl als Utopie als auch als Heterotopie verstehen. Heimat kann Utopie, eine illusorische Wunschvorstellung von einer besseren Lebenswelt sein. Häufig hoffen Menschen durch eine Migration eine neue Heimat mit positiveren Lebensbedingungen zu finden, weswegen sie ihre Herkunftsgesellschaft und alte Heimat verlassen. Diese Hoffnung kann sich jedoch als illusorisch und unrealistisch, eben utopisch erweisen, da sie von beschönigenden Vorstellungen geprägt ist, die häufig schwierige und problematische Faktoren ausblenden. Mit der Ankunft in der Zielgesellschaft folgt dann unter Umständen eine Desillusionierung, eine Enttäuschung, ein Bewusstwerden von Realität, da sich die Inklusion und wirtschaftliche Absicherung insbesondere in den ersten Jahren mitunter schwierig gestaltet. Auch die Rückkehr in die alte Heimat kann mit Enttäuschungen einhergehen, da die Heimat, nach der man sich in der Fremde sehnte, häufig nicht viel mit der einst tatsächlich verlassenen und noch weniger mit der nach der Heimkehr wieder vorgefundenen Heimat gemeinsam hat, da das Bild der Heimat von Vergessen, Verdrängung, Beschönigung und Verzerrung geprägt ist. Zudem haben sich sowohl die Migrant*innen selbst, als auch die in der Heimat Verbliebenen gewandelt, wie auch der Raum der Heimat permanenter Entwicklung unterliegt. Heimat in ihrer imaginierten, emotiven Bedeutungsdimension kann folglich utopisch sein. Heimat als Idee kann demnach Utopie sein. Heimat als realer, lokalisierbarer Raum, der mit bestimmten Emotionen, Erinnerungen, Werten und Gedanken aufgeladen ist und/

³⁶³ Vgl.: Hertrampf 2020b: 151.

oder sich durch eine Pluralisierung auszeichnet, jedoch entspricht Hertrampfs Auffassung von Heimat als Heterotopie.

Ein Raum kann im Film bewusst als Utopie, Heterotopie, Transit- oder Nicht-Ort oder als *thirdspace*, liminaler oder transnationaler Raum konstruiert sein, um bestimmte Charakteristiken, Emotionen, Wünsche, Gedanken oder Entwicklungen von Figuren oder gewisse Figurenkonstellationen räumlich sichtbar zu machen. Zudem können diese Räume auch als Räume der Grenzüberschreitung, als Extrempunkte oder als Chronotopoi die Narration steuern. Mit den verschiedenen Raumkonzepten kann zudem Lotmans Theorie semantischer Räume aktualisiert und erweitert werden. Mit dem *thirdspace* kann „ein dritter semantischer Raum, der sich hinsichtlich der eine dritte ‚Eigenheit‘ definierenden Merkmale von den beiden ausgängigen Räumen unterscheidet“ (Nies 2018b: 39) beschrieben werden. Auch mit der Raumtheorie der Heterotopie lässt sich ein weiterer semantischer Teil-Raum analysieren. Sie stellt im Film einen Raum dar, der „in einem semantisch logischen Widerspruch zu dem ihm übergeordneten Umgebungsraum steht“ und verweist auf „systemimmanente Normenkonflikte, auf latente oder manifeste Systemkrisen“ (ebd.: 31). Wird der Fokus der Narration nicht auf dem Eintritt in den semantischen Gegenraum gelegt, sondern auf die prozesshafte allmähliche Grenzüberschreitung, rückt die Schwelle ins Zentrum des Interesses. Dies ist besonders häufig in Coming-of-Age-Geschichten der Fall, in denen der Übergang von Kindheit zu Jugend oder von Jugend zum Erwachsenenalter thematisiert wird.³⁶⁴ In solchen Fällen lässt sich die Theorie Turners des liminalen Raumes in die Analyse einbringen.

Räume können demnach somit zu semiotischen Räumen werden. Wie Dünne darlegt, handelt es sich bei semiotischen Räumen um Räume, die Gegenstand medialer Praxis werden und deren Erzeugung durch technische Dispositive, wie Leinwände oder Bildschirme geregelt werden kann. Semiotische Räume können eine textimmanente Bedeutung aufbauen, oder in einem spezifischen Verhältnis zu lebensweltlichen, außerfilmischen Räumen stehen.³⁶⁵

³⁶⁴ Vgl.: Nies 2018b: 57.

³⁶⁵ Vgl.: Dünne 2004: 2.

Der filmische Raum schafft eine symbolische Ordnung, reduziert Komplexität und hat sinnstiftende und strukturierende Funktion.³⁶⁶ Deshalb trägt Raum klar zur Bedeutungskonstruktion im Film bei. Wie bereits beschrieben, lassen sich mit räumlichen Modellen nicht-räumliche Sachverhalte darstellen. Die zuvor erläuterten strukturalistischen Theorien Lotmans und Bachtins sowie die kulturwissenschaftlichen und soziologischen Raumtheorien können durch die Methodiken der Filmsemiotik spezifisch auf die Analyse filmischer Räume angewandt werden. Zu hinterfragen gilt es hierbei nicht nur, welche Rolle ein jeweiliger, konkreter Raum für die Narration spielt, sondern auch, wie er mit filmischen Mitteln dargestellt wird und welche sekundäre Bedeutung ihm dadurch zukommt. Da es sich bei filmischen Räumen stets um konstruierte Räume handelt, weisen sie eine andere Qualität auf als in der außerfilmischen Realität existente Räume. Sie können umso prägnanter mit bestimmten Raumcharakteristiken aufgeladen sein und auf besondere Weise mit filmischen Gestaltungsmitteln inszeniert werden, um bestimmte Bedeutungen zu transportieren.

³⁶⁶ Vgl.: Gräf et al. 2017: 163, 167.

3. Semantische Räume der Heimat und des ‚Westens‘ und die Makrostruktur der neuen rumänischen Migrationsfilme

Welche Räume und Raumstrukturen herrschen nun in den neuen rumänischen Migrationsfilmen vor und welche sekundären Botschaften vermitteln sie? Wie wird die rumänische Heimat dargestellt und welches Bild der Zielländer rumänischer Migrant*innen ist vorherrschend?

Wie oben beschrieben, lassen sich die meisten rumänischen Migrationsfilme einer oder mehrerer Migrationsfilm-Kategorien zuordnen. Jedoch gibt es auch Ausnahmen, wie den Film *Europolis* von Cornel Gheorghîță aus dem Jahr 2010, der in keine der Kategorien eindeutig eingeordnet werden kann. Aus diesem Grund wird die Analyse des Films den folgenden Untersuchungen vorangestellt. Anhand dieses Werkes lassen sich erste Thesen zu charakteristischen Merkmalen rumänischer Migrationsfilme herausarbeiten, auf die in den folgenden Beispielanalysen Bezug genommen wird.

3.1. *Europolis* (2010) von Cornel Gheorghîță

Europolis von Cornel Gheorghîță erzählt die Geschichte einer Reise vom äußersten Osten der EU in den äußersten Westen und zurück. Nae, der in Sulina im Donaudelta am Schwarzen Meer wohnt und stets Geldprobleme hat, reist gemeinsam mit seiner Mutter Magdalena nach Frankreich an den Atlantik, nachdem die Familie erfahren hat, dass Luca, Magdalenas Bruder, in Frankreich verstorben ist. Als Magdalena noch ein Kind war, flüchtete er vor dem Kommunismus und wurde bereits damals für tot erklärt. Nae und Magdalena fliegen nach Frankreich, um sich um Lucas Beerdigung zu kümmern. Bevor sie die Reise antreten, beleihnt Nae das Haus der Familie ohne das Wissen der Mutter, um Geld für den Flug aufzutreiben und seine Schulden zu begleichen. In Frankreich bekommt Nae die zunächst frohe Botschaft, dass er Alleinerbe seines Onkels ist. Ata, ein Freund des Verstorbenen teilt ihm und seiner Mutter mit, dass es Lucas letzter Wunsch war, in Rumänien in einem Sarg in

Form eines Esels begraben zu werden. Während die Mutter schnellstmöglich nach Hause möchte, würde Nae, der sich über sein neues Vermögen freut, lieber in Frankreich bleiben, da er Rumänien verachtet. Ata klärt ihn darüber auf, dass Luca mehr Schulden als Vermögen hatte und Nae die Schulden mit vererbt bekommen hat. Er empfiehlt ihm, den Sarg und das ebenfalls geerbte Motorboot und Auto zu nehmen und zurück nach Rumänien zu fahren, was die beiden auch tun. Sie treffen auf einen Mann mit einer blinden Tochter, der sie bittet, ihren Esel über die Grenze zu schmuggeln, da er keine Papiere hat. An der Grenze werden einige Besitztümer konfisziert, der Esel wird jedoch nicht entdeckt. Beim ersten Stopp in Rumänien trinkt die Mutter aus einer Quelle, freut sich über die Rückkehr in die Heimat und stirbt kurz darauf. Nae bringt nun beide Leichen nach Hause zu seiner Schwester Maria und seinem Neffen. Kurz vor Sulina werden sie von der Polizei angehalten. Damit Nae die Leiche seiner Mutter, für die er keinen Totenschein hat, mit nach Hause nehmen darf, muss er das Boot und das Auto an den Polizeichef abtreten. Magdalena und Luca werden schließlich auf dem Friedhof in Sulina beerdigt.

Der Film liefert im Titel einen intertextuellen Verweis auf den Roman *Europolis* von Jean Bart³⁶⁷ aus dem Jahr 1933, in dem dieser sich dem einst so kosmopolitischen Leben der prosperierenden Metropole Sulina widmet, die er als „Europa în miniatură“³⁶⁸ (Bart 2004 [1933]: 59) beschreibt und dabei ebenso wie der Film eine Geschichte über gescheiterte Heimkehr erzählt. Der real existierende Ort Sulina nimmt im Film eine tragende Rolle ein. Die Handlung wird zu Beginn des Films klar dort verortet, wodurch bei den rumänischen, und über die Geschichte der Stadt informierten nicht-rumänischen Zuschauer*innen, kulturelles Wissen aktiviert werden kann. Die Stadt Sulina verdankte ihren einstigen Wohlstand vom 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts der Europäischen Donau-Kommission, die ihren Sitz dort hatte. Diese verwaltete die internationale Schifffahrt und brachte die Eröffnung mehrerer Konsulate, internationaler Schulen, Theater und vieler weiterer Kultureinrichtungen mit sich. Wie Alex Forbes formuliert: „The word ‚Europolis‘ implies centrality, cosmopolitanism, and utopia“ (Forbes 2020: 71).

³⁶⁷ Pseudonym für Eugeniu P. Botez.

³⁶⁸ Dt.: Europa in Miniatur.

Der Zweite Weltkrieg führte jedoch zum Untergang der Metropole. Die Donau-Kommission löste sich auf und Sulina wurde wieder ein kleines Fischerdorf, das seinen Glanz verlor. Mit dem Zusammenbruch des Kommunismus endeten auch die Versuche aus Sulina einen Industriehafen zu machen und somit verlor die Stadt jegliche wirtschaftliche Bedeutung. Die Arbeitslosenquote ist hier besonders hoch. Viele haben die östlichste Stadt der EU inzwischen Richtung Westeuropa auf der Suche nach Arbeit verlassen.³⁶⁹

Barts Roman, der in der Zwischenkriegszeit entstand, sagt das Ende der prosperierenden Metropole Sulina bereits voraus:

Și deodată îi apărui în minte – ca un verdict al fatalității... moartea Sulinei. „Da! orașul acesta e condamnat... orașele au și ele viață și moarte... o așezare omenească sub ochii noștri, menită să dispară. Poarta Sulinei se închide complet și pentru totdeauna. [...] Sulina abandonată, dispare ca oraș [...] Sulina va însemna pe hartă un mic sat de pescari uitat pe țărmul mării. (Bart 2004 [1933]): 197)³⁷⁰

Die Kenntnis der Geschichte Sulinas und des dystopischen Endes des Romans *Europolis* können nun beim Publikum des gleichnamigen Films die Erwartungshaltung wecken, dass es sich ebenso um eine tragisch endende Geschichte des Aufstiegs und Untergangs handelt.³⁷¹

Der Titel *Europolis* kann weiterhin auch als Anspielung auf Rumäniens EU-Mitgliedschaft, die bei Erscheinen des Films seit drei Jahren besteht, verstanden werden. Rumänien ist nun Teil dieses neuen *Europolis* und doch nur in der Peripherie, im äußersten Osten. Zwischen den westlichen Staaten und Rumänien gibt es noch immer zahlreiche Unterschiede. Rumänien wird im Film als armes, perspektivloses Land dargestellt, in dem trotz der Revolution noch immer die alten Mächte

³⁶⁹ Vgl.: Teampau/van Assche 2007: 267.

³⁷⁰ Dt.: Und plötzlich kam es ihm in den Sinn – wie ein Todesurteil ... Sulinas Tod. „Ja! diese Stadt ist dem Untergang geweiht ... Städte haben auch Leben und Tod ... eine menschliche Siedlung vor unseren Augen, dazu bestimmt, zu verschwinden. Sulinas Tor schließt sich vollständig und für immer [...] Verlassenes Sulina, verschwindet als Stadt [...] Sulina wird auf der Karte nur noch ein kleines Fischerdorf sein, das von der Meeresküste vergessen wurde.

³⁷¹ Auch weitere rumänische Filme, die in Sulina spielen, nutzen das Narrativ des Aufstiegs und Untergangs. Siehe hierzu: Forbes 2020.

herrschen, Grenzkontrollen beim Reisen weiterhin bestehen und Korruption zum Alltag gehört.

Im Film sind zwei semantische Räume tragend. Der Heimatraum Sulina stellt den semantischen Raum A dar, dem der ‚Westen‘, hier Frankreich, als semantischer Raum B gegenübersteht. Die Eingangsszenen des Films zeigen den semantischen Raum A. Der Film beginnt mit alten schwarz-weiß-Fotos und Postkarten von Sulina, dem Hafen und der Donau-Kommission im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Abfolge an Fotografien und Postkarten wird von leisen Wellengeräuschen und Möwenschreien untermalt. Durch diese Atmo-Töne³⁷² wird beim Publikum die Erwartungshaltung geweckt, dass sich die Handlung des Films am Meer ereignet. Die folgenden Szenen zeigen das Donaudelta. Auch der Protagonist Nae ist bereits in den Eingangsszenen zu sehen. Videoaufnahmen im Retro-Stil zeigen ihn am Strand einem Esel hinterherlaufend. Hiermit wird bereits die Schlusszene des Films vorweggenommen, die den jungen Mann erneut mit einem Esel am Strand zeigt.

Nach den Eingangsszenen werden Nae, seine Freundin und seine Familie in den Film eingeführt. Anschließend wird Ovidiu, der Leuchtturmwächter gezeigt, der sich eine Dokumentation ansieht über den einstigen Glanz seiner Stadt zu Zeiten als die Donau-Kommission dort noch ansässig und Sulina eine wohlhabende, internationale und kulturell und wirtschaftlich angesehene Metropole war. Am Abend unterhält sich Ovidiu mit Nae über die einstige Bedeutung ihres „Venecia orientale“ (*Europolis*: 0‘11,46). Ovidiu schwärmt davon, dass dort einst Theater und internationale Schulen, sogar acht Konsulate waren und viele verschiedene Fremdsprachen gesprochen wurden. „Aici a fost Europa. Prima Europa aici a fost“³⁷³ (*Europolis*: 0‘12,10) betont Ovidiu nostalgisch, während Nae ihm rät, er solle lieber einen Schluck Alkohol trinken. Durch ein Fernglas betrachtet der junge Mann den verlassenen Hafen und seufzt über dieses Europa.

Gleich zwei verschiedene Zeiten der Vergangenheit spiegeln sich in dem filmisch konstruierten Heimatraum Sulina wider. Die Fotos und Dokumentationen sowie Erzählungen von Ovidiu zeugen von Sulina als einer prächtigen, interkulturell geprägten Metropole im 19. Jahrhundert.

³⁷² Natürliche Hintergrundgeräusche.

³⁷³ Dt.: Hier war Europa. Das erste Europa war hier.

Der Zerfall im 20. Jahrhundert und die Spuren der kommunistischen Ära werden durch die präsentierten filmischen Räume, die Leere, Verlassenheit und Armut spiegeln, ausgedrückt. Die postkommunistische Gegenwart bietet keine positiven Zukunftsaussichten.

Der semantische Raum B wird zunächst als Raum im Off eingeführt. Magdalena erhält ein Telegramm und in der nächsten Szene sind sie und ihr Sohn an einem öffentlichen Telefon zu sehen, wo sie einen Anruf aus Frankreich annehmen. Zunächst versucht Nae mit seinen rudimentären Französischkenntnissen etwas zu verstehen. Kurz darauf eilt Ovidiu ihnen zu Hilfe, der fließend Französisch spricht, worüber sich Nae zuvor noch lustig machte, da es ihm im gegenwärtigen Sulina nichts nützen wird, die Sprache zu beherrschen.³⁷⁴ Nachdem der semantische Raum des ‚Westens‘ durch die Kommunikationsmittel des Telegramms und des Anrufs eingeführt wurde, wird er später auch auf visueller Ebene konstruiert.

Mutter und Sohn begeben sich auf die Reise ans andere Ende Europas. Die Erzählzeit der Hinreise beträgt knapp 12 Minuten. Die Rückreise nimmt sogar 23 Minuten ein. Damit beträgt die Erzählzeit der Reise mehr als ein Drittel des gesamten Films. Aufgrund der besonderen Stellung, die das Reisen in *Europolis* hat, kann der Film auch als *Roadmovie* verstanden werden. Der Weg der Reisenden ist durch verschiedene Transit-Orte geprägt, die die beiden semantischen Räume verbinden. Erst befinden sich die Reisenden auf einem Schiff, dann in einem Bus, schließlich am Flughafen in Rumänien, dann am Flughafen in Paris, in einem Taxi und danach im Auto, bevor sie am Haus des Verstorbenen am Atlantik ankommen. Auch die Rückreise ist durch Transit-Orte gekennzeichnet. Mit dem Auto und einem Boot auf dem Anhänger und dem Eselssarg auf dem Dach fahren sie drei Tage lang quer durch Europa.

Auf ihrer Reise überqueren sie Brücken, durchfahren Tunnel und werden an Landesgrenzen zum Anhalten gezwungen. Eine Autofähre bringt Nae und die zwischenzeitlich verstorbene Mutter schließlich zurück nach Sulina.

Wie in Kapitel 2.3.2. festgehalten wurde, können Transit-Orte die Entwicklung der Figuren oder ihre hybriden Identitäten symbolisieren und auf struktureller Ebene als Wendepunkte oder Kreuzungspunkte

³⁷⁴ Vgl.: *Europolis*: 0‘12,17.

von Handlungssträngen fungieren. Die Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit und der eigenen Identität spielt in *Europolis* für die beiden Protagonist*innen jedoch keine Rolle.³⁷⁵ Weder Nae noch seine Mutter fühlen sich zwischen den Ländern und Kulturen hin und hergerissen. Insbesondere Magdalena wird als tief in Rumänien verwurzelt dargestellt. Dies drückt sich in ihrer Verbundenheit mit den rumänischen Traditionen und ihrem Glauben aus. Nae möchte zwar in Frankreich bleiben, jedoch nur aus finanziellen Gründen. Er spricht ein paar Worte Französisch, doch ist weit davon entfernt, sich mit der französischen Kultur zu identifizieren. Das ‚Rumänisch-Sein‘ wird in *Europolis* nicht in Frage gestellt. Die Transit-Orte haben in diesem Film vielmehr die Funktion, die Handlung voranzutreiben, indem sie den semantischen Raum A mit dem semantischen Raum B verbinden und es an ihnen zu Grenzüberschreitungen kommt. Auf erzähltheoretischer Ebene stellen sie demnach *border chronotopes* (Naficy) oder Chronotopoi der Schwelle (Bachtin) dar.

Die Transit-Orte können weiterhin auch im übertragenen Sinne als Übergangsräume zwischen Leben und Tod verstanden werden. Insbesondere durch den Transit-Ort des Hafens, der im Film immer wieder auftaucht und durch das Meer wird Magdalenas Reise in den Tod symbolisch untermauert und auf die Bedeutung des Begriffs TRANSITUS im Kirchenlatein angespielt, wo dieser den Übergang in eine andere Welt nach dem Tod bezeichnet.³⁷⁶ Nach Wilhelmer besteht gerade „am Hafen ein immenses Komplexitätsgefälle zwischen dem vielgestaltigen Festland und der gleichförmigen Weite des Meeres, das zur kontrastiven Reflexion von Leben und Tod anregt“ (Wilhelmer 2015: 182). Der Tod und die religiöse Beschäftigung mit diesem Thema sind zentral in *Europolis*. Bevor und nachdem Nae in den Eingangsszenen mit einem Esel am Strand zu sehen ist, wird folgender Text eingeblendet: „În perioada celor

³⁷⁵ Einzig die junge Notarassistentin, die rumänische Wurzeln hat und in Frankreich lebt, wird als zwischen den Kulturen befindliche Figur präsentiert. Magdalena fragt sie, ob sie eine ‚echte‘ Rumänin sei, woraufhin sie entgegnet, dass sie nicht mehr wisse, was sie sei, da sie einen französischen und einen spanischen Großvater, eine rumänische Großmutter, einen sardischen Vater und eine amerikanische Mutter habe (*Europolis*: 0’31,12).

³⁷⁶ Vgl.: Wilhelmer 2015: 192.

patruzeci zile de doliu, sufletul mortului reface drumul vieții sale înainte de a părăsi pământul. Călăuzit de îngerul păzitor, el va petrece vămile văzduhului pentru a se presenta în sfârșit la Judecata de Apoi³⁷⁷ (*Euro-polis*: 0’02,51–0’03,21). Hierdurch wird bereits die Reise vom Leben in den Tod angedeutet und Magdalenas Schicksal vorweggenommen.

Die Bedeutung von Religion und Glauben wird auch durch die gewählten Namen der Figuren deutlich. Der Name Magdalena spielt auf die heilige Maria Magdalena an, während der Nachname Apostol auf die Apostel als Verkünder des Glaubens verweist. Nae, als Kurzform von Nicolae, wiederum kann als Verweis auf den heiligen Nikolaus, Maria auf die Mutter Jesu und Luca auf Lukas, den Verfasser des Lukasevangeliums und der Apostelgeschichte im Neuen Testament gesehen werden. Damit weisen die Namen der Figuren eine über ihren denotativen Gehalt hinausgehende konnotative Bedeutung auf.

Neben den Transit-Orten und den zentralen semantischen Räumen, findet sich ein weiterer bedeutsamer Raum im Film wieder. Lucas Haus in Frankreich fungiert als *thirdspace*, in dem sich verschiedene Räume und Zeiten überlagern. In diesem Haus befinden sich neben Fotografien, die Luca und Magdalena als Kinder zeigen, auch verschiedene Gegenstände, die Symboliken für Frankreich und Rumänien darstellen, wie eine Rumänienflagge und das bekannte Bild der *Tournée du chat noir*³⁷⁸ sowie Gegenstände der Seefahrt, wie Segelschiffe und ein Steuerrad und Symbole, die auf einen kosmopolitischen und vielgereisten Bewohner hindeuten, wie ein Globus, Landkarten und afrikanische Masken. Insbesondere als Ata, der afrikanische Freund von Luca auftaucht und Magdalena und Nae mehr über den Verstorbenen erzählt, wird deutlich, welcher kosmopolitischen Lebensstil Luca führte und wie sehr ihn andere Kulturen interessierten. Gleichzeitig hat Luca seine rumänische Heimat nie vergessen. Zum Erstaunen Magdalenas hat Luca seinen Neffen als Alleinerben eingesetzt, obwohl er von dessen Existenz eigentlich nichts

³⁷⁷ Dt.: Während der vierzig Tage der Trauer kehrt die Seele der Toten auf ihren Lebensweg zurück, bevor sie die Erde verlässt. Geführt vom Schutzengel wird sie die himmlischen Bräuche durchleben, um schließlich beim Jüngsten Gericht zu erscheinen.

³⁷⁸ Pariser Kabarett des späten 19. Jahrhunderts, in dem sich die Pariser Bohème traf.

wissen konnte, hat er doch das Land verlassen, als Magdalena noch ein Kind war. Offensichtlich hat sich Luca über seine in Rumänien verbliebene Familie informiert, wenngleich er nicht versucht hat sie zu kontaktieren. Seine Heimatverbundenheit wird auch dadurch ausgedrückt, dass sein Boot den Namen *Selina* trägt, was eine Anspielung auf Sulina darstellt. Noch deutlicher wird die Sehnsucht nach der Heimat durch seinen letzten Wunsch, in Sulina begraben zu werden. Luca schien zwar glücklich in Frankreich zu sein, doch seine wahre Heimat war Rumänien für ihn. Diese Heimat musste er jedoch aus politischen Gründen viele Jahre zuvor verlassen.

Wenngleich sich mit dem Zusammenbruch des Kommunismus viel in Rumänien verändert hat, so wird in *Europolis* zum Ausdruck gebracht, dass auch das postkommunistische Rumänien noch immer nicht die Freiheiten bietet, nach denen sich die Bevölkerung sehnt. Dies wird u. a. durch Naes kurzen Monolog am Strand deutlich. Nachdem er sein Erbe ausgiebig mit Alkohol gefeiert hat, erzählt er Magdalena und Ata, dass er nicht nach Rumänien zurückkehren wird, da es dort keine Zukunft für ihn gibt, mit all den ‚Alt-Kommunisten‘ im Land. Im demokratischen Frankreich möchte er sein eigenes Unternehmen aufbauen und erfolgreich werden.³⁷⁹ Trotz aller mit dem ‚Westen‘ verbundenen Hoffnungen, bringt Frankreich Nae nicht das ersehnte Glück. Stattdessen erfährt er, dass das Erbe des Onkels mit mehr Schulden als Besitz belastet ist. Auf erzähltheoretischer Ebene stellt dies das Erreichen des Extrempunktes dar. Magdalena besteht darauf, dass Nae sie wieder nach Rumänien bringt. Auf dem Heimweg verliert Nae nach und nach sämtliche Besitztümer, die er aus Frankreich mitnehmen konnte. Alles, was ihm am Ende bleibt, ist ein Esel. Der Esel steht symbolisch für Dummheit aber als Reittier Christi auch für Demut und Schicksalsergebenheit und hat damit auch eine religiöse Bedeutung.³⁸⁰ Naes naiver Wunsch nach Erfolg und Reichtum brachte ihm nur Enttäuschungen. Nun muss er sein Schicksal annehmen und die Verluste verarbeiten.

Ein weiterer bedeutsamer Raum in *Europolis* ist der Friedhof in Sulina, auf dem Magdalena und Luca beerdigt werden. Der Friedhof, den bereits Foucault als Beispiel für Heterotopien anführt, ist in diesem

³⁷⁹ Vgl.: *Europolis*: 0'55,17–0'56,44.

³⁸⁰ Vgl.: Haaser ²2012: 100–101.

Film nicht nur ein Raum, an dem sich die Welt der Lebenden und Toten überlagert, sondern auch ein Raum der Überlagerung verschiedener Kulturen und damit auch ein *thirdspace*. Am Zaun des Friedhofes sind ein Davidstern und ein Hilal-Emblem zu sehen, die auf den jüdischen und muslimischen Teil des Friedhofes verweisen.³⁸¹ Dadurch werden die Spuren der einstigen Multikulturalität der Stadt erneut zum Ausdruck gebracht. Wenngleich Sulina heute durch Abwanderung geprägt ist, so spiegelt sich die internationale bedeutsame Vergangenheit noch immer im Ort wider, wenn auch nur durch die Toten, die auf dem Friedhof begraben liegen.

Die Makrostruktur in *Europolis* ist durch den Makro-Chronotopos der Remigration geprägt, der mit der klassischen Heldenreise vergleichbar ist. In meinem Artikel „Der Chronotopos der Remigration in Fatih Akins Solino“ entwarf ich ein Modell zur Analyse von Remigrationsnarrativen, das sich auch auf *Europolis* anwenden lässt.³⁸² Zunächst werden die Protagonist*innen in ihrer alltäglichen Umgebung, dem semantischen Raum A, der rumänischen Heimat präsentiert. Durch einen Ruf, in diesem Fall ein Telegramm und ein Anruf aus Frankreich, wird die Reise in Gang gesetzt. Sie führt über Transit-Orte, die den Übertritt in den semantischen Raum B symbolisch untermauern. Auf erzähltheoretischer Ebene stellen sie *border chronotopes* (Naficy) oder Chronotopoi der Schwelle (Bachtin) dar, da es hier zur Grenzüberschreitung und zum Ereignis im Sinne Lotmans kommt. Die Reise führt in den semantischen Raum B, den ‚Westen‘. In der unbekannten Welt müssen Prüfungen absolviert werden. Unterstützt werden die Held*innen dabei von Mentor*innen. In *Europolis* fungiert Ata, der beste Freund des verstorbenen Onkels, als solch ein Mentor. Er unterstützt Magdalena und Nae bei ihrem Aufenthalt in Frankreich, erzählt ihnen vom Verstorbenen und bringt ihnen verschiedene Kulturen näher. In der Fremde finden sie auch einen *thirdspace* vor, in dem sich der Raum der Fremde mit dem Raum der Heimat überlagert. In *Europolis* stellt das Haus des Verstorbenen einen solchen Raum dar. Nach dem Erreichen eines Extrempunktes des semantischen Raumes B, der häufig auf narrativer Ebene die Klimax darstellt, sind die Figuren gezwungen, von ihrem bisherigen Weg abzu-

³⁸¹ Vgl.: *Europolis*: 1‘31,06 und 1‘31,13.

³⁸² Vgl.: Pirwitz 2020b: 335–336.

lassen und ihre Bewegungsrichtung zu ändern. In *Europolis* ist dies die Erkenntnis, dass das Erbe mit Schulden belastet ist. Hierdurch kommt es zu einer Wende und die beiden Protagonist*innen treten die Rückreise an, wodurch das Ereignis getilgt wird. Von ihren Entwicklungen geprägt kehren sie in ihren Herkunftsraum zurück. *Europolis* endet für Magdalena mit dem Tod und für Nae mit einer Reihe von Enttäuschungen und Verlusten. Abbildung 7 stellt die Makrostruktur des Films schematisch dar.

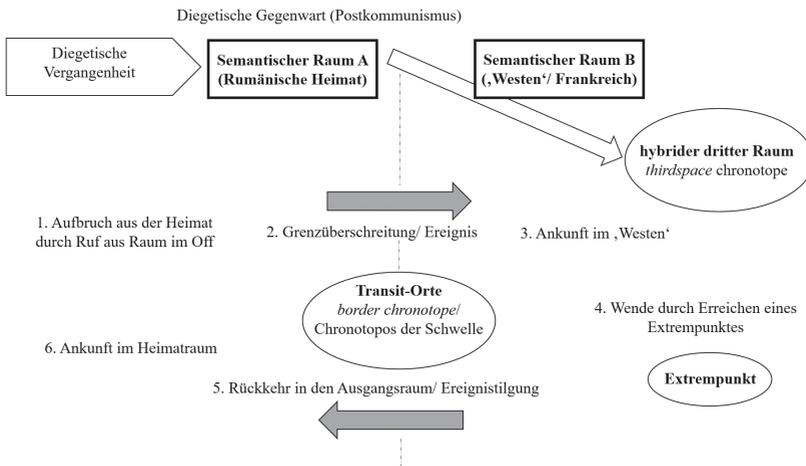


Abb. 7 Der Chronotopos der Remigration: Die Makrostruktur des Films *Europolis*. Eigene Grafik.

Was *Europolis* von vielen anderen rumänischen Migrationsfilmen unterscheidet, ist, dass der Regisseur Gheorghiu selbst migriert ist und seit 1990 in Frankreich lebt. Auch unterscheidet sich das Werk darin, dass es weniger Charakteristiken der ‚Neuen Welle‘ aufweist, als Einflüsse der vorherigen Generation von Filmemacher*innen zum Ausdruck bringt, die auf das Spiel mit Symbolen und verschleierte Botschaften setzte. Mehrfach greift Gheorghiu auch auf Elemente des magischen Realismus zurück. Der magische Realismus ist zwischen dem Realismus und der Magie verortet. Dabei verschmelzen realistisch wirkende Komponenten mit fantastischen Elementen, beispielsweise aus der Welt der Träume oder Halluzinationen. Insbesondere in Umbruchzeiten zwischen Tradi-

tion und Moderne greifen Kulturschaffende und Künstler*innen immer wieder auf Elemente des magischen Realismus zurück:

Magic realism is essentially conjoined to socio-cultural realities where, despite the overwhelming impact of modernization, new technologies and the altered conditions of consumerism, there is an inherent premodern spirituality that these societies fall back on, accompanied by a simultaneous surrendering and resistance to the tendencies of globalization. Magic realism thus renders this amalgam of the premodern and the (post) modern, the local and the global, the central and the peripheral preserving a sense of in-betweenness and transitoriness. (Pieldner 2016: 91)

Magischer Realismus ist, wie Judit Pieldner darlegt, ein stilistisches Element, das sich grundsätzlich eher im neuen ungarischen als im rumänischen Kino zeigt, das primär auf minimalistischen Realismus setzt.³⁸³ Typisch für beide Ausdrucksformen, den ungarischen magischen Realismus und den minimalistischen Realismus des neuen rumänischen Kinos, ist jedoch eine gewisse „tableau aesthetic“ (Pieldner 2016: 95), bei der von der Kamera fokussierte Elemente vom*von der Zuschauer*in wie Gemälde betrachtet werden können und der Bildraum wie ein solches gestaltet ist.

Trotz der für das rumänische Kino stilistischen und ästhetischen Besonderheiten fügt sich *Europolis* insbesondere auf der inhaltlichen Ebene in die Reihen der neuen rumänischen Migrationsfilme ein. Er zeigt Figuren, die sich auf eine Reise vorbereiten, deren Dauer zunächst nicht klar ist. Präsentiert wird ein Raum, der zukünftig verlassen wird. Es liegt somit eine Prämigrationsperspektive vor. Der Film zeigt die Reise selbst und die Ankunft im Ausland. Zudem werden durch die Erzählungen über Luca auch dessen Erfahrungen in Frankreich thematisiert. Dadurch stellt *Europolis* einen Emigrationsfilm dar. Weiterhin wird die Rückkehr in die Heimat gezeigt. Er ist demnach auch ein Returnfilm. Dadurch, dass *Europolis* von einer Figur erzählt, deren Bruder vor vielen Jahren die Heimat verließ und einen inzwischen von vielen Rumän*innen verlassenen Heimatraum präsentiert, weist er zudem, wenn auch in geringerem Maße, Aspekte eines Postemigrationsfilms auf.

Es lassen sich anhand von *Europolis* einige Thesen bezüglich der Konstruktion der Heimat und des ‚Westens‘ im rumänischen Migrationsfilm aufstellen:

³⁸³ Pieldner 2016: 87

- (1) Die erzählte Welt ist durch den semantischen Raum A, die rumänische Heimat und den semantischen Raum B, den ‚Westen‘ geprägt.
- (2) Die rumänische Heimat wird im Migrationsfilm als arm dargestellt und ist mit Aussichtslosigkeit und fehlenden Perspektiven verknüpft.
- (3) Große Teile der Bevölkerung richten ihren Blick gen ‚Westen‘. Dieser Raum ist mit dem Narrativ der Hoffnung auf ein besseres Leben, Reichtum und Besitz verbunden.
- (4) Transit-Orte fungieren als Übergangsräume, die sich zwischen beiden tragenden semantischen Räumen aufspannen und Orte der Grenzüberschreitung darstellen.
- (5) In *thirdspaces* überlagern sich verschiedene Zeiten und Räume. Sie stellen Drittrorte zwischen der rumänischen Heimat, der neuen Heimat im ‚Westen‘, der Vergangenheit und der Gegenwart dar.
- (6) In einigen Fällen ist Migration und Integration im Zielland möglich. Sie geht jedoch mit Verlusten und Sehnsüchten nach der Heimat einher.
- (7) In anderen Fällen scheitert die Migration. Der*die Protagonist*in verliert mehr als er*sie dazugewinnt.

Ob diese Erkenntnisse auch auf andere rumänische Migrationsfilme übertragbar sind, wird eine genauere Betrachtung der verschiedenen Film-Kategorien zeigen.

3.2. „E posibil să trebuia să plec“³⁸⁴ – Der utopische ‚Westen‘ und die postkommunistische rumänische Heimat im Prämigrationsfilm

Nach dem Ende des Kommunismus eröffneten sich schrittweise neue Möglichkeiten zur Auswanderung aus Rumänien. Doch bis zum EU-Beitritt 2007 und der vollständigen Arbeitnehmerfreizügigkeit 2014 war Emigration nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich. Viele Rumän*innen verließen ihre Heimat auf illegalem Weg. Währenddessen vollzog sich im Land selbst der Übergang von der Diktatur zur Demo-

³⁸⁴ Dt.: Vielleicht muss ich gehen. *Occident*: 0‘51,04.

kratie und vom Kommunismus zum Kapitalismus. Insbesondere die Jahre der Transit-Periode (1989 bis ca. 2000) sind mit starken Desillusionierungen verbunden. Die Bevölkerung wurde sich bewusst, dass das System, das ihr ganzes Leben prägte, gescheitert war. Sie sah sich nun mit neuen Werten und Normen konfrontiert und bekam immer mehr Einblicke in das Leben jenseits der rumänischen Grenze. Gleichzeitig blieben aber bestimmte Verhaltensweisen bei der Bevölkerung erhalten, die sich während des Kommunismus bewährt hatten und halfen, das Leben etwas komfortabler zu gestalten. Noch heute kommt es deshalb immer wieder zu Korruptions- und Vetternwirtschafts-Skandalen.

Rumänien befand sich während der Transit-Periode in einer liminalen Phase des Übergangs, die mit Trennungen von Altbewährtem und Annahme von Neuem einherging. Während die Bevölkerung nach dem Ende des Kommunismus häufig noch immer in einfachen Verhältnissen in kommunistischen Plattenbauten lebte, entstanden in den größeren Städten gleichzeitig immer mehr Geschäfte, Shopping-Malls und Restaurants, die ihren Ursprung in Westeuropa oder den USA haben. Die Überbleibsel des Kommunismus auf der einen, die Ausdrucksformen des westlichen Kapitalismus auf der anderen Seite, prägen bis heute das Bild der rumänischen Mittel- und Großstädte. Batori beschreibt diesen räumlichen Gegensatz wie folgt:

Although Western globalisation penetrates this space in the forms of modern dwellings, neon lights, billboards and advertising sheets – which Lisiak describes as the ‚violation of space‘ (2010, 199) – the modification of the homogenic façades could not change the basic socialist texture of the city, which is determined by high-rise, ornamental concrete blocks. In this city-text, the prefabricated centres bear special importance for they act as cultural landscapes of the past (Czeczynski 2008), thus representing a person’s relation to the (living) spaces of a historical period while recalling the collective memory of a nation that occupies them. (Batori 2018: 75)

Durch dieses Eindringen westlicher Formen entsteht eine Art moderne Version Titu Maiorescus ‚leerer Formen‘, der *forme fără fond*, in dem Modelle, Verhaltensweisen, Konsumgewohnheiten und Baustile aus westlichen Ländern in Rumänien implantiert werden, wodurch ein besonderer Gegensatz zu traditionellen Formen entsteht.

Der Einfluss des ‚Westens‘ spiegelt sich auch in den gesellschaftlichen und sozialen Themen der postkommunistischen Zeit wider. Sowohl in den Städten als auch auf dem Land trafen immer mehr Menschen

die Entscheidung, nach Arbeit im Ausland zu suchen. Der Traum vom schnell verdienten Geld im ‚Westen‘ zog sich durch alle Gesellschaftsschichten. Die Rumän*innen, die nun hoffnungsvoll gen ‚Westen‘ blickten, waren allerdings geprägt durch eine Kindheit und Jugend im kommunistischen Rumänien. Wie Georgescu darlegt, waren viele von ihnen „children of the decree“ (Georgescu 2015: 150). Das Dekret 770, das Ceaușescu 1966 einführte, verbot Verhütungsmittel und Abtreibungen, ein Thema das insbesondere Cristian Mungiu vielfach ausgezeichnete Film *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*4 Months, 3 Weeks and 2 Days*, 2007) aufgreift. Durch dieses Dekret wollte Ceaușescu die Bevölkerungszahlen Rumäniens stark erhöhen. Dies führte zum Tod vieler junger Frauen, die auf illegale Weise versuchten abzutreiben. Tausende ungewollte Kinder wurden in Kinderheime abgeschoben:

Thousands of children have been abandoned or have lost their mothers at birth and are kept behind the walls of institutions similar to concentration camps, such as the infamous Siret orphanage, still active more than twenty years after the revolution. Some of those who will manage to escape will be heading for the only salvation: the West. (Georgescu 2015: 150)

Die Auswanderung Richtung Westen wurde für viele zu einem Versuch, die Traumata der Vergangenheit zu überwinden.³⁸⁵ Die neuen sich eröffnenden Perspektiven für die rumänische Bevölkerung veranlassten Filmemacher*innen dazu, sich diesem Thema anzunehmen und ihm mit filmischen Mitteln Ausdruck zu verleihen. Der Blick auf die trostlose, perspektivlose, rumänische Heimat und der Traum von der ihr gegenüberstehenden, erfolgversprechenden, anziehenden westlichen Welt prägen die in den frühen postkommunistischen Filmen erzählten Geschichten und spiegeln sich in den filmischen Räumen der Prämigrationsfilme wider.

3.2.1. *Occident* (2002) von Cristian Mungiu

Occident von Cristian Mungiu aus dem Jahr 2002 erzählt von verschiedenen Figuren, die von einem besseren Leben im, dem Film seinen Titel gebenden, ‚Westen‘ träumen und sich die Frage stellen, ob sie gehen oder bleiben sollen. Jede von ihnen versucht auf anderen Wegen sich ihren Traum zu erfüllen.

³⁸⁵ Vgl.: Georgescu 2015: 151.

Der Film gliedert sich in drei Teile, die die Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen. Der erste Teil erzählt von Luci und Sorina, einem jungen Paar. Sorina ist enttäuscht, dass Luci sich keine vernünftige Arbeit sucht und sie nun auch ihre Wohnung verloren haben. Sie überlegen, ob sie nicht einfach fortgehen sollten. Sorina sucht nach einem Zeichen, das ihr Hilfe bei dieser Entscheidung bieten soll. Dazu gehen sie auf den Friedhof zum Grab ihres Vaters. Als sie um ein Zeichen bittet, findet Luci einen Ring und wird kurz darauf von einer geworfenen Glasflasche getroffen. Während Sorina Hilfe sucht, lernt sie Jérôme, einen französischen Geschäftsmann kennen, bei dem sie wenig später einzieht. Luci lernt währenddessen bei einem Gelegenheitsjob Mihaela kennen.

Der zweite Teil des Films erzählt von Mihaela, die nach einer gescheiterten Hochzeit mit einem Rumänen nun gemeinsam mit ihrer Mutter versucht, einen geeigneten Ehemann aus Westeuropa zu finden. Eine Heiratsagentur schlägt einen reichen italienischen Verleger vor. Da dieser allerdings afrikanischer Abstammung ist, kommt er für die Familie nicht als Schwiegersohn in Frage. Mihaelas Vater, Oberst Vișoiu, sucht nach einer anderen Lösung, obwohl Mihaela den Verleger heiraten würde, da er ihre Gedichte veröffentlichen möchte.

Der dritte Teil schließlich dreht sich um Oberst Vișoiu und seinen alten Bekannten Nae Zigfried, der nach Rumänien zurückkehrt, um vom Tode Nicus zu berichten, dem Sohn einer älteren Dame bei der Luci vorübergehend lebt. Nicu flüchtete während des Kommunismus auf einer aufblasbaren Puppe über die Donau nach Deutschland. Auch Luci, der wie ein Bruder für Nicu war, wollte mit ihm kommen, doch er schaffte es nicht und wurde verhaftet. Luci entscheidet nun, Nicus Mutter zu belügen und ihr zu erzählen, dass Nicu nie wieder zurückkommt, da es ihm in Deutschland sehr gut geht. In Wirklichkeit jedoch war er Alkoholiker und starb bei einem Verkehrsunfall, als er betrunken Auto fuhr. Immer mehr verstricken sich die Geschichten der einzelnen Figuren miteinander. Oberst Vișoiu bittet Nae, seine Tochter Mihaela mit nach Deutschland zu nehmen. Schließlich verabschiedet sich Sorina von Luci, da sie nun mit Jérôme nach Frankreich geht, während Mihaela mit Nae nach Deutschland fährt. Auch Costel, ein Waisenjunge aus der Schule in der Sorina arbeitete, sagt am Ende des Films seinem Freund auf Wiedersehen, da er von einem Niederländer adoptiert wurde.

Occident spielt zur Zeit des frühen Postkommunismus. Schauplatz ist eine größere, nicht näher benannte Stadt. Im Film gezeigte Architekturräume sind städtische Landschaftsräume, Wohnräume, eine Schule, die Heiratsagentur und ein Shoppingcenter. Der Filmraum lässt sich zunächst in den semantischen Raum A, den im Film sichtbaren Raum der rumänischen Heimat und den semantischen Raum B, den illusorischen, imaginierten Raum des ‚Westens‘ als Raum im Off gliedern. Die Narration des Films wird gesteuert durch die Fragen verschiedener Figuren, ob sie nach Westeuropa ausreisen oder in der Heimat verbleiben sollten. Eine Grenzüberschreitung der Figuren Sorina, Mihaela und Costel wird am Ende nur angedeutet, in dem sich diese verabschieden bzw. in ein Auto einsteigen.

Die postkommunistische Heimat wird anfangs als offener Raum präsentiert, der den Figuren die Möglichkeit eröffnet, aus diesem auszubrechen. Die unterschiedlichen Möglichkeiten, die sich den Figuren im Laufe des Films zur Auswanderung bieten, werden mit der Eingangsszene bereits symbolisch angedeutet. Gezeigt werden zwei Schienen, die aufeinander zu und dann wieder voneinander weg verlaufen. Dabei berühren sie sich an einer Stelle, um sich dann wieder voneinander zu trennen (Abb. 8). Während der 16-sekündigen Szene werden der Filmtitel und die Namen einiger Darsteller*innen eingeblendet. Die beiden Schienen verweisen symbolisch auf die unterschiedlichen Wege der Figuren und die kurzen Momente in deren Leben, in denen sie sich kreuzen. Die Schienen stellen damit einen Mikro-Chronotopos des Weges im Sinne Bachtins dar, einen Raum, der mit zeitlichen Wenden, Lebensentscheidungen und verschiedenen Begegnungen verknüpft ist. Das Zeitliche manifestiert sich hierbei repräsentativ im Räumlichen.



Abb. 8 und **Abb. 9** Eingangsszene in *Occident* und Häuser als Spiegel einer vergangenen Zeit in *Occident* (0'00,19 und 0'00,55).

Zu Beginn des Films finden Sorina und Luci ihre Möbel auf der Straße vor dem Plattenbau wieder, in dem sie bis dahin wohnten. Straßenhunde laufen umher, wodurch ein stereotypes Rumänienbild konstruiert wird (Abb. 9). Der Plattenbau steht symbolisch für die kommunistische Zeit und das alte Rumänien. Aus diesem Grund können die Plattenbauten auch als Mikro-Chronotopos verstanden werden. Das Verlassen der alten Wohnung stellt ein Verlassen der alten Lebensweise dar und kennzeichnet einen Neubeginn, der die Handlung der Geschichte in Gang setzt.

Als sich Luci und Mihaela kennenlernen arbeiten beide als Maskottchen im Shoppingcenter. Mihaela ist als Handy der griechischen Firma *Germanos* und Luci als Bier der rumänischen Marke *Ursus* verkleidet (Abb. 10). Die Kostüme können als Anspielung auf die spätere Ausreise Mihaelas nach Deutschland (*Germania*) und Lucis Verbleib in Rumänien betrachtet werden.



Abb. 10 Mihaela und Luci als Maskottchen vor dem Shopping-Center in *Occident* (0'25,44).

Während die beiden als Maskottchen verkleidet vor dem modernen gläsernen Shoppingcenter stehen, läuft im Hintergrund das Lied *Noi în anul 2000 (Wir im Jahr 2000)*. Dieser kommunistische, optimistische und fröhliche Zukunfts-Song aus den 1980er Jahren wird im Film immer wieder angesungen oder angespielt. Dadurch werden die naiven Wunschvorstellungen vom zukünftig besseren Leben, die sich durch den gesamten Film ziehen, zum Ausdruck gebracht und ins Lächerliche gezogen. Luci fragt Mihaela, ob sie erwartet hätte, dass das Jahr 2000 so aussehe.³⁸⁶ Sie beide schütteln den Kopf. Das Rumänien des neuen Jahr-

³⁸⁶ Vgl.: *Occident*: 0'37,51.

hunderts brachte ihnen nur Enttäuschungen. Hoffnung besteht für viele nur noch durch den Gedanken, Rumänien zu verlassen.

Der semantische Raum des ‚Westens‘ wird in die Handlung eingeführt, ohne visuell konstruiert zu werden. Mit Sorinas Idee zu Beginn des Films, Rumänien zu verlassen, beginnt die Konstruktion des Raumes des ‚Westens‘. Dieser Raum wird insbesondere durch naive Vorstellungen der Figuren konstruiert. Dies wird bereits am Anfang des Films dadurch angedeutet, dass Sorina am Grab ihres Vaters, welches ein Symbol für Abschied darstellt, auf ein Zeichen wartet, ob sie gehen oder bleiben sollen. Anstatt sich über positive und negative Aspekte der Emigration zu informieren oder über die Schwierigkeiten nachzudenken, überlässt sie die Entscheidung dem Zufall, den sie als Schicksal wahrnimmt. Als sie und Luci einen Ring finden, wirkt dies zunächst wie ein Zeichen, dass sie Luci heiraten soll. Doch als dieser von einer Flasche getroffen wird und Sorina auf diesem Weg einen neuen Mann kennenlernt, bekommt der Ring eine andere Symbolik und verweist nun auf die beginnende Liaison zwischen Sorina und Jérôme.

Ähnlich naiv wie Sorinas Hoffnung auf ein wegweisendes Zeichen ist auch die Vorstellung Mihaelas Mutter, wie einfach es wäre, über eine Heiratsagentur einen passenden, reichen, gutaussehenden Mann aus dem ‚Westen‘ für ihre Tochter zu finden. Nachdem Mihaelas Verlobter bei der Hochzeit nicht erschienen ist,³⁸⁷ sieht die Mutter den Ruf ihrer Tochter als ruiniert an. Ihre Freundinnen raten ihr, Mihaela ins Ausland zu schicken. Mit diesem Gedanken freundet sich die Mutter schnell an. Mihaelas Vater hingegen möchte, dass seine Tochter einen Mann aus der Region heiratet und das Haus der Familie übernimmt und vertritt die Meinung, dass Kinder in der Nähe ihrer Eltern bleiben sollten, damit man sich gegenseitig helfen kann.³⁸⁸ Seine Frau hingegen ist der Ansicht, dass Geld das Wichtigste sei und nur ein wohlhabender Ehemann aus dem ‚Westen‘ die Tochter glücklich machen könne. Immer wieder wird Emilia, die Tochter einer Freundin erwähnt, die ein gutes Leben in Westeuropa führt. Beim Essen im McDonald's Fastfood-Res-

³⁸⁷ Wie im späteren Verlauf des Films gezeigt wird, betrinkt sich Mihaelas Verlobter am Hochzeitstag. Er ist es, der auf dem Friedhof die Flasche wirft, die Luci am Kopf trifft.

³⁸⁸ Vgl.: *Occident*: 1'15,13.

restaurant versucht Mihaelas Mutter sie von der Idee zu überzeugen, ihr einen Mann aus Westeuropa zu suchen und erklärt ihr, welch sorgloses Leben sie hätte, wenn sie wie Emilia einen ausländischen Ehemann hätte, der sie jeden Samstag zu McDonald's ausführen würde.³⁸⁹ Bei diesem Gespräch handelt es sich um eine Mischform aus Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftsverbalisierung im Sinne Hanichs. Zum einen werden die Zuschauer*innen über ein Ereignis, das in der diegetischen Vergangenheit stattfand, nämlich Emilias Heirat mit einem Ausländer, informiert. Gleichzeitig werden sie, wie auch Mihaela auf intradiegetischer Ebene, dazu angehalten, sich Emilias aktuelles Leben vorzustellen sowie darüber nachzudenken, wie Mihaelas Zukunft aussehen könnte, wenn sie es Emilia gleichtun würde und sich mit einem Mann aus dem ‚Westen‘ verheiraten würde. Zwar wird der ‚Westen‘ nicht bildlich dargestellt, jedoch findet das Gespräch zwischen Mutter und Tochter an einem Ort statt, der als räumliche Repräsentation des ‚Westens‘ fungiert. Das McDonald's Restaurant symbolisiert westliches Konsumverhalten, das inzwischen durch zunehmende Globalisierung auch Einzug in die rumänische Kultur nahm. Sowohl das McDonald's Restaurant als auch das Shopping-Center, in dem Luci und Mihaela arbeiten, können als räumliche Repräsentation einer sich in Auswanderungsländern häufig vollziehenden „pre-migration westernization“ (Morawska 2001) betrachtet werden, die mit einer Angleichung der Konsumgewohnheiten einhergeht. Gleichzeitig stellen diese beiden Räume Heterotopien dar, da sich hier der Raum Rumänien mit anderen, ‚westlichen‘ Räumen überlagert durch die dort angebotenen Produkte. Auch fungiert insbesondere das Fastfood-Restaurant als eine Art Kompensations-Heterotopie, da es, vor allem aus Sicht Mihaelas Mutter, einen Ausbruch aus dem postkommunistischen Rumänien ermöglicht. Durch diesen Ausbruch können die negativen Alltagserfahrungen kurzzeitig kompensiert werden.

Diese akkulturierten Verhaltensweisen stehen mitunter in einem im Film ironisch dargestellten Kontrast zu traditionellen Methodiken der Alltagsbewältigung. Dies wird in der Szene deutlich, die Mihaelas Mutter in der Heiratsagentur zeigt. Die Kamera fokussiert zunächst eine Wand mit Fotos von Männern und Frauen und einigen Texten. Dann schwenkt die Kamera nach links, wodurch sich der Bildraum erweitert

³⁸⁹ Vgl.: *Occident*: 0'38,36–0'39,30.

und zunächst Mihaelas Mutter und eine andere ältere Dame, dann zwei Zeitschrift lesende Mädchen sichtbar werden. Das Schnattern einer Gans ist zu hören und die Kamera fokussiert nun Michaelas Mutter und die Dame, die mit dem Tier neben ihr sitzt. Sie unterhalten sich darüber, was sie als Geschenke für den Direktor mitgebracht haben. Während die ältere Dame die Gans verschenken möchte, hat Mihaelas Mutter eine Vase dabei, die der Direktor später zu einer Vielzahl anderer Vasen und Bestechungsgeschenke stellt. Nur die beiden jungen Mädchen sind „cu mâna goală“³⁹⁰ (Occident: 0‘42,13) gekommen. Bei dieser Aussage der älteren Frau werden von der Kamera erneut die Mädchen erfasst. Während sie zuvor noch mit gleicher Körperhaltung die gleiche Zeitschrift mit dem Titel *Femeia*³⁹¹ lasen, lecken sie nun beide ebenso synchron an einem Eis, was leicht obszön dargestellt wird. Sie werden als erotische und selbstbewusste junge, westlich gekleidete Frauen inszeniert, die davon ausgehen, dass ihr Erscheinungsbild und ihr Alter ausreichen, erfolgreich an einen reichen Mann vermittelt zu werden, während die ältere Generation darauf vertraut, dass Geschenke zur Bestechung zum Erfolg führen. Die Mädchen stehen hierbei symbolisch für Stereotype westlicher Werte und Praktiken, während die älteren Damen althergebrachte Herangehensweisen aus kommunistischen Zeiten symbolisieren.

Die Heiratsagentur kann als Transit-Ort verstanden werden, da durch ihr Aufsuchen potenziell das Tor Richtung ‚Westen‘ geöffnet werden kann, in dem die Mädchen und die Töchter der beiden älteren Damen auf diese Weise einen Ehemann aus einem westlichen Land finden und somit Rumänien verlassen können, ohne selbst Arbeit zu suchen. Während der ‚Westen‘ in der zuvor erwähnten Szene im McDonald’s Restaurant vor allem durch die Figurenrede verbalisiert wurde, kommt hier eine weitere Ebene der Konstruktion dieses Raumes zum Tragen. Der Leiter der Heiratsagentur blättert in einem Katalog und präsentiert Mihaelas Mutter schließlich sein Angebot. Die Fotografien von Männern, die nach osteuropäischen Ehefrauen suchen, stehen symbolisch für den ‚Westen‘ und die ‚westliche‘ Gesellschaft. Diese Szenen zeigen, dass die Vermittlung junger rumänischer Frauen an ältere, wohlhabende Männer aus dem Ausland zu einem Geschäft in Rumänien geworden

³⁹⁰ Dt.: mit leeren Händen.

³⁹¹ Dt.: die Frau.

ist, das durch naive, illusorische Vorstellungen vom glorreichen ‚Westen‘ getragen wird.

Neben der intermedialen Vermittlung des ‚Westens‘ durch Fotografien findet sich an anderer Stelle erneut eine suggestive Verbalisierung des ‚Westens‘ wieder. In Form eines Botenberichts wird durch Nae das Schicksal Nicus geschildert. Der Mann, dem in der diegetischen Vergangenheit zur Zeit des Kommunismus die Flucht über die Donau gelang, starb in Deutschland bei einem Verkehrsunfall, nachdem er dort zum Alkoholiker wurde. Durch diese Binnenerzählung wird deutlich, dass eine Auswanderung nach Westeuropa nicht unbedingt erfolgversprechend ist. Diese Vergangenheitsverbalisierung konstruiert ein Bild des ‚Westens‘, das jenem naiven und optimistischen Bild, das insbesondere durch die Figurenrede Mihaelas Mutter konstruiert wird, gegenübersteht.

Neben Fotografien und suggestiven Verbalisierungen in Form von Binnenerzählungen wird das Bild des ‚Westens‘ zudem durch Figuren geprägt, die aus dem ‚Westen‘ kommen und sich derzeit in Rumänien aufhalten. Gleich zu Beginn des Films wird Jérôme eingeführt, der hilft den verletzten Luci ins Krankenhaus zu bringen und am Ende des Films gemeinsam mit Sorina nach Frankreich fährt. Während seines Aufenthaltes in Rumänien lebt er in einer großen Wohnung in einer modern und farbig gestalteten Siedlung, die Sorinas und Lucis ehemaliger Wohnung im Plattenbau diametral gegenübersteht. Wenig später wird auch Michel van Horn in den Film eingeführt. Er besucht die Schule, in der Sorina als Lehrerin arbeitet, da er ein Kind adoptieren möchte. Die Direktorin stellt ihn fälschlicherweise als Belgier vor, obwohl er Niederländer ist. Diese Verwechslung spielt später erneut eine Rolle als eine Freundin Mihaelas Mutter sie fragt, ob denn der Belgier oder Holländer oder was auch immer er sei, nicht vielleicht in Frage käme, um Mihaela zu heiraten.³⁹² Die Nationalität der Männer spielt kaum eine Rolle. Solange sie aus dem ‚Westen‘ kommen, sind sie als potenzielle Ehemänner geeignet. Mihaelas Mutter arrangiert ein Treffen zwischen Michel und Mihaela, was jedoch nicht zu Mihaelas Zufriedenheit verläuft. Auch die Treffen zwischen ihr und einigen Männern, die von der Heiratsagentur vorgeschlagen werden, verlaufen nicht wie erhofft. Große Hoffnung besteht jedoch, als Luigi, ein junger italienischer Verleger anruft und Mihaela

³⁹² Vgl.: Occident: 0‘36,09.

kennenlernen möchte. Nachdem er seinen Besuch für ein paar Tage später ankündigt, beginnt die ganze Familie das Haus zu putzen und mit italienischer Dekoration zu gestalten. Eine Büste, ein venezianischer Kahn und verschiedene Gemälde werden aufgestellt, italienisches Essen wird zubereitet und ein Begrüßungskommando der örtlichen Polizei, für die Mihaelas Vater arbeitet, sowie der Schulchor werden engagiert, um Luigi zu beeindrucken. Als dieser eintrifft und die Familie feststellt, dass er dunkelhäutig ist, läuft Mihaela weinend auf ihr Zimmer, während ihr Vater seinen Mitarbeitern Geld zusteckt, damit diese niemandem etwas von der Hautfarbe des potenziellen Ehemanns seiner Tochter erzählen. Anders als die anderen in Occident präsentierten Männer wird Luigi als jung, erfolgreich, sehr freundlich und zuvorkommend präsentiert. Aufgrund seiner Hautfarbe kommt er jedoch nicht als Schwiegersohn in Frage. Mihaela und ihre Familie werden hier als rassistisch und oberflächlich dargestellt. Mihaela würde Luigi heiraten, aber nur, da er sich für ihre Gedichte interessiert. Für ihre Mutter ist er nur interessant, da er in Italien lebt. Der Vater organisiert schließlich Mihaelas Reise nach Deutschland mit Nae, so dass sie auch ohne Heirat Rumänien verlassen kann. Mit den Worten „E posibil să trebuia să plec“³⁹³ (*Occident*: 0‘51,04) erklärt sie Luci, dass es für Sie keine Zukunft in Rumänien gibt und auch sie den Weg ins Ausland einschlagen wird.

Letztlich gelingt einigen Figuren die Auswanderung in den ‚Westen‘, jedoch nur durch das Zahlen eines hohen Preises. Sie müssen sich von ihren Familien, Freunden und Geliebten trennen oder auf Beziehungen und Verbindungen zurückgreifen und sich damit Methoden bedienen, wie sie im Kommunismus üblich waren. Eine Loslösung von der Vergangenheit wird somit als nahezu unmöglich, gar als naive, utopische Vision dargestellt. Durch Geschichten wie die Binnenerzählung über den Alkoholismus und den Tod Nicus verweist der Film klar auf die Schattenseiten der Migration, wodurch die naiven Sichtweisen einiger Figuren noch mehr ins Lächerliche gezogen werden.

³⁹³ Dt.: Vielleicht muss ich gehen.

3.2.2. *Pe aripile vinului* (*Gone with the wine*, 2002) von Corneliu Porumboiu

Alkoholabhängigkeit ist auch ein zentrales Thema im neunminütigen Autorenfilm *Pe aripile vinului*, den Corneliu Porumboiu noch während seines Studiums im Jahr 2002 drehte. Der Protagonist Costel lebt in einem rumänischen Dorf, in dem augenscheinlich alle außer ihm Alkoholiker*innen sind. Costel, der unter dem Alkoholismus der anderen leidet, möchte das Elend verlassen und auf einer Ölbohrinsel in Großbritannien arbeiten. Er macht sich mit dem Bus auf den Weg in die Stadt, wo er einen Gesundheitstest zur Eignung für den Job absolvieren muss. Auf der Fahrt denkt er an die Worte eines Priesters, der sagte, dass man nicht scheitern kann, wenn man das Leben ernst nehme.³⁹⁴ Costel reflektiert, dass er nie geraucht und getrunken hat, nie Prostituierte aufgesucht hat und er auch sonst keine Sünden begangen habe und alles täte, um nicht zurück nach Hause zu müssen. Als sich im Bus ein Alkoholiker neben ihn setzt und ihn in ein Gespräch verwickelt und zum Trinken überreden will, wird ihm erneut vor Augen gehalten, dass er hier keine Zukunft hätte. Beim Arzt erhält Costel schließlich die Bluttestresultate, die einen erhöhten Alkoholgehalt, der dem Doppelten der europäischen Norm entspricht, aufweisen. Deshalb darf er den Job in Großbritannien nicht antreten. Da er nie Alkohol getrunken hat, kann er sich das Ergebnis nicht erklären und setzt sich verwirrt draußen auf eine Bank und denkt darüber nach, wie der Test dann wohl erst bei seinen Familienmitgliedern hätte ausfallen müssen. In dem Moment kommt der Mann, den er im Bus kennengelernt hat, dazu und bietet ihm erneut Alkohol an, den er dieses Mal annimmt.

Topografisch ist der Film in Vaslui, einer der ärmsten Regionen Rumäniens, verortet und spielt nach dem Ende des Kommunismus, in der Transitionsphase. Der Filmraum lässt sich auch hier in zwei grundlegende semantische, in Opposition stehende Räume einteilen: Costels rumänische Heimat (semantischer Raum A) und das westliche Ausland (semantischer Raum B), hier im Konkreten Großbritannien, als Wunschzielland, in das Costel auswandern möchte. Die Narration des Films wird durch den Versuch des Protagonisten, eine Grenze zu überschreiten und

³⁹⁴ Vgl.: *Pe aripile vinului*: 0'02,35.

seinen Ausgangsraum zu verlassen, gesteuert. Als er sich mit dem Bus in die Stadt begibt, verlässt er seinen Ausgangspunkt, den Extremraum des semantischen Raumes A, der mit besonderer Einengung verbunden ist, und begibt sich an eine Stelle im semantischen Raum A, die ihn seinem Ziel näherbringen soll und mit Hoffnung verbunden ist. Die Arztpraxis wird zunächst als Transit-Ort präsentiert, da hier die Grenzüberschreitung hätte eingeleitet werden können. Jedoch kommt es dort nicht zu einem Übergang, sondern zu einer Stagnation. Die Grenzüberschreitung gelingt nicht, der Protagonist wird an der Grenze zum semantischen Raum B abgewiesen und zurückgeworfen. Bildlich dargestellt wird dies durch den enttäuschten Costel, der am Busbahnhof desillusioniert über sein Testergebnis nachdenkt, während ein Bus an ihm vorbeifährt. Dies symbolisiert die verstrichene Möglichkeit aufzubrechen und in Westeuropa ein neues Leben zu beginnen.

Der semantische Raum der Heimat wird in *Pe aripile vinului* als gefängnisähnlicher Raum präsentiert, der vorwiegend mit dunklen Farben und wenig Belichtung inszeniert wird, wodurch eine trostlose Atmosphäre geschaffen wird. Während der Vorspann noch läuft, sind aus dem relativen Off zwei Männer zu hören, die sich darüber unterhalten, welche Weinsorte die bessere sei. Bei dieser Diskussion setzt schließlich der *Establishing Shot* ein, der ein einfaches Gartenhaus und eine Außentoilette, in der sich der Protagonist Costel befindet, zeigt. Dass sich die Männer, die sich über den Wein unterhalten, im relativen Off befinden, wird deutlich, als einer der beiden von links in den statischen Bildraum hineinläuft und schließlich gegen die Toilettentür uriniert, bis er von Costels Mutter, die mit einem Stock auf ihn einschlägt, vertrieben wird. In der folgenden Szene geht Costel zur Bushaltestelle. Sind es in der ersten Szene Gänse, die vor dem Toilettenhäuschen umherlaufen, so ist es kurz darauf eine Schafherde, die Costels Weg kreuzt, als er auf den Bus wartet. Mit wenigen Aufnahmen wird in diesen beiden Szenen das Bild eines von Armut geprägten, ländlichen und archaischen Heimatraumes konstruiert.

Früh musste Costel die Schule verlassen, um auf dem Feld zu helfen, wie er als Sprecher aus dem Off erklärt. Bereits dadurch wurden ihm viele Entwicklungsmöglichkeiten genommen. Durch seine Herkunft aus einer Alkoholiker-Familie wird ihm auch die Chance des Ausbruchs und der freien Selbstentfaltung verwehrt. Der Raum der Heimat ist gekenn-

zeichnet durch Einengung, Vorbestimmung und Aussichtslosigkeit. Die Vergangenheit hat großen Einfluss auf die Zukunft der Figuren. Die Dorfbewohner*innen sowie der betrunkene Mann im Bus, haben die kommunistische Zeit bewusst miterlebt. Der Film erklärt nicht, wieso sie alle Alkoholiker*innen wurden und ob sie dies schon seit der kommunistischen Zeit sind oder aber erst nach dem Umbruch und den sich ändernden Lebensbedingungen wurden. Deutlich wird aber, dass sie ein perspektivloses Leben in Armut führen und ihre Sorgen mit Alkohol betäuben. Sie sind nicht frei, da ihre Vergangenheit und die Vergangenheit des Landes an ihnen haften. Der Alkoholismus stellt im übertragenen Sinne eine illusorische Heterotopie dar. Er ist zwar kein lokalisierbarer Raum, ermöglicht aber dennoch eine andere Raumerfahrung und die Flucht aus dem Alltag. Die Figuren suchen Trost durch Betäubung ihrer Wahrnehmung durch Alkohol. Dieser lässt sie ihre prekäre Lage, aus der sie sich nicht befreien können, zumindest zeitweise vergessen und verdrängen. Der Alkohol hat hier folglich eine ähnliche Funktion wie in *Europolis*, als Nae Ovidiu rät, einen Schnaps zu trinken, anstatt dem einstigen internationalem Charme seiner Heimat nachzutrauern.

Der zweite semantische Raum in *Pe aripile vinului* ist der ‚Westen‘, der wie in *Occident* einen abwesenden, lediglich imaginierten Raum, der nicht bildlich konstruiert wird, darstellt. Der ‚Westen‘ wird als offener und gleichzeitig geschlossener Raum präsentiert. Offen ist er dadurch, dass in den westlichen Ländern Arbeitskräfte gesucht werden, was durch die Annonce mit Foto, die Costel im Bus in der Hand hält, mit der Arbeiter*innen für eine Ölplattform in Großbritannien gesucht werden, verbildlicht wird. Wie auch in *Occident* wird das Bild des ‚Westens‘ intermedial durch Fotos vermittelt.

Die Grenzüberschreitung von Raum A zu Raum B wird zunächst als möglich dargestellt. Doch das Ende des Films zeigt, dass die Tore zum ‚Westen‘ doch nicht so offenstehen, wie zunächst angedeutet. Dieser Raum ist nur unter bestimmten Voraussetzungen, hier durch ein bestimmtes medizinisches Testergebnis, zugänglich. Costel bleibt der Zutritt verwehrt. Er erfüllt nicht die Voraussetzungen und ist damit unerwünscht. Die neue Heimat im ‚Westen‘ bleibt eine Utopie für ihn, die er nicht erreichen kann.

Wie bereits erwähnt, kann das Wartezimmer des Arztes als Transit-Ort gesehen werden und ist damit mit der Heiratsagentur in *Occident*

vergleichbar. Beide Räume sind potenziell Räume, die einen Übergang in den ‚Westen‘ einleiten können. Doch in beiden Fällen kommen die Figuren an dieser Stelle nicht weiter. Costel ist hier zunächst zum Warten auf seine Testergebnisse angehalten. Das erwünschte Resultat würde ihm die Tore Richtung ‚Westen‘ öffnen und die Chance auf ein neues Leben bieten. Dieser Raum ist folglich verknüpft mit Hoffnung und Erwarten, eine Reise antreten zu können. Dass die Hoffnung auf ein besseres Leben in Westeuropa jedoch eine naive Vorstellung ist, wird durch die gemeinsam mit Costel im Wartezimmer sitzenden Personen angedeutet. Ein Mann, umgeben von drei knapp bekleideten jungen Frauen, spricht am Telefon über die Pässe der neuen Mädchen. Damit wird ausgedrückt, dass es sich bei diesem Mann vermutlich um einen Menschenhändler handelt, der die jungen Frauen an einen Zuhälter in Westeuropa vermittelt.³⁹⁵

Deutlich wird in *Pe aripile vinului* der von Hoffnung durchzogene Blick in Richtung ‚Westen‘, wie er auch für *Occident* charakteristisch ist. Die ‚westliche‘ Welt stellt für Costel, und vermutlich auch für die Mädchen in der Arztpraxis, einen Zufluchtsort, eine Möglichkeit dar, dem Elend ihrer Heimat zu entfliehen. Ihr Heimattraum wird von ihnen als Gefängnis wahrgenommen, aus dem sie versuchen auszubrechen. Die Raumperzeption der Figuren ist durch eine naive Vorstellung von der Situation in Westeuropa gekennzeichnet. Sie gehen davon aus, dass es ihnen dort besser gehen wird und sie zufriedener werden, als sie es in ihrer Heimat sein können.

Der Film vermittelt ein deterministisches Raumverständnis. Die Figuren sind durch ihre Herkunft an einen bestimmten Raum gebunden. Diesen können sie unter bestimmten Voraussetzungen zwar physisch verlassen (durch Pässe und bestimmte Testergebnisse), gleichwohl werden sie aber ihren niedrigen sozialen Status durch die Migration nicht verbessern können, sondern eher noch verschlechtern und somit keinen sozialräumlichen Aufstieg erlangen.

Wie viele Filme der ‚Neuen Welle‘, greift auch *Pe aripile vinului* das Thema des Scheiterns und des von vornherein zum Scheitern verurteilt

³⁹⁵ Der Film erklärt nicht, wieso Costel einen erhöhten Alkoholwert im Blut hat, obwohl er nie Alkohol getrunken hat. Es kann entweder ein Fehler vorliegen oder der Menschenhändler hat die Arztassistentin bestochen, damit sie die Blutprobe Costels mit denen der Mädchen vertauscht.

sein auf. Das Schicksal des Protagonisten ist aufgrund seiner Herkunft vorbestimmt und auch wenn er etwas aus seinem Leben machen will, bringen ihn die gesellschaftlichen Umstände dazu, sich in seiner Perspektivlosigkeit dem einzigen sich ihm bietenden scheinbaren Ausweg, dem Alkohol, hinzugeben. Dass Costel, enttäuscht von seinen gescheiterten Plänen, sich am Ende des Films dazu entscheidet, zum ersten Mal Alkohol zu trinken, deutet darauf hin, dass er sich seiner schicksalhaften Vorbestimmung widerstandslos hingibt. Das Akzeptieren der Ausweglosigkeit wird im Film untermalt durch ein fröhliches Trinklied, das bis zum Ende des Abspanns gespielt wird, wodurch der typisch rumänische schwarze Humor zum Ausdruck kommt. Während Costel den Schnaps trinkt und die fröhliche Musik spielt, fährt die Kamera zurück, wodurch im Bildraum neben Costel ein Kind erscheint, das Zahnschmerzen beklagt und vom Vater ebenfalls mit Schnaps gefüttert wird, da dieser die Schmerzen lindern soll. Abgerundet wird die finale Szene durch ein gackerndes Huhn, das durch das Bild läuft, während eine Frau versucht es einzufangen. Dadurch wird der Bogen zur Eingangsszene gespannt. Die Gänse und das Huhn stehen symbolisch für das archaische Rumänien, in dem Costel aufwuchs und dem er nicht entfliehen kann.

3.2.3. *Visul lui Liviu (Liviu's dream, 2004)* von Corneliu Porumboiu

Auch in Porumboiu zwei Jahre nach *Pe aripile vinului* entstandenen 40-minütigen Film *Visul lui Liviu (Liviu's dream)* steht das Aufzeigen der prekären Situation im postkommunistischen Rumänien im Zentrum der Geschichte. Liviu lebt mit seinem Bruder und seinen Eltern in einer kleinen Wohnung in einem Plattenbau. Sein zweiter Bruder kam nie auf die Welt, da seine Eltern ihn trotz des Verbotes während der Ceaușescu-Diktatur abtreiben ließen. Livius Vater möchte nach Israel auswandern, um dort mehr zu verdienen, jedoch hat er Angst vor Krieg und Attentaten. Livius Alltag ist geprägt durch einen Traum, der ihn immerzu beschäftigt, an den er sich jedoch morgens nicht mehr genau erinnern kann. Liviu hat keinen Job und verdient sich nur etwas Geld mit dem Verkauf illegaler Ware. Er hat eine Beziehung zu Mariana, der Freundin seines besten Freundes, der in Italien arbeitet. Mit seinen Freunden verbringt er seine Freizeit auf einem Dach, wo sie gemeinsam von einer

Reise ans Meer träumen und versuchen dem tristen Alltag zu entkommen. Mariana wird schwanger von Liviu und ist hin und hergerissen, ob sie nach Italien zu ihrem Freund ziehen oder bei Liviu in Rumänien bleiben soll. Da Liviu weiß, dass er ihr und dem Kind nichts bieten kann, möchte er ihrer Zukunft nicht im Weg stehen. Er entscheidet sich, Mariana zu betrügen und dafür zu sorgen, dass sie ihn dabei erwischt. Deshalb verlässt sie ihn und gibt das Kind, das Liviu gezeugt hat, in Italien als Sohn ihres Freundes aus, dem sie die Beziehung zu Liviu verheimlicht hat. Am Ende des Films wird Livius Traum visualisiert. Von seinem nie geborenen Bruder wird er aus der Dunkelheit geführt und findet sich schließlich auf einem Plattenbau, der mitten im Meer schwimmt, wieder.

Der Film spielt wie auch *Pe arpile vinului* in Vaslui, der Heimat des Regisseurs. Auch in *Visul lui Liviu* wird die rumänische Heimat visuell konstruiert, während der ‚Westen‘, hier Italien, als Raum im Off nur durch die Figurenrede konstruiert wird und am Ende durch ein Telefonat von Livius Freund auf den Raum im On einwirkt. Fokussiert wird vor allem die hoffnungslose Situation in der Heimat. Der Film greift immer wieder Livius Enttäuschung über seine Eltern und deren Unfähigkeit auf, ihm und seinem Bruder eine Perspektive bieten zu können. Wiederkehrend beschäftigt den jungen Mann, ob auch er vielleicht nie geboren wäre, wenn es das Dekret 770 nicht gegeben hätte. Hier wird deutlich, welchen Einfluss die politische und gesellschaftliche Geschichte auf sein gegenwärtiges Leben hat. Seine Generation und alle zwischen 1966 und 1990 Geborenen sind geprägt von der Frage, ob sie gewollt waren, oder nur aufgrund des strikten Gesetzes geboren wurden. Dieser Einfluss der vergangenen Zeit und des Dekrets auf Liviu und seine Generation wird deutlich durch die Eingangsszene des Films, in der in alten archivierten Schwarz-Weiß-Aufnahmen Ceaușescus Rede und die Verabschiedung des Dekrets gezeigt werden. Es folgen Aufnahmen von Livius Eltern in verschiedenen Jahrzehnten während Liviu als Erzähler aus dem Off über deren Leben im Kommunismus und die gegenwärtig noch immer perspektivlose Lage berichtet. Für diese hoffnungslose Situation macht er in einem späteren Monolog aus dem Off seine Eltern und deren Generation verantwortlich, die in seinen Augen versagt haben.³⁹⁶

³⁹⁶ Vgl.: *Visul lui Liviu*: 0‘19,30–0‘19,45.

Wie Batori darlegt, unterscheidet sich die Darstellung der in der Eingangsszene gezeigten kommunistischen Heimat kaum von jener der postkommunistischen Heimat, in der die diegetische Gegenwart verankert ist:

After visiting the 1960s and the 1980s, Porumboiu cuts to present-day Romania, where virtually no visual signs indicate the end of socialism. Liviu and his family and friends live in a large microraiion and its dilapidated, ruinous buildings and cramped interiors that all evoke the socialist times. Porumboiu's post-revolutionary Romania—which is depicted through Liviu's daily struggles in the microraiion of Vaslui—is represented as a poverty-stricken, labyrinth-like universe which is full of corruption, crime, and lost hopes. In this environment, everything is grey and hopeless and, besides alcohol, migration seems to be the only alternative to the everyday hardness and depression. (Batori 201: 116–117)

Livius Situation ist nicht einfacher oder besser als die seiner Eltern. Der Film vermittelt die Botschaft, dass sich nach dem Ende der kommunistischen Ära kaum etwas in Rumänien verändert hat. Die Spuren des Kommunismus sind omnipräsent und spiegeln sich in den filmischen Räumen wider.

Der Treffpunkt, der unter Armut und Perspektivlosigkeit leidenden Jugend, ist ein Dach inmitten alter sozialistischer Plattenbauten, welche als räumliche Repräsentation der kommunistischen Ära fungieren. Das Dach, auf dem sich Liviu und seine Freunde treffen, ist ähnlich gestaltet wie ein Strand. Hier sonnen sich die Jugendlichen, grillen, spielen, schauen Filme oder betreiben Geschäfte unter der Hand. Sie haben sich ihr Refugium geschaffen. Dieser Raum ist nahezu der einzige Außenraum, der im Film gezeigt wird. Fast alle anderen Szenen spielen im Inneren von engen, dunklen Wohnungen. Häufig werden in diesen Einstellungen, wie für das Kino der ‚Neuen Welle‘ typisch, die Figuren von hinten gefilmt und der Bildraum durch Türen, Fenster und andere Gegenstände zusätzlich gerahmt. Dadurch erscheint der Raum noch beengender und erdrückender. Das Dach hingegen wird meist in Totale- oder Halbtotale-Einstellung mit hellen Farben inszeniert, wodurch der Raum positiver dargestellt und das Gefühl von Freiheit und Weite vermittelt wird. Hier spiegelt sich die Gesellschaft mit ihren Wünschen, Sehnsüchten und Träumen. In dem das Dach des Plattenbaus als Refugium nun sowohl die von den Spuren der Vergangenheit geprägte Gesellschaft spiegelt als auch deren Wünsche aus ihrem Alltag zu ent-

fliehen, kann es als Kompensations-Heterotopie bezeichnet werden. Es stellt einen Gegenraum zur Alltagswelt dar, durch den die Defizite dieser kompensiert werden sollen. Es ist der Raum der Freiheit und der Platz zum Träumen. In der Heimat jenseits des Daches ist dafür kein Platz. Auf dem Dach werden zudem, wie für eine Heterotopie typisch, verschiedene Räume zusammengebracht. Es fungiert als Handelsplatz illegaler Ware, Liegewiese, Spielplatz für Kinder und Treffpunkt für verliebte Paare und Freunde. Dadurch, dass die Figuren hier ihren Bedürfnissen nachgehen können und eine gewisse Freiheit verspüren, wird das Dach auch zu einem räumlichen Ausdruck von Macht. Das räumliche Oben, hier als oberster Teil eines Plattenbaus, repräsentiert raumsemantisch Macht und Erhabenheit gegenüber weiter unten gültigen Normen, des durch Häuserschluchten strukturierten Raumes des postkommunistischen Rumäniens. Hier kann die Jugend zeitweise ihrem Alltag entkommen. Die Szene auf dem Dach und die mit diesem Raum verbundene Symbolik erinnert an die Szene aus *La Haine* von Mathieu Kassovitz, als die Protagonisten gemeinsam mit anderen Jugendlichen und jungen Erwachsenen auf einem Dach feiern und grillen und so ihrem Alltag in der Pariser Banlieue kurzzeitig entfliehen. Auch dieses Dach befindet sich inmitten einer Siedlung aus Plattenbauten. Während es sich bei Kassovitz um die Peripherie, die Pariser Vororte handelt, die als räumlicher Ausdruck sozialer Marginalisierung fungieren, stehen Porumboiu Plattenbauten symbolisch für die vergangene Ära des Kommunismus, die massiv die gegenwärtige wirtschaftliche und soziale Situation seiner Figuren prägt. In beiden Fällen beeinflusst das räumliche Gefüge die Handlungsfähigkeit und die Chancen der Figuren und in beiden Filmen fungiert das Dach als Heterotopie, in dem es sich als Gegenraum von den umliegenden Räumen abhebt und den Figuren eine andere Raumerfahrung ermöglicht.

Auf dem Dach hören Liviu und seine Freunde im Radio eine Sendung, in der eine Reise ans Meer angepriesen wird, woran er und sein Freund sogleich starkes Interesse bekunden. Auch mit Mariana spricht er über seinen Wunsch, einmal ans Meer zu fahren. Das Meer fungiert als Symbol für Freiheit, Hoffnung und Unabhängigkeit und steht der postkommunistischen Plattenbausiedlung gegenüber. Während seine Freunde vom Ausland träumen und seine Geliebte am Ende des Films nach Italien zu ihrem Freund auswandert, wünscht sich Liviu nur, ein-

mal das Meer zu sehen. Als er betrunken mit einem Freund am Bahnhof eines Nachts einen Zug sucht, der nach Constanța ans Schwarze Meer fährt, werden die beiden vom Aufseher hinausgeworfen. Constanța als beliebtes Ferienziel der Rumän*innen und einst wichtiger internationaler Handelsplatz kann als räumliche Repräsentation einer besseren und lebenswerteren Zukunft interpretiert werden. Doch diesen Raum wird Liviu nicht erreichen. Der Rauswurf aus dem Bahnhof versinnbildlicht die Ausweglosigkeit seiner Lage und die Unmöglichkeit frei zu sein. Wie in *Pe aripile vinului* das Wartezimmer des Arztes, könnte der Bahnhof in *Visul lui Liviu* als Tor in die Freiheit, als Transit-Ort fungieren. Doch gleichermaßen werden Liviu wie Costel an jenem Ort abgewiesen und zurückgeworfen. Liviu bleibt nur die illusorische Welt auf dem Dach, wie Costel nur die Flucht in den Alkohol bleibt.

Dem semantischen Raum der postkommunistischen Heimat steht auch in diesem Film der semantische Raum des ‚Westens‘ bzw. hier globaler als Raum der Freiheit gefasst, gegenüber. Der zweite semantische Raum ist verbunden mit dem Wunsch zum Ausbruch aus dem alltäglichen Leben im postkommunistischen Rumänien und dem Traum frei zu sein. Während Liviu das Meer als Tor zur Freiheit betrachtet, verkörpert für seine Freunde Italien diese Wunschvorstellung. Viele sind bereits ausgewandert und haben ein neues Leben im ‚Westen‘ begonnen. Ähnlich wie Sorina in *Occident* verlässt Mariana am Ende den Mann, den sie liebt und entscheidet sich für die sich ihr bietende Option in den ‚Westen‘ zu gehen, da sie von Liviu enttäuscht wurde. Wenngleich Liviu den Betrug an Mariana bewusst inszenierte, um ihr ein besseres Leben zu ermöglichen, trifft ihn die Nachricht, dass sie sein Kind in Italien als das Kind seines Freundes ausgibt, hart.

Von Einsicht, dass Rumänien ihm und seiner Generation keine Zukunft bieten kann, zeugt auch Livius veränderte Ansicht über die damalige Abtreibung seiner Eltern. Anders als zu Beginn des Films, denkt er später, dass es das Beste für seinen Bruder war, nie auf die Welt gekommen zu sein. Der Bruder beschäftigt Liviu auch immer wieder in seinem Traum. Erst am Ende des Films gelingt ihm die Erinnerung, die in den letzten Szenen dargestellt wird. Von seinem nie auf die Welt gekommenen Bruder wird er aus der Dunkelheit zu einer Tür geführt und ermutigt, stark zu sein und sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, um nicht zu enden wie die Eltern. Liviu geht geblendet von einem

hellen Licht aus der Tür und befindet sich nun auf einer Insel aus Beton, einem sozialistischen Plattenbau, umgeben vom Meer. In seinem Traum schafft er es, das Tor Richtung Freiheit zu durchschreiten. Doch auch im freien Raum des Meeres ist er weiterhin gefesselt durch die Betonlandschaft. Möglicherweise kann er seine Freiheit erst finden, wenn auch die Überbleibsel des Kommunismus gänzlich im Meer versunken sind.

Der Heimatraum wird auch in *Visul lui Liviu* als gefängnis-ähnlicher Raum inszeniert. Dies drückt sich sowohl durch die erzählte Geschichte als auch bestimmte stilistische Elemente, wie den häufigen Aufnahmen der Kamera durch Gitterstäbe und Zäune aus.³⁹⁷ Diese stehen symbolisch für die Gefangenschaft im postkommunistischen Rumänien. In Porumboius Filmen ist es den Protagonisten nicht möglich, sich von der Vergangenheit zu befreien. Die postkommunistische Heimat ist ein deterministischer Raum, aus dem es für Costel und Liviu kein Entkommen gibt. Sie sind dazu verdammt, sich ihrem Schicksal unterzuordnen. Sie wären gern wie Bourriauds Radikanten, die sich mehr die Frage nach dem ‚Wohin?‘, als nach dem ‚Woher?‘ stellen, ihre alten Wurzeln abhacken und überall neue Wurzeln schlagen können. Doch stattdessen sind sie Radikale. Ihre Entwicklung ist durch ihre Verankerung im Boden des Kommunismus vorherbestimmt, auf dem der Postkommunismus wächst.

3.2.4. Der Chronotopos der deterministischen postkommunistischen Heimat im Prämigrationsfilm

In den betrachteten Filmen lässt sich die erzählte Welt in den bildlich konstruierten semantischen Heimatraum Rumänien und den abwesenden, nur durch Figurenrede, einzelne aus ihm kommende Figuren, durch Anrufe oder durch inter-mediale Bezüge wie Fotografien, konstruierten semantischen Raum des ‚Westens‘ als Raum im Off einteilen. Auf diese Weise ließen sich auch die Filmräume aller anderen zu dieser Kategorie gehörenden Werke aufteilen. Die Erzählstruktur der Prämigrationsfilme ist bestimmt durch den Versuch der Grenzüberschreitung, der sich in

³⁹⁷ In den Einstellungen: *Visul lui Liviu*: 0‘03,30–0‘04,10; 0‘08,06–0‘08,10; 0‘14,30–0‘14,41; 0‘30,24–0‘31,03 und 0‘32,47–0‘33,04.

einem Streben nach Auswanderung manifestiert. Hier lohnt sich zur Verdeutlichung ein kurzer Blick auf einige andere Film-Beispiele:

In *Francesca* von Bobby Păunescu aus dem Jahr 2009 möchte die Protagonistin Francesca nach Italien auswandern. In diesem Film wird das Bild des ‚Westens‘ durch zwei verschiedene Narrative geprägt. Während einige Freunde und insbesondere ihre Mutter, die früher selbst nach Italien auswandern wollte, es aber nicht konnte, Francesca bei ihrem Vorhaben unterstützen, versuchen andere, vor allem ihr Vater, sie davon abzuhalten. Immer wieder werden Francesca Horrorszenarien aus Italien erzählt: Rumän*innen hätten es dort schwer, da die Italiener*innen sie schlecht behandeln, sie ausbeuten oder gar töten. Dennoch wirkt der ‚Westen‘ mit seinen Verlockungen so anziehend auf Francesca, dass sie trotz der Warnungen beschließt auszuwandern. Ihr Freund, der ihr nachreisen möchte, bleibt zunächst zurück, um seine finanziellen Probleme zu lösen. Doch wie auch viele andere Figuren in den Filmen dieser Kategorie, schaffen es die beiden letztendlich nicht, ins Ausland abzuwandern. Als Francesca schon im Bus auf dem Weg nach Italien ist, bekommt sie einen Anruf, dass ihr Freund tot aufgefunden wurde. Daraufhin beschließt sie, die Reise abubrechen und in ihre Heimat zurückzukehren.

In der Satire über die postkommunistische rumänische Gesellschaft *Doar cu buletinul la Paris* von Șerban Marinescu aus dem Jahr 2015 werden ähnliche Narrative verwendet. Niță, ein ehemaliger Französischlehrer träumt schon sein ganzes Leben davon, einmal Paris zu sehen.³⁹⁸ Nun ist es theoretisch möglich, sich einfach ein Ticket zu kaufen und nur mit dem Ausweis hinzufahren. Doch wenngleich Reisen im postkommunistischen Rumänien, das inzwischen zur EU gehört, auch so einfach zu sein scheint, scheitert es letztendlich am Geld. Niță spart jeden Tag einen *Leu*, um sich seinen Traum zu erfüllen. Da ihm am Ende das Geld von einem Straßenzungen gestohlen wird, kann auch er nicht ausreisen.

Auch in Mungius *Bacalaureat*, den er 2016, also 14 Jahre nach *Occident* drehte, finden sich ähnliche Raumkonstruktionen und Narrative. Der Protagonist Romeo, aus dessen Perspektive der Film erzählt wird, versucht alles, um seiner Tochter Eliza ein Studium in Großbritannien

³⁹⁸ Es wird nicht näher erläutert, ob er längerfristig dort bleiben möchte oder nur zum Zwecke einer touristischen Reise nach Paris fahren möchte.

zu ermöglichen, da er weiß, dass sie nur im Ausland eine Zukunft hat. Eliza hingegen möchte ihre Heimat gar nicht verlassen und entscheidet sich am Ende des Films auch dazu, auf die Hilfe ihres Vaters zu verzichten und nicht ins Ausland zu gehen. Sowohl in den Architekturräumen als auch in der Mentalität des Vaters drücken sich die Spuren der Vergangenheit aus. Geprägt vom Kommunismus und den bewährten Methoden der Korruption kämpft Romeo für eine bessere Zukunft, nicht mehr für sich selbst, sondern für seine Tochter. Besonders von ihm wird die rumänische Heimat als perspektiv- und hoffnungslos wahrgenommen. Seine Frau hingegen steht den Plänen kritisch gegenüber und möchte nicht, dass Elizas Start in ein neues Leben durch Korruption ermöglicht wird. Der Film zeichnet die Gradwanderung einer Familie zwischen moralisch vertretbar und nicht mehr vertretbar und zwischen altbewährten und neuen Handlungswegen auf. Die Verankerung im postkommunistischen Rumänien bestimmt dabei insbesondere das Handeln von Romeo und damit auch das Leben seiner Tochter.

Die Prämigrationsfilme stellen die postkommunistische rumänische Heimat als Schauplatz in den Fokus und inszenieren sie als perspektiv- und trostlos, arm und beengend. Die pessimistische Sicht auf die rumänische Heimat wird sowohl durch die erzählten Geschichten, auf der Ebene der *histoire*, als auch auf der *discours*-Ebene deutlich. Mit düster gestalteten, dunklen Räumen, teilweise durch Gitterstäbe gefilmt, wird der Eindruck der Beengung erzeugt. Dies wurde besonders deutlich in *Visul lui Liviu* dargestellt. Auch der Film *Ceva bun de la viață* von Dan Pița (2011) inszeniert deutlich die gefängnisähnliche Situation der Protagonisten, in dem er die Handlung zu einem großen Teil in einem Bergwerk ansiedelt. Die dunklen Räume unter Tage symbolisieren hier die Ausweglosigkeit und Beengung im postkommunistischen Rumänien.

In vielen Prämigrationsfilmen wird die vergangene Zeit des Kommunismus räumlich durch kommunistische Plattenbauten ausgedrückt. Wie in *Occident* und *Visul lui Liviu* findet sich eine ähnliche *Mise en Scène* dieser als Mikro-Chronotopoi fungierenden Architekturräume u. a. auch in den Eingangsszenen der bereits erwähnten Filme *Doar cu buletinul la Paris* und *Bacalaureat*. Beide Filme beginnen mit verschiedenen Panorama-Aufnahmen, die die Bukarester Vororte zeigen, in denen die Geschichten spielen. Die dunkle Vergangenheit wirkt stets

auf die Gegenwart ein, was durch die filmischen Architekturräume zum Ausdruck gebracht wird.

Dem trostlosen Heimatraum steht in den Prämigrationsfilmen der erträumte Raum des ‚Westens‘ gegenüber, der nur als Raum im Off in Erscheinung tritt. Der ‚Westen‘ wird in den Filmen als homogener Raum präsentiert, da keine Unterschiede zwischen den verschiedenen westlichen Ländern gemacht werden, egal ob es um die Auswanderung nach Italien, Großbritannien oder Frankreich geht. In den Filmen wird vermittelt, dass Rumänien nicht zum ‚Westen‘ gehört, sondern diesem gegenübersteht. In einigen Szenen wird eine *pre-migration westernization* und damit eine Überlagerung der beiden semantischen Räume angedeutet. Jedoch überwiegen die kontrastiven Konstruktionen der beiden Räume. Der ‚Westen‘ wird durch das Narrativ der Freiheit, Modernität und Fortschrittlichkeit der ‚westlichen‘ Welt konstruiert. Er wird als Utopie, als Raum der unbegrenzten Möglichkeiten von den präsentierten Figuren imaginiert. Dies wird durch den Verzicht der visuellen Konstruktion des ‚Westens‘ in den meisten Prämigrationsfilmen untermauert. Es bleibt ein Raum der Imagination. Typisch für die Prämigrationsfilme sind „naïve constructions of an idealized, unreachable West“ (Strausz 2017: 162). Doch der Diskurs über den ‚Westen‘ ist in den Filmen auch ambivalent. Oft werden auch die Schattenseiten einer Auswanderung angedeutet oder mögliche Gefahren aufgezeigt, wie durch die Warnungen, die Francesca bekommt oder durch die Szene in *Pe aripile vinului*, in der Menschenhandel angedeutet wird, ein Thema, das auch im Film *Asphalt Tango* von Nae Caranfil (1996) angesprochen wird. Trotz seines zwiespältigen Charakters wirkt der ‚Westen‘ auf die Figuren anziehend genug, um die Risiken einer Auswanderung einzugehen.

Eine Grenzüberschreitung von Raum A (Heimat) zu Raum B (‚Westen‘) im Sinne eines Ereignisses nach Lotman wird nur in den wenigsten Prämigrationsfilmen explizit gezeigt. Die meisten Protagonist*innen schaffen es nicht auszuwandern oder kehren nach kurzer Zeit wieder zurück, so wie Nae in *Europolis*. Luci in *Occident* wird von beiden Frauen, die ihm wichtig sind, verlassen und bleibt allein in Rumänien zurück. Costel in *Pe aripile vinului* bleibt nur die Flucht in den Alkohol, da er nicht auswandern darf. Liviu in *Visul lui Liviu* schafft es nur in seinen Träumen ans Meer und wird von Mariana verlassen. Eliza in *Bacalaureat* tritt nicht ihr Studium im Ausland an, sondern bleibt in Rumänien.

Francescas Reise nach Italien in *Francesca* endet an einem Bahnhof, nachdem sie wieder aus dem Bus ausgestiegen ist. Niki in *București – Wien 8:15* muss den Zug nach Deutschland verlassen, da er keine Reisedokumente mehr hat. Emil und seiner Familie in *Schimb valutar* wird das Geld, das sie für die Auswanderung angespart haben, gestohlen und eine Emigration dadurch unmöglich gemacht. Niță in *Doar cu buletinul la Paris* bleibt nur der Blick in seine Eiffelturm-Schneekugel, da er nie genug Geld für eine Reise nach Paris haben wird, ganz gleich, ob diese inzwischen ohne Visum oder Reisepass möglich wäre.

Wenngleich die meisten Figuren ihren semantischen Raum nicht verlassen, bestimmt der Versuch der Grenzüberschreitung dennoch die Narration der Filme und dient als handlungssteuerndes Motiv. Dadurch ergibt sich in vielen Filmen eine ähnliche Struktur, die hier als Makro-Chronotopos der deterministischen postkommunistischen Heimat bezeichnet werden soll. Abbildung 11 veranschaulicht modellhaft die Raum-Zeit-Konfiguration der meisten Prämigrationsfilme.

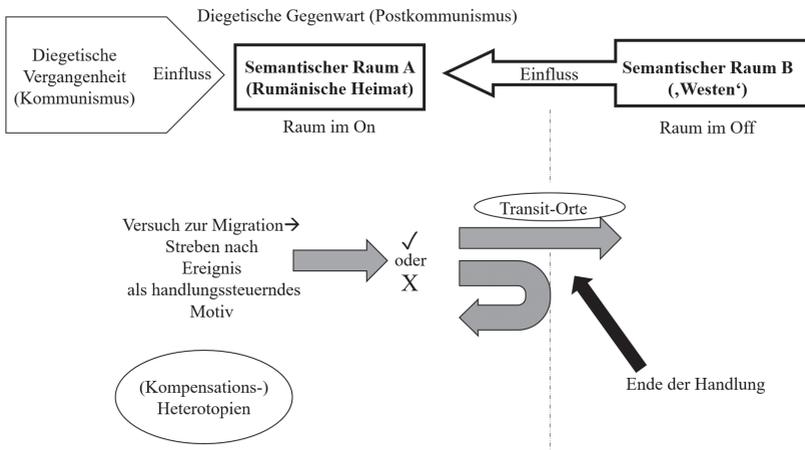


Abb. 11 Der Chronotopos der deterministischen postkommunistischen Heimat im Prämigrationsfilm. Eigene Grafik.

Der Makro-Chronotopos der postkommunistischen Heimat ist geprägt durch den Raum der rumänischen Heimat, in dem die Spuren der Vergangenheit, der kommunistischen Ära, sichtbar sind und die Gegenwart

prägen. Das Zeitliche drückt sich im Räumlichen aus. Die diegetische Vergangenheit beeinflusst den semantischen Raum A der rumänischen Heimat. Gleichzeitig wirkt der semantische Raum B, der ‚Westen‘, auf den semantischen Raum A ein.

Weitere zentrale Räume im Prämigrationsfilm sind neben der postkommunistischen Heimat und dem ‚Westen‘ Transit-Orte, die möglichen Aufbruch, Vorankommen und Entwicklung symbolisieren. So endet *Occident* mit abfahrenden Autos, *Pe aripile vinului* am Busbahnhof, *Francesca* am Bahnsteig, *Visul lui Liviu* im (wenn auch geträumten) Meer und *Asphalt Tango* an einem Grenzübergang. Doch in den meisten Fällen stehen diese Transit-Orte als Endstationen im Prämigrationsfilm für Enttäuschungen oder verpasste Chancen.

In einigen Filmen kommen Räume vor, die als Heterotopie bezeichnet werden können, wie das Dach in *Visul lui Liviu*, das McDonald’s Restaurant oder moderne Shopping-Center in *Occident* oder im übertragenen Sinne auch der Alkoholrausch in *Pe aripile vinului* oder *Europolis*. Diese Räume ermöglichen als Kompensations-Heterotopien die temporäre Flucht vor dem Alltag im postkommunistischen Rumänien.

Der Makro-Chronotopos der Prämigrationsfilme ist zudem durch die Liminalität zwischen Altem und Neuen, Vergangenen und Zukünftigen beeinflusst. Die zentralen Figuren sind jung und frei und leben in einer sich zunehmend demokratisierenden Region und haben somit viele Möglichkeiten, die der Generation ihrer Eltern und Großeltern nicht gegeben waren. Jedoch sind sie nicht so frei, wie sie es sich erträumen. Aufgrund der Vergangenheit ihres Landes und der nun prekären wirtschaftlichen und sozialen Situation, befinden sich die Figuren in einem gefängnis-ähnlichen Raum, dem sie zu entfliehen versuchen. Wie Batori treffend feststellt: „These films mirror no difference between the socialist regime and the contemporary establishment and portray the latter as being as miserable as the totalitarian regime“ (Batori 2018: 73). Die Vergangenheit haftet an den Figuren und manchmal ist diese Last so schwer, dass sie es ihnen nicht ermöglicht, sich von ihr zu befreien.

Die meisten rumänischen Prämigrationsfilme weisen folgende Narrationsstruktur auf: Zu Beginn der Filme wird die alltägliche Welt der Figuren, der rumänische Heimatraum mit all seinen Schwächen präsentiert. Die Protagonist*innen oder Nebenfiguren äußern den Wunsch, ihre Heimat zu verlassen und konstruieren eine utopische, naive Vor-

stellung vom Leben im ‚Westen‘. An Transit-Orten kommt es zur Entscheidung, ob eine Auswanderung möglich ist oder nicht. Während einige Figuren unter Zahlung eines hohen Preises Rumänien verlassen können, werden andere an den Transit-Orten abgewiesen. Die Filme enden meist an diesem Punkt und deuten nur die Abreise von Figuren oder deren Verbleiben im semantischen Heimatraum an. Den meisten Protagonist*innen der Prämigrationsfilme bleibt nur die Enttäuschung und Einsicht, dass sie ihrem alten Leben nicht entkommen können und im Gefängnis der postkommunistischen Heimat verbleiben müssen. Die Prämigrationsfilme vermitteln daher ein pessimistisches, deterministisches und fatalistisches Weltbild.

3.3. „Omul care pleacă și se întoarce, nu tot ăla e“³⁹⁹ – Die Unmöglichkeit der Heimkehr im Returnfilm

Während die ersten Jahre nach dem Zusammenbruch des Kommunismus von der Auswanderung eines immer größeren Teils der Bevölkerung geprägt waren, kam es kurze Zeit später auch zu ersten Remigrationsprozessen. Viele Migrant*innen strebten nur einen kurzen Aufenthalt im Ausland an, um sich anschließend in der Heimat etwas aufzubauen. Andere fanden im ‚Westen‘ nicht das, wonach sie sich sehnten und kehrten enttäuscht heim. Migrant*innen, die sich im Ausland ein neues Leben aufgebaut haben und dort bleiben möchten, haben dennoch häufig Familie in Rumänien, die sie in den Ferien besuchen. Mit den temporären Heimkehrer*innen und den Remigrant*innen kommen neue, moderne und ‚westliche‘ Werte, Praktiken oder Waren nach Rumänien, die dort Einfluss auf die rumänische Kultur ausüben. Zudem ist das Leben der Rückkehrer*innen geprägt von den Erfahrungen, die sie im Ausland sammelten. Dies kann zu Konflikten mit konservativ denkenden, daheimgebliebenen Freund*innen und Familienmitgliedern führen. Der, wenn auch nur temporären, Rückkehr nach Rumänien widmen sich die Returnfilme, die mit einer Ausnahme erst nach 2007 entstanden.

³⁹⁹ Dt.: Der Mensch, der einst gegangen ist, ist ein anderer, wenn er zurückkehrt.
După dealuri: 0'08,55.

3.3.1. *Felicia, înainte de toate (First of all, Felicia, 2009)* von Melissa de Raaf und Răzvan Rădulescu

Unlösbare Dilemmata sind das zentrale Thema des Films *Felicia, înainte de toate (First of all, Felicia)* von Melissa de Raaf und Răzvan Rădulescu (2009). Dieser erzählt vom Besuch der Protagonistin Felicia bei ihren Eltern in Bukarest. Gezeigt wird der letzte Tag in der rumänischen Heimat, als sich Felicia wieder auf den Weg in ihre neue Heimat Amsterdam machen möchte. Aufgrund einiger Ereignisse verpasst sie ihren Flug und versucht am Flughafen ein neues Ticket zu erwerben. Zu ihrem Unbehagen begleitet sie ihre Mutter dabei und es brechen schließlich alte Familien- und Generationskonflikte auf. Zudem muss Felicia ihr Leben in Amsterdam regeln und dafür sorgen, dass ihr Sohn pünktlich aus dem Ferienlager abgeholt werden kann. Die junge Frau steckt zwischen zwei Welten und zwei Heimaten fest. Beide Leben prallen aufeinander und strapazieren sie zunehmend. All das passiert an einem Flughafen, einem Ort, der das Transnationale kaum besser repräsentieren könnte. Hier entlädt sich schließlich auch Felicias Wut gegenüber ihrer Mutter. Letztendlich gelingt es ihr, einen Flug für den nächsten Tag zu buchen und ihren Ex-Mann dazu zu bringen, den Sohn aus dem Ferienlager abzuholen. Ihre Schwester holt sie und ihre Mutter vom Flughafen ab und sie fahren zum Elternhaus, wo Felicia eine weitere Nacht verbringen wird. Am Ende kann Felicia zwar ihr akutes Problem lösen, doch die Spannungen zwischen ihr und ihrer Mutter bleiben bestehen und ihre wahren Dilemmata ungelöst.

Das erste Viertel des Films spielt im Haus der Familie in Bukarest. Es folgt eine zehnminütige Szene, die die Taxifahrt zum Flughafen zeigt, an dem dann mit einer Stunde, der längste Teil des Films spielt. Die letzten vier Minuten spielen erneut im Haus der Familie. Somit sind Felicias Elternhaus und der Flughafen die Haupthandlungsräume des Films.

Als semantische Räume kristallisieren sich auch hier die Heimat und der ‚Westens‘ heraus. Der semantische Raum der Heimat ist räumlich durch das Elternhaus konstruiert und durch Felicias Vater und insbesondere durch ihre dominante Mutter geprägt. Dieser Raum steht in Verbindung mit Felicias Vergangenheit. Der semantische Gegenraum, der ‚Westen‘, ist mit ihrer Gegenwart verknüpft. Dieser Raum ist nur durch Telefonate zwischen Felicia und ihrem Sohn Marc und ihrem

Ex-Mann präsent. Visuell konstruiert wird er nicht. Dennoch ist er mit bestimmten Charakteristiken aufgeladen. Er steht symbolisch für Felicias aktuellen Lebensmittelpunkt, ihr Familienleben mit ihrem Sohn Marc und ihren Alltag. Gleichzeitig ist der ‚Westen‘ aber auch mit einer gescheiterten Ehe und einer langwierigen Therapie Felicias verbunden.

Der Flughafen und das Flughafengelände sind die Räume, an denen der längste Teil der Handlung spielt. Hier stellt Felicia fest, dass sie ihren Flug verpasst hat, versucht ein neues Ticket zu kaufen, gerät immer wieder in Konflikte mit ihrer Mutter, telefoniert mit ihrem Ex-Mann und dessen neuer Frau, trifft auf die ehemalige Lehrerin ihrer Schwester, die gerade ihre Kinder in Toronto besuchen möchte und findet schließlich ehrliche Worte, in dem sie ihrer Mutter offen von ihrem Frust erzählt. Der Flughafen fungiert als *thirdspace* und transnationaler Raum. Er repräsentiert Felicias Zerrissenheit zwischen alter und neuer Heimat (Bukarest und Amsterdam), zwischen ihren Eltern und ihrem Sohn, zwischen Kindheit und Erwachsensein sowie zwischen lokaler Gebundenheit und globaler Freiheit. Er fungiert als Ausdruck hybrider Identitäten und spiegelt die transnationale Lebensweise Felicias wider. Nach Augé ist der Flughafen der Nicht-Ort *par excellence*. In *Felicia înainte de toate* steht der Flughafen dem anthropologischen Ort des Elternhauses gegenüber. Wie Flagner darlegt, werden hier dem anthropologischen Ort jedoch negative Qualitäten zugeschrieben. Es ist der Raum, der von Felicias Mutter dominiert wird, an dem diese mit Mann und Tochter umgeht „wie mit passiven Spielfiguren“ (Flagner 2018b: 217). Dieser geschlossene Raum steht dem offenen, weiten Raum des Flughafens gegenüber, der einen Ausbruch aus den festen Strukturen ermöglicht.⁴⁰⁰ Er fungiert als „Austragungsort einer existentiellen Krise“ an dem „Einsamkeit, Verlust der Zugehörigkeit, Kommunikationslosigkeit und nicht zuletzt ein Generationskonflikt [...] verhandelt“ (ebd.: 218) werden. Dadurch werden die klassischen Charakteristiken eines Nicht-Ortes aufgebrochen. Dies wird auch dadurch deutlich, dass es in diesem Film an diesem Nicht-Ort, der nach Augé durch Anonymität gekennzeichnet ist, zu persönlichen Begegnungen mit alten Bekannten kommt.

Von besonderer Bedeutung ist weiterhin der Raum der telefonischen Korrespondenz. Dieser hat zum einen die Funktion auf einen anderen,

⁴⁰⁰ Vgl.: Flagner 2018b: 218.

nicht bildlich konstruierten Raum, in dem Fall die Niederlande, zu weisen und damit einen abwesenden Raum in die Filmhandlung mit einzubeziehen. Weiterhin fungiert auch er als *thirdspace*, der sich zwischen Rumänien und den Niederlanden aufbaut und damit beide Räume miteinander verbindet. Somit stellt er neben dem Flughafen-Gebäude einen weiteren transnationalen Raum dar, der symbolisch für das pluri-lokale Leben der Protagonistin steht. Immer wieder telefoniert Felicia mit ihrem Sohn, Ex-Mann oder anderen Bekannten in den Niederlanden, um die Abholung des Kindes aus dem Ferienlager zu organisieren. Das Telefon ermöglicht die Kommunikation mit räumlich Abwesenden. Diese Kommunikation wird jedoch durch die räumliche Anwesenheit der Mutter gestört, in dem diese sie immer wieder beim Telefonieren unterbricht. Dies wird bereits zu Beginn des Films deutlich: Nachdem Felicia erwacht ist, telefoniert sie mit ihrem Ex-Mann Maarten über die ausstehende Unterhaltszahlung. Währenddessen schaut ihre Mutter zur Tür hinein, fragt, ob sie schon wach sei, obwohl dies ja offensichtlich der Fall ist, und möchte wissen, was sie zum Frühstück trinken möchte. Felicia bittet ihren Telefongesprächspartner um Geduld und versucht ihrer Mutter deutlich zu machen, dass sie gerade mit Maarten telefoniert und nicht gestört werden möchte. Während Felicia versucht, ihr Telefonat weiterzuführen, unterbricht sie ihre Mutter erneut mit dem Kommentar, dass sie fettarmen Joghurt gekauft hat. Die Mutter wird als übergriffig, aufdringlich und, wenngleich unbeabsichtigt, unhöflich in die Handlung eingeführt. Obwohl sie sieht, dass Felicia telefoniert, unterbricht sie ihr Gespräch mehrfach mit Informationen, die für die Telefonierende unwichtig sind und als störend empfunden werden. Wenige Szenen später wird Felicia beim Koffer packen gezeigt, als das Telefon klingelt und ihre Mutter abhebt. Eine Freundin der Familie ruft an und die beschäftigte Felicia gibt ihrer Mutter durch Handzeichen klar zu verstehen, dass sie nicht mit ihr telefonieren möchte. Dennoch reicht diese das Telefon an ihre Tochter weiter. Nach dem Gespräch stellt Felicia ihre Mutter zur Rede, wieso sie sie nicht in Ruhe packen lassen hat und beklagt, dass sie sich nun Geschichten über die Katze der Anruferin anhören musste. Weitere Telefonate Felicias folgen, nachdem sie ihren Flug verpasst hat. Zum wiederholten Male unterbricht sie ihre Mutter dabei.

Insgesamt finden im Film 13 von Felicia geführte Telefonate statt, wodurch ein großer Teil des Films durch Telefon-Szenen geprägt ist.

Zwischen dem Raum im Off und dem Raum im On wird durch das Telefonat eine Verbindung hergestellt und ein neuer Raum geschaffen. Wie Wulff darlegt, ist „der durch das Telefon eröffnete Kommunikationsraum [...] ein rein konzeptuelles Zwitterwesen, das den Handlungsraum um einen anderen Raum des informellen Verkehrs erweitert bzw. komplementiert“ (Wulff 1991: o. S.). Wenngleich der bildlich konstruierte Raum unverändert bleibt, öffnet sich durch das Telefonat für Felicia ein erweiterter Handlungsraum. Auch wenn dieser Raum Felicia eine gewisse Handlungsmacht ermöglicht und sie die Abholung des Sohnes aus dem Ferienlager so organisieren kann, wird gleichzeitig auch deutlich, dass ihr Einfluss begrenzt ist. Ihre Wirkmächtigkeit innerhalb des Raumes ist beschränkt durch ihr derzeitiges Festsitzen in Bukarest. Zwar führt Felicia ein pluri-lokal verortetes Leben, sie kann aber immer nur an einer Stelle im Raum zugleich sein. Damit steht Felicia stellvertretend für alle Migrant*innen, die versuchen Familienbeziehungen über weite Distanzen hinweg aufrecht zu erhalten und dennoch feststellen müssen, dass stets mindestens eine Stelle im transnationalen Gefüge vernachlässigt wird. Felicias Situation eingeschränkter Handlungsfähigkeit wird verschlimmert durch den stetigen Versuch ihrer Mutter, in ihren Raum einzudringen. Deutlich wird dies durch Felicias Bitte, dass die Mutter ihr etwas Raum lassen und woanders warten soll.⁴⁰¹

Die Spannung, die sich zwischen Mutter und Tochter im Laufe des Films aufbaut, entlädt sich schließlich am Flughafen. Wenngleich an diesem Transit-Ort par excellence keine topografische Grenzüberschreitung der Protagonistin dargestellt wird, so doch eine mentale. Der Flughafen ist der Raum, an dem Felicia ihre Mutter offen mit ihren Gedanken konfrontiert. Ihre Mutter fragt sie, ob sie nicht auch manchmal die Zeit zurückdrehen und das Leben noch einmal neu beginnen wollen würde.⁴⁰² Felicia sagt, dass sie sich oft fragt, was gewesen wäre, wenn sie eine andere Entscheidung getroffen hätte und einen anderen Weg eingeschlagen hätte. Kurz darauf beginnen die Beiden eine Diskussion, die auf verschiedenen Ereignissen und Momenten des Tages aufbaut. Felicia wirft ihrer Mutter vor, dass diese immer versuche, das Richtige und Beste zu tun aber dies eben nicht immer das Richtige und Beste sei und

⁴⁰¹ Vgl.: *Felicia înainte de toate*: 0'49,36.

⁴⁰² Vgl.: ebd.: 1'37,13.

sie stattdessen auch einfach ihre Meinung sagen könnte. Felicia beklagt sich zudem darüber, dass ihre Mutter sie ständig unterbreche, sie ihren Mitmenschen nie genug Raum gäbe und immer alles besser wisse. Sie wirft ihr vor, dass sie auch ihren Mann, der sie ihr Leben lang dominiert hat, nun immerzu bevormundet, jetzt wo er alt und schwach ist. Es folgt ein längerer Monolog Felicias, den die Mutter immer nur mit einzelnen Worten erfolglos zu unterbrechen versucht.⁴⁰³ Felicias Monolog stellt eine Schlüsselszene im Film dar und entspricht dem, was Király als typisch für das neue rumänische Kino und den rumänischen Returnfilm herausstellt: „in Romanian films protagonists tend to have at least one big and intense monologue that reflects on the causes of this lost authenticity“ (Király 2015: 179). In diesem Monolog spricht Felicia zum ersten Mal klar und unverblümt ihre Gedanken aus, die Aufschluss über ihr Innerstes, ihre emotionalen Konflikte, ihre Zwiespältigkeit und Dilemmata und ihre Sehnsucht nach Wärme geben.

Felicia kommt ihre Eltern immer wieder besuchen, anstatt, wie sie ihrer Mutter am Flughafen vorhält, auch mal eine touristische Reise zu machen, um andere Länder zu entdecken. Sie versucht immer wieder nach Hause zu kommen und etwas zu finden, das sie vor langer Zeit verloren hat, nämlich Liebe und Heimat. Heimat wird verbunden mit der Erinnerung an die Kindheit, eine unwiederbringliche, vergangene Zeit. Eine derartige Heimkehr bleibt Felicia verwehrt. Stattdessen bringt ihre passiv-aggressive Mutter sie zur Verzweiflung. Heimat im Sinne eines Raumes, der Wärme und das Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt, gibt es für sie nicht. Damit wird Heimat als Idee in *Felicia, înainte de toate* als Utopie dargestellt, da die Heimat, nach der sie sich sehnt, nicht existiert und die Entwicklung eines solchen Raumes im Film als nicht realisierbar präsentiert wird.

Nach Naficy ist der „dream of a glorious homecoming“ (Naficy 2001: 229) ein wiederkehrendes Motiv des *accented cinema*. Die Figuren träumen von der friedvollen und glückbringenden Rückkehr in die Heimat. Doch, wie auch Berghahn feststellt, ist dieser Traum mit der Erinnerung an die Vergangenheit verknüpft. Erinnerung aber „is not an archive of past events and facts but an intensely personal, emotional process that depends as much on remembering as it does on forgetting. Since it is con-

⁴⁰³ Vgl.: *Felicia înainte de toate*: 1‘42,17–1‘46,22.

stantly rewritten to suit the needs of the present, memory changes over time“ (Berghahn 2013: 100). Erinnerung ist verfälscht und von aktuellen Bedürfnissen geprägt. Felicias Rückkehr in ihre rumänische Heimat ist weniger getrieben vom „desire for a homeland“ als vom „homecoming desire“ (Brah 1996: 180). Felicias Sehnsucht kann nicht durch die Rückkehr nach Rumänien, in ihr Heimatland, befriedigt werden, da sie sich eigentlich nach einer Heimkehr in einen Raum und eine Zeit sehnt, in der ihre Welt wieder in Ordnung ist, in der sie wieder weiß, wer sie ist und wo sie hingehört, eine Raum-Zeit in der sie sich zu Hause fühlt. Diese Sehnsucht nach einer unwiederbringlichen Zeit wird bereits symbolisch mit der ersten Szene des Films angedeutet: Felicia wird schlafend auf einem Sofa in einem mit Büchern und Kartons vollgestellten Zimmer in ihrem Elternhaus in Bukarest gezeigt. Der Wecker klingelt. Das Lied *Bring Back My Yesterday* von Barry White setzt ein, während der Vorspann läuft. Abrupt endet das Lied, der Wecker klingelt erneut und zu sehen ist wieder Felicia auf dem Schlafsofa, wie sie langsam aufwacht und schließlich den Wecker ausschaltet.

Der Songtext:

I just can't forget
 The way it was
 Happy times were yours and mine
 Now misery is all I see
 Don't let it be
 Oh, darling please
 Bring Back My Yesterday
 Bring back the love you took away⁴⁰⁴

drückt die Sehnsucht der Protagonistin nach der Vergangenheit und Liebe aus, die ihr genommen wurde. Die Vergangenheit wird dabei als besser und lebenswerter erinnert, als es die aktuelle Situation ist. Damit wird bereits in der Anfangsszene die versuchte Rückkehr in eine vergangene Zeit angedeutet. Dass sich die Zeit jedoch nicht zurückdrehen lässt, wird auch durch das Zimmer, in dem Felicia übernachtet, ausgedrückt. Dieses erinnert eher an eine Abstellkammer als an einen gemütlichen

⁴⁰⁴ Barry White (1973): *Bring Back My Yesterday*, entnommen aus der Anfangsszene in *Felicia, înainte de toate*: 0'01,30–0'02,31.

Aufenthaltsraum. Mit ihrem einstigen Kinderzimmer hat es nichts mehr zu tun. Durch diese Raumkonstruktion wird die Vergänglichkeit der Zeit ausgedrückt.

Felicia verbleibt am Ende in einem liminalen Raum. Für sie gibt es keine vollwertige Heimat, weder in Rumänien noch in den Niederlanden. Ihr Leben ist geprägt durch unlösbare Dilemmata, die aus langjährigen Konflikten mit ihrer Mutter resultieren. Ihre Sehnsucht nach einer Heimat bleibt unerfüllt.

3.3.2. *După dealuri (Beyond the hills, 2012) von Cristian Mungiu*

Ähnlich wie Felicia, die nach Hause kommt, um Wärme zu finden, geht es auch der Protagonistin Alina im mehrfach ausgezeichneten Film *După dealuri (Beyond the hills)* von Cristian Mungiu aus dem Jahr 2012. Die Handlung ist angelehnt an eine wahre Begebenheit und basiert auf den Berichten der Journalistin Tatiana Niculescu-Bran über einen 2005 in Rumänien verurteilten Priester, der einen Exorzismus an einer jungen Nonne durchführte, woran diese verstarb. Der Film erzählt von der jungen Rumänin Alina, die einige Jahre in Deutschland arbeitete und nun in ihr rumänisches Dorf zurückkehrt, um ihre Freundin Voichița zu überreden, mit ihr nach Deutschland zu kommen und gemeinsam auf einem Schiff zu arbeiten. In der Fremde sehnte sich Alina nach Voichița, die mehr als nur eine gute Freundin ist. Beide wuchsen zusammen in einem Waisenhaus auf. Voichița ist ihre engste Vertraute und beide verbindet eine tiefgehende emotionale Zuneigung und Liebe. Alina sehnt sich weniger nach der Heimkehr in das Heimatdorf, als nach einer Heimkehr zu ihrer Freundin, die für sie die einzige Heimat darstellt, die sie hat. Doch die Heimat, nach der sie sich sehnt, gehört ebenso wie in *Felicia, înainte de toate* der unwiederbringlichen Kindheit und Jugend an. Voichița hat sich verändert. Sie lebt sehr gläubig als Nonne in einem Kloster. Da sie sich dort zu Hause fühlt und nicht mit nach Deutschland kommen möchte, entscheidet sich auch Alina in Rumänien zu bleiben. Als sie jedoch mehr und mehr feststellt, dass die Liebe, die Voichița für sie empfindet, nicht mehr romantischer Natur ist, sondern sie diese Gefühle nun als unmoralisch betrachtet und sie ihr nur noch schwesterliche Zuneigung entgegenbringt, reagiert Alina mit psychosomatischen Reaktionen. Zunächst wird sie in ein Krankenhaus gebracht,

wo ihr aber nicht geholfen werden kann. Ihre ehemalige Pflegefamilie hat ebenso wenig Platz für Alina. Voichița überredet den Priester Alina aufzunehmen. Da sie schon bald der Besessenheit bezichtigt wird, führen die Gläubigen einen Exorzismus an ihr durch, woran sie schließlich verstirbt.

Der Titel *După dealuri* kann auf verschiedene Weise interpretiert werden. In räumlicher Hinsicht verweist er auf einen entfernten, nicht näher benannten Ort, der jenseits des Sichtbaren liegt (Abb. 12). Die erzählte Geschichte wird durch die unbestimmte räumliche Verortung „emblematic of the spatio-temporal and spiritual confinedness of particular social layers in Romania“ (Pieldner 2016: 104). Pieldner verweist zudem auf eine weitere Interpretationsmöglichkeit: „in the context of the transmedial search for truth, it may be read as an imperative that urges us to look ‚beyond‘ the facts and restage the happenings at a more universal level“ (Pieldner 2016: 104).



Abb. 12 Voichița und Alina blicken auf das Dorf zurück auf ihrem Weg ins Kloster in *După dealuri* (0'03,21).

Auch in *După dealuri* lassen sich zwei zentrale semantische Räume herausstellen: das religiöse, orthodoxe Rumänien, das symbolisch durch das Kloster und seine Bewohner*innen dargestellt wird und die moderne westliche Welt. Der Raum des ‚Westens‘ wird auch hier nur durch die Figurenrede und die figurative Repräsentation durch die Figur der Alina konstruiert, die geprägt durch ihre Erfahrungen in Deutschland in den Heimatraum zurückkehrt. Da es Alina nicht gelingt, sich in ihrem Herkunftsraum wieder einzugliedern, verbleibt sie in einem liminalen Raum, hin- und hergerissen zwischen Deutschland und Rumänien, zwischen dem Raum der Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit ihrer Freundin und dem Raum, der für sie größte Einengung bedeutet, zu dem

aber Voichița gehört. Eine Anpassung an die Normen, Werte und Regeln des orthodoxen Klosters gelingt ihr nicht. Die Entfremdung der beiden Freundinnen wird bereits durch die Eingangsszene angedeutet. Voichița holt Alina am Bahnhof ab. Während es Alina kaum erwarten kann ihre Freundin in die Arme zu nehmen, ist Voichița die lange Umarmung unangenehm. Sie sagt Alina, dass sie sie loslassen soll und die Leute sie schon beobachten würden.⁴⁰⁵ Im Kloster angekommen kommt es zu weiteren Konfrontationen. Alina sehnt sich nach Wärme und Liebe, doch Voichița weist sie zurück. Immer stärker reagiert Alina mit körperlichen Symptomen auf Voichițas Zurückweisung. Die fortschreitende Verschlechterung ihres Zustandes wird symbolisch untermalt durch den einsetzenden Winter und findet ihren Höhepunkt mit dem Exorzismus. Als die Nonnen und der Pater mit der Zeremonie beginnen, setzt leichter Schneefall ein und als Alina stirbt, liegt bereits tiefer Schnee (Abb. 13 und Abb. 14).



Abb. 13 und **Abb. 14** Schneefall symbolisiert Alinas drohenden Tod in *După dealuri* (1'48,43 und 1'53,28).

Der Weg, den Alina in der diegetischen Vergangenheit einschlug, als sie nach Deutschland ging, brachte ihr nicht die ersehnte Freiheit und das Glück, nach dem sie sich sehnte, da ihre Freundin fehlte. Nun träumt sie davon mit Voichița gemeinsam auf einem Schiff zu arbeiten. Das Schiff ist nach Foucault die Heterotopie par excellence und „notre plus grande réserve d’imagination“ (Foucault (2013 [1966]): 51). Für Alina wird es zur Projektionsfläche ihrer Sehnsüchte und ihres Wunsches nach Freiheit. Doch diese Idee erweist sich als ebenso utopisch wie die Wunschvorstellung vom glückbringenden Leben im ‚Westen‘. Doch auch die Rückkehr in die Heimat bringt ihr nur Enttäuschung und letztlich sogar

⁴⁰⁵ Vgl.: *După dealuri*: 0'02,56.

den Tod. Die Heimat, die Alina einst verließ, ist nicht mehr dieselbe nach der sie sich sehnte und in die sie nun zurückkehrt. In einem Gespräch mit Voichița erklärt ihr der Pater: „Omul care pleacă și se întoarce, nu tot ăla e“⁴⁰⁶ (*După dealuri*: 0'08,55) und verweist dabei auf die Veränderungen, die Alina in Deutschland durchmachte und die sie prägen. Doch ist es vielmehr Voichița, die sich verändert hat mit dem Eintritt in das Kloster. Ihr einstiges Verhältnis zu Alina betrachtet sie inzwischen als sündhaft. Für Alina, die den Wandel ihrer Freundin nicht verstehen kann, ist die Heimat ein verlorener Raum, der einer längst vergangenen Zeit angehört. Heimat ist nun ein Konstrukt aus Erinnerung und Illusion und damit nostalgisch verklärt. Dass es in der alten Heimat keinen Platz mehr für sie gibt, wird auch in der Szene deutlich, als sie ihre ehemalige Pflegefamilie besucht und hofft, dort wieder aufgenommen zu werden. Doch inzwischen wohnt ein neues Pflegekind in Alinas altem Zimmer. Während in *Felicia înainte de toate* Felicias ehemaliges Kinderzimmer ein Abstellraum geworden ist, wird Alinas Zimmer nun von jemand anderem bewohnt. Die beiden jungen Frauen versuchen einen Platz in ihrer alten Heimat zu finden, doch müssen sie enttäuscht feststellen, dass es diesen für sie nicht mehr gibt. Eine Heimkehr jenseits der räumlichen Komponente ist nicht möglich.

Das Kloster stellt den wichtigsten Schauplatz im Film dar. Es wird als Kompensations-Heterotopie inszeniert, da die Bewohner*innen versuchen durch ihren orthodoxen Lebensstil den gesellschaftlichen Herausforderungen der (post-)modernen Welt außerhalb des Klosters zu entfliehen und eine eigene Gemeinschaft mit ihren eigenen Normen und Werten zu konstruieren. Insbesondere für Voichița stellt das Kloster eine Kompensations-Heterotopie dar, da sie dort Zuflucht fand, als Alina nach Deutschland auswanderte und sie zurückließ. Durch Glauben und einen religiösen Lebensstil versuchte Voichița Alinas Abwesenheit zu kompensieren. Der Pater wird von ihr und den anderen Nonnen liebevoll *Tati* genannt und stellt folglich eine Art Vaterfigur für sie dar, die Halt und Sicherheit verspricht. Gemeinsam mit dem Pater leben zwölf Nonnen im Kloster. Dies kann als Anspielung auf Jesus und seine zwölf

⁴⁰⁶ Dt.: Der Mensch, der einmal gegangen ist, ist ein anderer geworden, wenn er zurückkommt.

Jünger gesehen werden. Auch steht die Zahl Zwölf für Vollständigkeit. Die Gruppe ist somit vollzählig. Einen Platz für Alina gibt es nicht.

Für Alina ist das Kloster ein weiterer Transit-Ort in ihrem Leben. Sie hat keinen festen Platz in dieser Welt. Als Kind lebte sie im Waisenhaus, das sie aber verlassen musste, als sie volljährig wurde. Auch in der Pflegefamilie konnte sie nicht dauerhaft bleiben. In Deutschland fand sie verschiedene Arbeitsstellen, die nicht von Dauer waren. Im Kloster sind alle Zimmer belegt. Ihre alte Pflegefamilie hat keinen Platz für sie und auch im Krankenhaus will man sie nicht länger als nötig behalten. Nur auf Bitten Voichița lässt der Pater Alina nun doch länger als geplant im Kloster leben. Das Kloster wird schließlich zum Endpunkt Alinas Reise und zum Transit-Ort vom Leben in den Tod.

Die traditionelle und tiefreligiöse Heimat wird im Film als einengend, gefährlich, rückschrittlich und als ein Raum des Fanatismus und der Ideologie dargestellt. Das Kloster ist der Extremraum des semantischen Raumes der rumänischen Heimat. Hier kondensieren sich die Raumcharakteristiken. Die Klosterbewohner*innen führen einen traditionellen und sehr enthaltsamen Lebensstil. Als Alina Voichița eine elektrische Kerze schenkt, die sie ihr aus Deutschland mitgebracht hat, erklärt diese ihr, dass sie dort weder Elektrizität noch fließend Wasser haben. Die Nonnen werden als besonders abergläubig und religiös dargestellt. Doch auch die anderen Figuren jenseits des Klosters werden als gläubig präsentiert. Dies wird insbesondere in drei Szenen deutlich: Voichița, die zunächst vorhatte, Alina zumindest ein paar Wochen nach Deutschland zu begleiten, holt sich bei der örtlichen Polizei die nötigen Dokumente zur Einreise nach Deutschland ab. Während sie auf die Ausstellung der Unterlagen wartet, unterhalten sich die Beamten über eine Frau im Ort, die einen Mann verhext haben soll und die Ehefrau, die nun nach einer Lösung sucht, ihn von diesem ungewollten Liebeszauber zu befreien. Die Geschichte wird glaubhaft und ohne Spott erzählt. Neben den Polizisten wird insbesondere das Krankenhauspersonal als gläubig dargestellt. Als Alina ihren ersten Zusammenbruch erleidet, wird sie in ein Krankenhaus gebracht, was eine weitere Heterotopie, dieses mal eine Krisen-Heterotopie, darstellt, da es ein Ort für Menschen ist, die sich in einer krisenhaften Situation befinden. Die Krankenpflegerin sagt der Oberin, dass sie für Alina hätten beten müssen, um das Böse von ihr

abzuwenden.⁴⁰⁷ Der Arzt weiß keinen Rat und denkt, dass es für Alina am besten sei, wenn sie in das Kloster zurückkehrt. Nach einer medizinischen Ursache für ihren Zustand wird nicht weiter geforscht. Lediglich sehr teure Medikamente werden Alina verschrieben und der Arzt rät den Nonnen ihr die Bibel zu Lesen zu geben. Auch bei Alinas endgültigem Zusammenbruch nach dem durchgeführten Exorzismus, der zu ihrem Tod führt, werden die Rettungskräfte als religiös präsentiert. Sie kreuzigen sich, bevor sie versuchen Alinas Leben zu retten. Der Rettungssanitäter ist überfordert und fragt die Oberin, was er denn tun solle. Es sind folglich nicht nur religiöse Einrichtungen wie das Kloster, sondern auch säkuläre Institutionen wie die Polizeiwache und das Krankenhaus, in denen Glaube und Aberglaube eine Rolle spielen.

Dem Raum der abergläubigen und tiefreligiösen Heimat steht der Raum des ‚Westens‘ gegenüber. Dieser wird von den Klosterbewohner*innen, insbesondere vom Pater, als dekadent, gefährlich und sündhaft imaginiert. Er selbst war nie im ‚Westen‘ und er hat auch nicht vor, sich ein eigenes Bild zu machen. Für ihn habe der ‚Westen‘ den wahren Glauben verloren. Freiheiten der ‚westlichen‘ Gesellschaft, wie gleichgeschlechtliche Ehe, sind für ihn nur Sünden, die es nicht zu tolerieren gilt.⁴⁰⁸ Der Pater kritisiert auch die finanziellen Verlockungen des ‚Westens‘, die dazu führen, dass Eltern ihre Kinder in der Heimat zurücklassen und diese ganz auf sich allein gestellt bleiben.

Alinas Tod führt zu einem Wendepunkt der Handlung. Nachdem Voichița begreift, was passiert ist, legt sie ihr Kopftuch und die schwarze Kleidung ab und trägt in den letzten Szenen Alinas Pullover. Der Wechsel der Kleidung drückt Voichițas Wandel aus. Sie erläutert den Polizeibeamten detailgenau und sachlich, wie der Exorzismus durchgeführt wurde, während die anderen Nonnen die Handlungen des Paters emotionsgeladen verteidigen und verharmlosen. Voichițas Handeln kann als Schuldeingeständnis interpretiert werden. Freiwillig begleitet sie die beteiligten Nonnen ins Präsidium für eine Aussage.

Der anschließenden Schlusszene kommt eine besondere Bedeutung zu. Die Nonnen und der Pater steigen in den Polizeiwagen ein. Die Kamera zeigt zunächst die abgeführten Klosterbewohner*innen, bevor

⁴⁰⁷ Vgl.: *După dealuri*: 0‘36,20.

⁴⁰⁸ Vgl.: ebd.: 0‘11,30.

sie langsam immer mehr die Polizisten im vorderen Teil des Transporters fokussiert. Diese unterhalten sich über einen jungen Mann, der am Morgen seine Mutter ermordet hat und die Fotos von der Tat ins Internet gestellt hat. Anschließend sprechen sie über die problematischen Witterungsbedingungen auf der nicht geräumten Straße, den heftigen Schneefall und den langen Winter, der dazu führt, dass der Asphalt wieder beschädigt wird. Während dieser Unterhaltung wandert die Kamera immer weiter nach vorn, bis sich der Fokus von den Personen auf die Landschaft verlagert und die verschneite Straße durch die Frontscheibe immer schärfer sichtbar wird (Abb. 15). Der Blick der Kamera richtet sich nun auf die Sorgen und Probleme des modernen Rumäniens, jenseits der religiösen Welt des Klosters. Durch diese Schlusszene wird die erzählte Geschichte klar im hier und jetzt verankert, wenngleich sie wie eine Erzählung aus einer längst vergangenen Zeit wirkt.



Abb. 15 Die Schlusszene lenkt den Blick auf die Probleme des modernen Rumäniens in *După dealuri* (2'32,10).

Mungius Werk zeigt Rumäniens Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne. Auf subtile Weise wird die Kirche, die in Rumänien nach dem Zusammenbruch des Kommunismus zu einer mächtigen Institution wurde, kritisiert. Doch es ist keine scharfe Kritik. Der Film klagt das Handeln der Nonnen und des Paters nicht direkt an, doch er verteidigt es auch nicht, er zeigt es lediglich auf. Das Aufzeigen von gesellschaftlichen Problemen, Herausforderungen und Missständen, wie es typisch für das neue rumänische Kino ist, ist in diesem Werk besonders prägnant. Die Klosterbewohner*innen haben ihre eigenen Normen und Werte und ihr eigenes Empfinden darüber, was richtig und falsch ist. Das säkuläre System ist mit Alinas Beschwerden überfordert. Es lässt

sich keine medizinische Ursache für ihr Leiden finden. Die überforderten Krankenpfleger*innen und überlasteten Ärzt*innen können Alina nicht helfen. Der Pater und die Nonnen werden als hilfsbereit dargestellt. Sie versuchen Alina auf ihrem Wege zu helfen. Doch auch ihre Hilfe kann das Mädchen nicht retten. Woran Alina genau verstirbt, bleibt unklar. Durch Voichițas Gespräche mit dem Pater wird deutlich, dass Alina bereits in Deutschland Probleme hatte. Offensichtlich litt sie an einer Depression, ausgelöst durch das Gefühl von Einsamkeit und Heimatlosigkeit. Folglich werden auch Migration und der Versuch, ein besseres Leben im ‚Westen‘ zu finden, kritisch betrachtet.

Strausz stellt die Wege, die Alina und Voichița gingen, um ihren eigenen Traumata und der prekären Situation im postkommunistischen Rumänien zu entkommen, als zwei repräsentative Strategien der Flucht dar:

The directions the two women's lives have taken represent two different escape strategies from the disillusioning realities of contemporary post-socialism: a materialist one that invests in the overcoming of hardship by trying to attain better living conditions, and a religious one that critiques the spiritual hollowness of the present and escapes social turmoil by withdrawing into the realm of faith. Both women regard the other's life as doomed and the film traces their attempts to rescue each other. (Strausz 2017: 198)

Die beiden so unterschiedlichen Wege, die die jungen Frauen einschlagen, um eine neue Heimat zu finden, stehen repräsentativ für die rumänische Gesellschaft. Während ein Teil der Gesellschaft nach Glück im ‚Westen‘ strebt, flüchtet ein anderer in die Welt des Glaubens. Beide Wege werden jedoch als gescheitert präsentiert, wodurch die für das neue rumänische Kino üblichen unlösbaren Dilemmata aufgezeigt werden.

3.3.3. *Sărbătoritul* (*The Birthday Boy*, 2017) von Sabin Dorohoi

Der Kurzfilm *Sărbătoritul* (*The Birthday Boy*) von Sabin Dorohoi erzählt von der temporären Rückkehr von Clara und Bogdan zu ihrem Sohn Luluță, der in Rumänien bei seinem Großvater lebt. Gemeinsam wollen sie seinen Geburtstag und Weihnachten feiern. Der Film wird auch bei der Betrachtung der Postmigrationsfilme eine Rolle spielen, da hierin auch die Perspektive des Kindes bedeutsam ist.

Luluță kümmert sich um den Haushalt und frühstückt mit seinem Großvater, der ihm ein Taschenmesser schenkt. Der Großvater isst vom

auf seinem Teller liegenden Kuchen und kommentiert, dass dieser ausländische Kuchen nach Plastik schmecke.⁴⁰⁹ Anschließend verlässt der Junge das Haus, um in die Stadt zu gehen. Er sieht, wie seine Mutter ankommt und ihre Koffer aus dem Auto auslädt, doch er geht nicht zu ihr. Stattdessen trifft er seine Freunde, die ihm zum Geburtstag gratulieren. Die Gruppe Jugendlicher geht schließlich als *Colinde*-Sänger⁴¹⁰ zum Haus in dem Luluță lebt. Seine Eltern öffnen die Tür und verteilen Kuchen an die Gruppe, den Luluță selbst jedoch ablehnt, da er nach Plastik schmecke.⁴¹¹ Am Flussufer unterhält sich der Junge mit seinem besten Freund Marius, dessen Eltern ebenfalls im Ausland leben. Anschließend verkauft er seine Hose an ihn. Am Abend backt Clara einen Kuchen und sagt ihrem Sohn, dass dieser nun nicht mehr nach Plastik schmecken wird.⁴¹² Mutter und Sohn kommen einander näher. Die Familie versammelt sich im Wohnzimmer und singt ein Geburtstagslied für Luluță. Clara hält ihm eine Torte mit Kerzen hin, die er ausblasen soll und fragt ihn, ob er sich etwas gewünscht hat. Lächelnd nickt Luluță. Seine Mutter öffnet ein Geschenkpaket und möchte wissen, ob es das war, was er sich gewünscht habe.⁴¹³ Zu sehen ist ein Smartphone. Luluțas Blick verrät, dass sein Wunsch ein anderer war. Ein Streit zwischen den Familienmitgliedern bricht aus, als der Vater fragt, warum Luluță seine neue Hose nicht trägt und der Großvater verrät, dass der Junge all seine Kleidung an Marius verkauft. Bogdan wirft seinem Sohn Undankbarkeit vor und möchte wissen, wofür er all das Geld brauche. Luluță fragt, wieviel Geld sie benötigen, damit sie bei ihm zu Hause bleiben können. Clara erklärt ihm, wie wichtig es ist, dass sie und Bogdan im Ausland arbeiten, da sonst die Renovierung des Badezimmers, die Zentralheizung und die neuen Heizkörper nicht möglich gewesen wären. Am Abend unterhalten sich die Eltern über die schwierige Situation. Als Clara zu Bett geht, findet sie dort eine Kiste mit all dem Geld, das Luluță angespart hat, zusammen mit einem Brief, in dem er schreibt, dass er möchte, dass

⁴⁰⁹ Vgl.: *Sărbătoritul*: 0'02,48.

⁴¹⁰ Sänger*innen rumänischer Weihnachtslieder, die von Haus zu Haus ziehen.

⁴¹¹ Vgl.: *Sărbătoritul*: 0'05,49.

⁴¹² Vgl.: ebd.: 0'10,17.

⁴¹³ Vgl.: ebd.: 0'11,47.

seine Eltern immer da sind und nicht nur zu seinem Geburtstag. Nach dem Abspann wird ein kurzer Text eingeblendet, der darauf verweist, dass 2017 vier Millionen Rumän*innen im Ausland arbeiteten, 350.000 Kinder in Rumänien zurückgelassen wurden und die Distanz zu vielerlei Konflikten in den Familien führt.

Wie in den anderen Filmen herrschen auch hier zwei semantische Räume vor. Der ‚Westen‘ als neuer Lebensmittelpunkt der Eltern, der aber nicht bildlich gezeigt wird und Rumänien als einstige Heimat, in der das Kind gemeinsam mit seinem Großvater lebt und das als Schauplatz der Handlung in Erscheinung tritt. Clara und Bogdan befinden sich in einem liminalen Raum zwischen beiden semantischen Räumen, während ihr Sohn Luluță klar dem rumänischen Heimatraum zuzuordnen ist.

Clara und Bogdan leben stets, dem Radikanten im Sinne Bourriauds gleich, an Orten, an denen sie sich nur temporär oder gar nicht verwurzeln können. Die erste Szene, die Clara zeigt, drückt symbolisch deren transnationalen Lebensstil aus. Sie steigt aus ihrem Auto aus und hebt zwei Koffer und eine große Tasche aus dem Wagen. Der Koffer fungiert nach Naficy als mehrschichtiges Symbol, das in Migrationsfilmen immer wieder auftaucht:

The suitcase is a contradictory and multilayered key symbol of exilic subjectivity: it contains souvenirs from the homeland; it connotes wanderlust, freedom to roam, and a provisional life; and it symbolizes profound deprivation and diminution of one's possibilities in the world. (Naficy 2001: 261)

Während sich Naficys Interpretationen des Koffer-Symbols auf das *accented cinema* beziehen und vorwiegend mit Einwanderung verknüpft sind, lässt sich der Koffer im vorliegenden Fall eines Returnfilms auch als Symbol einer temporären Heimkehr verstehen. Claras Koffer sind, wie später von ihr erklärt wird,⁴¹⁴ mit Geschenken, die sie aus Deutschland mitbrachte, gefüllt. In diesem Fall sind es keine „souvenirs from the homeland“ (Naficy 2001: 261), sondern materielle Gegenstände, die auf einen transnationalen Lebensstil verweisen. Der ‚Westen‘ wird in *Sărbătoritul* mit materiellen Werten verknüpft. Clara und Bogdan erzählen nicht von ihren Erlebnissen, kulturellen Erfahrungen, Begegnungen

⁴¹⁴ Vgl.: *Sărbătoritul*: 0'11,11.

oder von Freundschaften, die sie im Ausland knüpften, sondern bringen lediglich materielle Güter wie Geld, ein Smartphone, Kuchen, der nach Plastik schmeckt und weitere Geburtstags- und Weihnachtsgeschenke nach Hause.

Der Kuchen wird im Film zu einem bedeutsamen Symbol. Zunächst ist es der Großvater, der den Kuchen, den offensichtlich der bereits zuvor angereiste Vater aus dem Ausland mitbrachte, kritisiert. Diese Kritik wird später von Luluță aufgegriffen. Der Kuchen steht symbolisch für den materialistischen ‚Westen‘. Es ist ein Fabrik-Produkt, das mit künstlichen Zutaten maschinell zubereitet wurde. Ihm fehlt es an liebevoller Zubereitung und natürlichen Zutaten. Die Kritik am Kuchen ist im übertragenen Sinne eine Kritik am Lebensstil der Eltern, die materielle Werte und finanzielle Sicherheit über die Bedürfnisse ihres Kindes stellen. Die Künstlichkeit des Kuchens symbolisiert zudem die unnatürliche Beziehung zwischen Eltern und Kind. Clara und Bogdan versuchen ein normales Fest mit ihrem Sohn zu feiern, doch ihre Beziehung ist belastet durch ihre lange Abwesenheit aus Rumänien. Das familiäre Verhältnis ist somit distanziert und die gemeinsamen Tage wirken wie der Versuch eine Familienidylle herzustellen, die sich jedoch als Scheinidylle herausstellt.

In der Szene, in der sich die Eltern über den Streit mit Luluță unterhalten, wird erstmals deutlich, dass mehr als nur wirtschaftliche Gründe sie davon abhalten, in Rumänien zu bleiben. Bis zu dieser Szene liegt eine Fokalisierung auf Luluță vor, da die Kamera den Jungen begleitet und somit seine Wahrnehmung der Situation zum Ausdruck gebracht wird. Nach dem Familienstreit jedoch wechselt die Fokalisierung von Luluță auf Clara, die besonders unter dem schwierigen Verhältnis zu ihrem Sohn leidet. Ihr Mann Bogdan versucht ihr zu verdeutlichen, dass Luluță die Dinge anders beurteilen wird, wenn er erwachsen ist. Clara berichtet, dass ihre Cousine ihr einen neuen Job in Österreich als Altenpflegerin vermittelt hat. Bogdan schlägt ihr vor, dass sie auch in Rumänien bleiben könne und er Geld schicken wird und sie schon irgendwie zurechtkämen, wenn sie zu Hause bleiben möchte. „Nu rămân, Bogdan. Ce să fac aici?“⁴¹⁵ (*Sărbătoritul*: 0‘15,01) antwortet Clara. Zudem würden sowieso schon alle im Dorf hinter ihrem Rücken über Bogdans Geliebte

⁴¹⁵ Dt.: Ich bleibe nicht, Bogdan. Was soll ich denn hier?

in Norwegen reden. Dieser sagt ihr daraufhin, dass sie sich nichts daraus machen soll und er sich auch nichts aus ihrer Affäre in Regensburg gemacht hat und auch nicht aus den Affären der anderen. Clara lächelt. Es lässt sich daraus schlussfolgern, dass es sich bei den erwähnten Affären nur um Gerüchte handelt und dass die Dorfbewohner*innen hinter dem Rücken der Arbeitsmigrant*innen Geschichten über diese verbreiten.

Ähnlich wie die Szene in *Felicia, înainte de toate*, in der die Protagonistin offen ihre Gedanken und Gefühle ausspricht, ist auch diese Szene sehr bedeutsam, um die Emotionen der Figuren zum Ausdruck zu bringen. Deutlich wird, dass Rumänien für Clara und Bogdan keine Heimat mehr darstellt, in der sie sich wohl und geborgen fühlen. Die vielen Möglichkeiten im Ausland mehr Geld zu verdienen sind nur ein Grund, warum sie Rumänien nicht mehr als Heimat betrachten. Inzwischen haben sie sich an das Leben in Westeuropa gewöhnt und eine dauerhafte Remigration scheint nicht vorstellbar zu sein, wenngleich insbesondere Clara unter dem schwierigen Verhältnis zu ihrem Sohn leidet. Dies wird bereits in der Szene deutlich, in der die Gruppe Jugendlicher *Colinde* singt und Luluță seine Mutter wie eine Fremde behandelt. Erst am Abend begrüßt er sie mit einer Umarmung. Langsam versucht sie sich ihrem Kind anzunähern. Sie liebt ihren Sohn und scheint deshalb auch nicht glücklich damit zu sein, diesen allein zurückzulassen. Doch ihn mit nach Westeuropa zu nehmen, wird von Clara und Bogdan nicht in Erwägung gezogen. Da beide Elternteile in unterschiedlichen Ländern leben, keinen festen Job haben und häufig umziehen, kann auch der ‚Westen‘ aufgrund dieser familiären Zerrissenheit keine vollständige Heimat für sie sein.

Bogdan und insbesondere Clara erhoffen sich bei ihrer temporären Rückkehr in die rumänische Heimat, freudig von ihrem Sohn empfangen zu werden. Doch dieser kann nicht über den Schmerz, den die Abwesenheit der Eltern in ihm auslöst, hinwegsehen. Die emotionale Kälte, die zwischen den Eltern und ihrem Sohn herrscht, wird symbolisch durch die Situierung des Films im Winter ausgedrückt. Immer wieder sind schneebedeckte Landschaften zu sehen, die das Gefühl von Kälte und Trostlosigkeit ausdrücken. Auch die häufige Verwendung von Blautönen vermittelt ein kühles Ambiente (Abb. 16).



Abb. 16 Düstere Räume und brachliegende Industriegebiete in *Sărbătoritul* (0'00,03).

Der insbesondere in *Felicia, înainte de toate* thematisierte Konflikt der Protagonistin zwischen den Ländern und Kulturen hin- und hergerissen zu sein, trifft auch auf die Eltern, besonders auf Mutter Clara, zu, wengleich sie anders als Felicia keine feste Bindung zu ihren Aufenthaltsorten im Ausland haben. Die Heimat, die sie einst verlassen haben, ist nicht mehr dieselbe. Sie ist verloren und kann nicht wiederhergestellt werden. Ähnlich wie Felicia haben Bogdan und Clara Familie in Rumänien, die sie immer wieder besuchen. Ein wichtiger Teil ihres Lebens befindet sich in Rumänien. Doch die einstige rumänische Heimat ist zu einem Ort geworden, an dem nicht einmal ihr Kind sie halten kann. Ein Ende ihrer transnationalen Lebensweise planen Bogdan und Clara nicht. Die Schlusszene legt jedoch nah, dass Clara nun vielleicht doch darüber nachdenken wird, in Rumänien zu bleiben. Weinend schließt sie die Kiste mit Geld, die ihr Sohn ihr ins Bett legte. Zur Untermalung dieser traurigen Situation wird das Lied *Nu Doar De Ziua Mea* (*Nicht nur zu meinem Geburtstag*) von der Band Voltaj eingesetzt. Darin heißt es:

Acasă nu mai e acasă
 Stăm mereu cu armele pe masă
 Doar război e-n noi
 [...]
 Vreau, mama, să-ți vorbesc de o fată
 Vreau, tată, să m-ascuți și tu o dată
 Și-aș vrea să fie așa
 Nu doar de ziua mea⁴¹⁶

⁴¹⁶ Dt.: Zuhause ist kein Zuhause mehr/wir haben unsere Waffen immer griffbereit/nur Krieg ist in uns [...] Mama, ich möchte dir von einem Mädchen erzählen/Papa, ich möchte, dass auch du mir mal zuhörst/und ich möchte, dass dies immer so ist/nicht nur an meinem Geburtstag. Voltaj (2017): *Nu doar de ziua*

Durch den Songtext wird die Sehnsucht des Kindes nach einer intakten Familie und einem gemeinsamen Leben in Rumänien zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig wird auf die Heimat verwiesen, die keine Heimat mehr ist, wenn nicht auch die Eltern dort sind. Eine friedliche Kindheit kann es nur geben, wenn die Familie zusammen ist.

3.3.4. Der Chronotopos der versuchten Heimkehr im Returnfilm

Auch in den Returnfilmen stehen sich der semantische Raum des ‚Westens‘, hier als neuer Lebensraum der Migrant*innen und der semantische Raum der rumänischen Heimat gegenüber. Häufig kehren die Protagonist*innen aus Westeuropa oder Nordamerika zurück und bemerken, dass ihre Heimat gar keine Heimat mehr ist, in der sie sich wohlfühlen können. Király stellt fest: „alternatives to road movies that, instead of promising the resolution of initial problems which lead the protagonists home, [returnfilms – A.P] raise new dilemmas that remain unsolved at the end“ (Király 2015: 170). Die Dilemmata gehen meist einher mit Identitätsfragen und Generationskonflikten zwischen den Protagonist*innen und den in der Heimat verbliebenen Angehörigen. Geprägt von den Erfahrungen im westlichen Ausland, kehren sie nach Rumänien zurück und wissen alsbald nicht mehr, wo sie hingehören und wo es noch eine Heimat für sie gibt. Die Orte, an die die Figuren zurückkehren, haben sich so sehr verändert, dass sie keine Heimat mehr für sie darstellen. Doch auch die Figuren selbst haben ihre Verbindung zu ihrer Herkunft verloren, da auch sie sich verändert haben.⁴¹⁷ So stellt Király weiter fest: „In these films, people without aura (background, origin) are wandering in places that have also lost their aura“ (Király 2015: 174). Die Protagonist*innen der Returnfilme bleiben häufig zwischen den verschiedenen Welten, ohne je wirklich dazuzugehören und Heimat finden zu können: „[...] home seems to be always where they have just came from. The home is always elsewhere for them“ (ebd.: 178). Die ursprüngliche Heimat wird damit zu einem „placeless place“, da jegliche Bindungen und sozialen Verknüpfungen verschwunden sind: „[...] they

mea, entnommen aus der Schlusssszene und dem Abspann in *Sărbătoritul*: ab 0'16,45.

⁴¹⁷ Vgl.: Király 2015: 171.

are ‚placeless places‘, isolated and without any working relationships. Characters seem to be wandering in a no man’s land, which refuses to take them in and serve their cause“ (Király 2015: 173).

Ziel der aus dem Ausland, wenn auch nur temporär, zurückkehrenden Figuren ist es, an die Zeit vor ihrer Auswanderung anzuknüpfen. Dieses Vorhaben jedoch scheitert und die Unmöglichkeit der zufriedenstellenden Heimkehr steht im Zentrum der Returnfilme. Dies trifft auch auf andere Filme dieser Kategorie zu, die hier nicht näher analysiert werden. In *Ana se întoarce* und *Logodnicii din America* kehren Figuren mit ihren neuen Partner*innen in die rumänische Heimat zurück. Dort kommen unterdrückte und verschwiegene Gefühle oder ehemalige Intrigen ans Licht. Ein Wiederanknüpfen an die Vergangenheit ist nicht möglich. Besonders drastisch taucht das Motiv der Unmöglichkeit, die Zeit zurückzudrehen jedoch in *Weekend cu mama* auf. Der Film erzählt von Luiza, die vor vielen Jahren Rumänien verlassen hat und inzwischen in Spanien lebt. Als sie auswanderte ließ sie ihre dreijährige Tochter Cristina bei Verwandten zurück. Als Luiza eines Tages für ein Wochenende in die Heimat reist, um ihre inzwischen erwachsene Tochter zu sehen, muss sie feststellen, dass diese von zu Hause weggelaufen ist. Luiza begibt sich auf die Suche nach Cristina, die auf der Straße lebt, drogenabhängig ist und selbst eine Tochter hat, die in einem Heim aufwächst. Luiza möchte ihre Fehler der Vergangenheit wieder gut machen und nun für ihre Tochter da sein. Doch wie auch die Protagonistinnen der anderen Filme muss auch sie schmerzlich feststellen, dass sie die verpasste gemeinsame Zeit nicht nachholen kann und sie Cristinas Leben nicht retten kann.

In anderen Returnfilmen wiederum geht es um die Rückkehr der im Ausland oder auf der Reise verstorbenen Migrant*innen, wie in *Euro-polis*. Dieses Motiv taucht auch in *No man’s land*, *Cealaltă Irina*, *Crulic – Drumul spre dincolo* und in etwas anderer Form auch in *Dacă bobul nu moare* auf, wo der Titel, der auf die Bildrede vom Weizenkorn im Evangelium des Johannes anspielt.⁴¹⁸ Diese wiederkehrenden Motive symbolisieren auf besonders drastische Weise die Unmöglichkeit der Heimkehr. Ein typischer Raum in dieser Sonderform der Returnfilme ist

⁴¹⁸ Darin heißt es: „Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und erstirbt, bleibt es allein; wenn es aber erstirbt, bringt es viel Frucht.“ (Johannes 12,24 Vgl.: Katholische Bibelanstalt 2016).

der Transit-Ort Grenze. An diesem Ort müssen bürokratische Hürden überwunden und rechtliche Fragen bezüglich des Transports Verstorbener geklärt werden. Dies wird im Kurzfilm *No man's land* ins Zentrum der erzählten Geschichte gestellt. Die Tochter, die ihren im Sterben liegenden Vater nach Rumänien holen möchte, ist gezwungen 15 Stunden im Grenzbereich zwischen Ungarn und Rumänien zu warten, da der Vater ausgerechnet in der Grenzzone verstirbt. Hier wird die Grenze besonders deutlich als Transit-Ort zwischen Leben und Tod und zwischen Ausland und Heimat inszeniert.

Auch in anderen Werken verbildlichen Transit-Orte liminale existentielle Zustände der Remigrant*innen oder temporären Heimkehrer*innen zwischen ihren verschiedenen Lebensräumen. Während diese Räume im Prämigrationsfilm häufig zu Schauplätzen der letzten Szenen werden, tauchen Transit-Orte oder Verkehrsmittel in den Returnfilmen meist in der ersten oder in einer der ersten Szenen auf, wie der Bahnhof in *După dealuri*, das Auto in *Sărbătoritul*, das Flugzeug in *Weekend cu mama*, der Flughafen in *Logodnicii din America* oder das Auto und das Parkhaus in *Ana se întoarce*. Durch diese Transit-Orte wird das Motiv der Rückkehr bereits zu Beginn der Filme visualisiert.

Die Protagonist*innen befinden sich in einem Zwischenzustand und gehören nirgends richtig dazu. Sie sind „betwixt and between“ (Turner 1969: 95) zwischen ihrer alten Heimat und den neuen Lebensorten im ‚Westen‘ und verbleiben in einem liminalen Raum. Ihre Suche nach Wärme und Geborgenheit verläuft im Leeren. Die rumänische Heimat, nach der die Figuren suchen, gehört einer vergangenen Zeit an. Sie liegt im Unwiederbringlichen. Eine Heimkehr ist damit unmöglich. Die Frage, ob die Protagonist*innen überhaupt je eine solche Heimat, wie die nach der sie sich sehnen, hatten, beantworten die Filme nicht. Sie geben nur Hinweise und Raum für Spekulation. Wahrscheinlich hätten sie den Heimatraum nicht verlassen, wenn er ihnen alles geboten hätte, wonach sie sich sehnten. Es lässt sich daraus schließen, dass sie die Heimat, nach der sie sich bei ihrer Rückkehr sehnen, nie hatten. Diese Heimat ist nur ein imaginiertes Raum, eine Illusion und ein Gedanken- und Gefühlskonstrukt, das mit der Rückkehr in die geografische Heimat, wo die Figuren dessen Realisierung erhoffen, zerbricht. Heimat ist in den Returnfilmen eine unerreichbare Utopie.

Unterschiedliche Erfahrungen und verschiedene Strategien der Lebensbewältigung von Migrierten und ihren zurückgelassenen Freunden oder Familienmitgliedern prallen aufeinander, was für viele Konflikte sorgt. Dass die Zurückgekehrten nicht mehr in die einst verlassene Heimat passen, wird auf symbolischer Ebene auch durch die von ihnen mitgebrachten Geschenke zum Ausdruck gebracht. In *După dealuri* schenkt Alina ihrer Freundin eine elektrische Kerze, obwohl diese im Kloster gar keinen Zugang zu Elektrizität hat. In *Sărbătoritul* wird der aus dem Ausland mitgebrachte Kuchen von den Zurückgelassenen abgelehnt. Das Motiv des absurden Geschenks aus dem ‚Westen‘ findet sich auf ähnliche Weise auch in *Ana se întoarce*, wo Ana ihrer Freundin eine Parmesanreibe mitbringt und in *Sunt o babă comunistă*, wo die Tochter der Mutter ein Gerät schenkt, mit dem man gekochte Eier in eine quadratische Form bringen kann. Durch diese Geschenke wird die Entfremdung der Figuren ausgedrückt. Es handelt sich um unpersönliche Mitbringsel, die wie Fremdkörper in der Welt der in Rumänien Verbliebenen erscheinen.

Wie Weigel darlegt, ist „die Bewegung im Raum [...] ein prominentes literarisches [und filmisches – A.P.] Verfahren zur Darstellung individueller oder kultureller Entwicklungen in der Dimension der Zeit [...]“ (Weigel 2002: 157). Im Raum und in der Bewegung der Migrant*innen drückt sich Zeit bzw. ein Vergehen von Zeit aus, das die Makrostruktur der Returnfilme prägt. Die Erzählstruktur dieser Werke ist durch den Chronotopos der versuchten Heimkehr bestimmt.⁴¹⁹ Dieser wird modellhaft in Abbildung 17 dargestellt.

⁴¹⁹ Anders als im unter 3.1. erwähnten Modell des Chronotopos der Remigration, das die Struktur von Filmen wie *Europolis* darstellt, fand die Migration in den hier thematisierten Filmen in der diegetischen Vergangenheit statt.

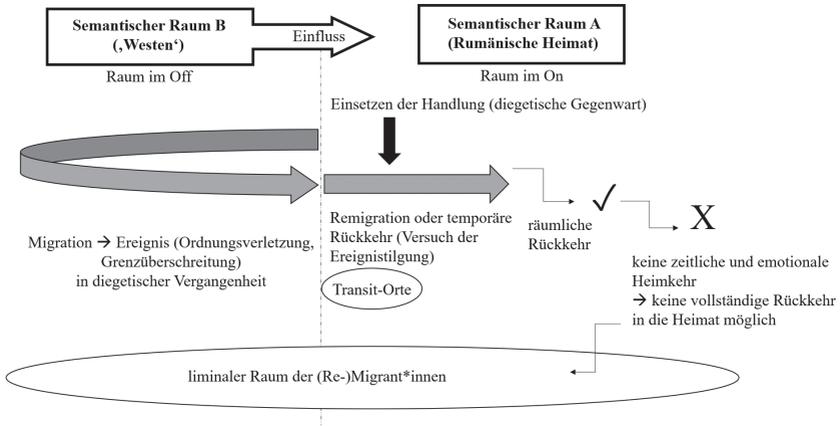


Abb. 17 Der Chronotopos der versuchten Heimkehr im Returnfilm. Eigene Grafik.

Die Protagonist*innen kehren aus einem bildlich abwesenden Raum, einem Raum im Off, dem semantischen Raum des ‚Westens‘ (semantischer Raum B), in ihren Herkunftsraum, den semantischen Raum der rumänischen Heimat (semantischer Raum A) zurück. Während die Prä-migrationsfilme vom Versuch der Grenzüberschreitung gesteuert werden, starten die Returnfilme bereits mit einem ereignishaften Zustand, der nun getilgt werden soll. Die Grenzüberschreitung fand folglich in der diegetischen Vergangenheit statt und lässt sich nur durch die Figurenrede rekonstruieren. Im semantischen Raum A versuchen die Figuren an die Vergangenheit anzuknüpfen und die Zeit zurückzudrehen. Doch sowohl der einst verlassene Heimatraum und die zu ihm gehörenden Figuren als auch die Protagonist*innen selbst haben sich verändert. Sie sind geprägt von ihren Erfahrungen im ‚Westen‘, während die Zurückgelassenen geprägt von der Zeit der Abwesenheit der Migrant*innen sind. Ein Anknüpfen an die Vergangenheit ist nicht möglich. Wenngleich die Rückkehr im räumlichen Sinne funktioniert, so gelingt sie jedoch nicht in emotionaler Hinsicht. Der semantische Heimatraum ist kein Raum, der die Figuren mit Wärme, Liebe und Geborgenheit empfängt. Stattdessen warten emotionale Kälte, Frustration und Enttäuschungen auf die Heimkehrer*innen. Eine Heimat gibt es für sie dort nicht mehr, da Heimat nicht nur ein Raum ist, sondern stets auch in Verbindung mit

dem Faktor Zeit steht. Diese ist seit der Auswanderung weitergelaufen und hat entsprechend Spuren im semantischen Raum A hinterlassen, wodurch die Heimat in die zurückgekehrt wird, nicht mehr dieselbe ist. Dadurch, dass eine ganzheitliche Wiedereingliederung im rumänischen Heimatraum nicht gelingt, verbleiben die Heimkehrer*innen in einem liminalen Raum.

3.4. „Dragii mei, mi-e tare dor“⁴²⁰ – Transnationale Familienstrukturen im Postemigrationsfilm

In mehreren Returnfilmen spielen transnationale Lebensweisen eine zentrale Rolle. Noch stärker werden diese jedoch in den ungefähr zeitgleich entstandenen Postemigrationsfilmen thematisiert. Insbesondere nach dem EU-Beitritt Rumäniens wurden transnationale Familienstrukturen zu einem gängigen Phänomen. Immer mehr vereinfachten sich die Ausreisemöglichkeiten und ein regelmäßiges Pendeln wurde für viele Rumän*innen zu einer lukrativen Lebens- und Arbeitsstrategie, da sie sich nicht zwischen der rumänischen Heimat und dem ‚Westen‘ entscheiden müssen. Doch insbesondere für die zurückgelassenen Familienmitglieder zeichneten sich mehr und mehr die negativen Seiten dieser postmodernen pluri-lokalen Lebenswelt ab. Kinder wachsen bei den Großeltern oder anderen Verwandten auf, zurückgelassene Eltern sehen sich mit einer neuen, ihnen gänzlich unbekanntem Welt konfrontiert, in der ihre Kinder leben und Männer und Frauen vermissen ihre Partner*innen, die im Ausland arbeiten. Nach dem EU-Beitritt und vor allem seit den 2010er Jahren entstanden immer mehr Filme, die die Zurückgelassenen und den verlassenen Heimatraum in den Fokus ihrer Geschichten rücken.⁴²¹

⁴²⁰ Dt.: Meine Lieben, ich vermisse euch sehr. *Calea Dunării*: 0‘05,08.

⁴²¹ Dieses Kapitel stellt eine Vertiefung und Weiterentwicklung meines Artikels „No place like home – filmische Darstellungen der verlassenen rumänischen Heimat“ (Pirwitz 2020a) dar.

3.4.1. *Calea Dunării (Way of the Danube, 2013)* von Sabin Dorohoi

Vier Jahre vor *Sărbătoritul* drehte Dorohoi bereits einen Film über ein von den Eltern in Rumänien zurückgelassenes Kind. Der 13-minütige Kurzfilm *Calea Dunării* erzählt vom siebenjährigen Ionuț, der mit seinem Großvater in einem Dorf an der Donau in der Nähe von Orșova wohnt. Ionuțs Eltern leben in Wien. Auch die Eltern seiner besten Freundin Ana arbeiten im Ausland. Zu Beginn des Films zeigt Ionuț seiner Freundin ein Foto von früher, als er noch ein Baby war und seine Eltern mit ihm auf einem alten Boot am Donauufer saßen, wie er und Ana jetzt. Die Kinder reden über die baldige Rückkehr der Eltern im Sommer. Zu Hause versucht der Junge seine Mutter anzurufen, doch diese hat wenig Zeit, da sie zurück zur Arbeit muss. Ionuț beschließt seinen Eltern einen Brief zu schreiben, möchte jedoch seinen Großvater nicht nach der Adresse fragen, da der Brief ein Geheimnis ist. Als die Kinder in der Schule die Donau und deren Verlauf behandeln, kommt Ionuț die Idee, seinen Brief einem Hafearbeiter mitzugeben, der mit einem Schiff nach Wien fährt. Als der Junge einige Tage später ein Paket von seinen Eltern mit Spielzeug bekommt, ist die Hoffnung groß, dass sie seinen Brief bekommen haben. Doch Ionuț wird enttäuscht. Seine Eltern teilen ihm mit, dass sie nicht wie versprochen im Sommer zurückkommen können. Da Ionuț nun den Absender auf dem Paket sieht, entschließt er sich, erneut einen Brief zu schreiben, der jedoch wenig später als unzustellbar zurückgesandt wird. Ionuț schreibt einen weiteren Brief. Dieses Mal jedoch an seinen Großvater. Er erzählt ihm, dass er versucht hat, seinen Eltern zu schreiben, dies aber gescheitert ist. Er soll sich keine Sorgen machen, er wird sich schon nicht verirren, denn er weiß ja, dass die Donau aus Wien kommt. Während diese Worte des Briefes aus dem Off vorgelesen werden, sieht man den Jungen in einem Motorboot sitzend die Donau entlangfahren. Dies scheint für ihn der einzige Weg zu sein, seine Eltern wiederzusehen. Am Ende werden Zahlen über die abgewanderten Rumän*innen einge-

blendet und die Zuschauer*innen werden darauf aufmerksam gemacht, dass viele ihre Kinder zurücklassen.⁴²²

Auch in diesem Werk ist der Filmraum durch den optisch wahrnehmbaren semantischen Raum der rumänischen Heimat und den abwesenden, durch die erzählte Geschichte präsenten semantischen Raum des ‚Westens‘, als Raum im Off, bestimmt. Der Raum des ‚Westens‘ wirkt durch Telefonate, Briefe und Paketsendungen von außen in den Heimatraum hinein und prägt somit das Alltagsleben des Protagonisten.

Schauplatz des Films ist die Region um Orșova im Südwesten Rumäniens. Der Heimatraum in *Calea Dunării* wird als ein Raum zwischen traditioneller, archaischer, ländlicher Welt und modernen Lebensformen der globalisierten Welt der Arbeitsmigrant*innen dargestellt. Dies drückt sich besonders deutlich in der Szene aus, in der Ionuț mit seiner Freundin Ana zu einem Transporter läuft, von dem aus ein Mann – gespielt von Dorohoi selbst – Pakete an die Kinder des Dorfes, geschickt von ihren im Ausland lebenden Eltern, verteilt. Mit dem Päckchen von seinen Eltern aus Wien läuft Ionuț gemeinsam mit Ana an einer Ziegenherde und einer Jesusstatue vorbei (Abb. 18).



Abb. 18 Symbolhafte Räume zwischen archaischer und globalisierter Welt in *Calea Dunării* (0'09,13).

Dieser Raum kann als Repräsentation der aktuellen Situation Rumäniens interpretiert werden, da er die Zerrissenheit des Landes widerspiegelt. Die Ziegenherde und der Hirte können als Symbol für die traditionellen

⁴²² Szenen aus dem Film wurden auch im Videoclip des Songs *De la capăt* (*All over again*) der rumänischen Band Voltaj verwendet, die mit diesem Song 2015 beim Eurovision Songcontest in Wien antrat. Im Hintergrund liefen Ausschnitte aus *Calea Dunării*. Dies verschaffte dem Film internationale Bekanntheit. Mit nach Wien reist auch der Hauptdarsteller des Films, Răzvan Schinteie, der sowohl die Rolle des Ionuț als auch die des Luluț in *Sărbătoritul* spielt.

Werte und den archaischen Lebensstil gesehen werden. Insbesondere der Hirte ist eine zentrale Figur in der rumänischen Kultur. Hirtenbilder finden sich bis zur heutigen Zeit immer wieder in literarischen, filmischen und künstlerischen Werken und können als urtypisches rumänisches Motiv betrachtet werden. So dreht sich auch das bekannte rumänische Nationalepos, die Miorița-Ballade, „Romania’s most enduring cultural text“ (Collins 1998: 83), um drei Hirten.⁴²³ Die Jesusfigur kann in der betrachteten Szene als Symbolisierung der noch immer sehr starken Religiosität im Land gesehen werden. Die Kinder mit dem Päckchen, die von ihren Eltern in Rumänien zurückgelassen wurden, sind ein Resultat der Globalisierung und stehen für einen neuen Lebensstil, ein neues Familienbild und die Veränderungen im Heimatraum, der von Leere und Trostlosigkeit geprägt ist und traditionellen Familien- und Heimatbildern diametral gegenübersteht.

Die rumänische Heimat wird als *transnational village* dargestellt, das durch die Abwesenheit der Elterngeneration geprägt ist. Kinder leben bei ihren Großeltern und familiäre Beziehungen werden über Kommunikationsmedien oder Postsendungen aufrechterhalten. Der Protagonist wird immer wieder beim Lesen oder Schreiben von Briefen gezeigt.

⁴²³ Die Miorița-Ballade erzählt von drei Schaffhirten, einem aus Siebenbürgen, einem aus der Region Moldau und einem aus der Großen Wallachei. Das Lamm Miorița (dt.: Lämmchen) warnt seinen Hirten, den Moldauer, vor einem Attentat, den die beiden anderen Schäfer auf ihn ausüben wollen. Entgegen dem Rat des Lamms, die Herde zurückzulassen und zu fliehen, bleibt der Hirte der Herde treu und akzeptiert sein Schicksal. Er bittet das Lamm nur, den Tätern zu sagen, sie sollen ihn an einem bestimmten Ort in der Nähe der Herde begraben und seine Flöte zum Grab legen, so dass der Wind hindurch wehen kann und so die Schafe zusammenrufen kann, die dann um ihn trauern können. Allen anderen, insbesondere seiner Mutter, aber soll das Lamm seinen Tod verschweigen und stattdessen berichten, er habe sich mit einer Fürstin vermählt und die Region verlassen. Er schildert dem Lamm seine angebliche Hochzeit, bei der Sonne, Mond, Bäume, Berge und Vögel zu Gast waren (vgl.: Alecsandri 1850 in Buhociu 1974: 282–285). Zwei zentrale Themen in dieser Erzählung sind die Verbundenheit mit der Natur, der rumänischen Landschaft und den Tieren sowie die Schicksalsergebenheit und fatalistische Weltanschauung. Der Schäfer wird als klassischer Anti-Held präsentiert, der sich nicht wehrt und das Schicksal, wie es auch kommen mag, akzeptiert.

Mehrfach lässt er seine Eltern wissen, dass er sie vermisst.⁴²⁴ Durch die, teils von Ionuț im On, teils aus dem Off vorgelesenen Briefe, erhalten die Zuschauer*innen einen direkten Einblick in die subjektive Sicht des Jungen, wodurch Emotionalität und Intimität vermittelt werden.

Die Kommunikation zwischen Ionuț und seinen Eltern wird als gestört dargestellt, da die Versuche des Kindes Kontakt aufzunehmen stets scheitern. Die wiederkehrenden Enttäuschungen und die Einsamkeit des Kindes werden durch filmtechnische Gestaltungsmittel zum Ausdruck gebracht. Der Heimatraum wird in *Calea Dunării* durch wenig gesättigte, dunkle Farben als trostloser, verlassener Raum inszeniert. Das Fehlen warmer Farben, das sich durch den Film zieht, kann als Fehlen elterlicher, familiärer Wärme interpretiert werden. Die Sehnsucht des Jungen nach den Eltern liegt wie ein dunkler Schleier über dem Heimatraum und sorgt für ein tristes Ambiente. Die Situierung des Films im Winter und der daraus resultierende Eindruck von Kälte, lässt sich, wie auch in *Sărbătoritul*, zudem als Ausdrucksmittel für die emotionale Kälte, die zwischen dem Kind und den Eltern herrscht, betrachten.

Insbesondere Ionuțs Kinderzimmer wird mit dunklen Farben im Low-Key-Stil⁴²⁵ inszeniert, da dieser Raum mit besonders starken Ernüchterungen verknüpft ist, da seine Mutter am Telefon keine Zeit für ihn hat (Abb. 19) und er hier den Brief öffnet, in dem ihm von seinen Eltern mitgeteilt wird, dass sie nicht wie versprochen im Sommer zurückkehren.

Das Haus der Familie wird als im Bau oder Umbau befindlich dargestellt, wodurch eine weitere Charakteristik transnationaler Dörfer aufgegriffen wird. Während in *Sărbătoritul* explizit von verschiedenen Renovierungen im Haus gesprochen wird, die durch das im Ausland verdiente Geld umgesetzt werden konnten, wird der Umbau des Hauses in *Calea Dunării* nur visuell zum Ausdruck gebracht. In Minute 0‘1,35 sieht man Ionuț zur Haustür laufen. Es handelt sich um eine Glastür, in der sich der Junge spiegelt. Das Unvollkommene des Hauses spiegelt die Unvollkommenheit seiner Kindheit und seiner Heimat wider. Werte wie familiäre Wärme und Liebe fehlen und sind ersetzt worden durch materielle Geschenke. Das zu Hause wird zu einem beengenden Raum,

⁴²⁴ „Dragii mei, mi-e tare dor“ (vgl.: *Calea Dunării*: 0‘05,08). Dt.: Meine Lieben, ich vermisse euch sehr.

⁴²⁵ Dunkle Belichtung/Verzicht auf künstliche Belichtung.

in dem Ionuț gefangen ist und jegliche Versuche aus diesem emotionalen Gefängnis auszubrechen und seine Eltern zur Rückkehr zu überreden, scheitern.



Abb. 19 Enttäuschende Kommunikationsversuche mit den abwesenden Eltern in *Calea Dunării* (0'01,55).

Der Mangel an offener und ehrlicher Kommunikation zwischen Eltern und Kind wird filmtechnisch untermalt durch die Stille, die den Film prägt. 7,10 Minuten lang herrscht Stille oder natürliche Hintergrundgeräusche untermalen die Handlung. Damit wird mehr als die Hälfte des Films nicht gesprochen. Diese Stille kann auch als Repräsentation für die innere Leere des Jungen und die Leere der Heimat gesehen werden. Gleichzeitig findet dadurch eine Aufmerksamkeitslenkung weg vom Auditiven, hin zum Visuellen statt und das Publikum konzentriert sich mehr auf die filmischen Räume oder die von Enttäuschung geprägte Gestik und Mimik von Ionuț, welcher in jenen Szenen häufig in Nah- und Großaufnahmen zu sehen ist.

Der bedeutsamste visuell konstruierte Raum im Film ist die Donau. Ihr kommen gleich mehrere Bedeutungen zu. Zunächst fungiert der Fluss als Erinnerungsort im filmimmanenten Sinne. Der Fluss wird zu Beginn des Films als Erinnerungsort an eine glückliche Kindheit und vollkommene Heimat eingeführt. Dies wird deutlich, als Ionuț seiner Freundin Fotos seiner Eltern mit ihm als Baby am Donauufer zeigt und sie über die Rückkehr dieser sprechen. Fotografien fungieren als „Substitut[en] des Abwesenden“ (Hertrampf 2011: 275) und erwecken den Anschein der Anwesenheit durch gleichzeitige „[p]résence affirmant l'absence“ und „[a]bsence affirmant la présence“ (Dubois 1990: 79). Durch die „paradoxe Gleichzeitigkeit von Verschmelzung und Schnitt von anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit“ (Hertrampf 2011: 103), die Fotografien ermöglichen, werden abwesende

Figuren in die Filmhandlung eingeführt. Fotografien erfüllen damit eine ähnliche Funktion wie suggestive Vergangenheitsverbalisierungen. Sie geben Informationen über das, was in der diegetischen Vergangenheit geschah. Anders als verbale Äußerungen können sie Figuren zudem auf visueller Ebene einführen. Fotografien verfügen dabei über das „paradoxe Vermögen [...], zu vergegenwärtigen, was war, aber nicht mehr ist bzw. abzubilden, was gegenwärtig abwesend oder in dieser Form sogar inexistent ist“ (ebd: 275). In *Calea Dunării* werden die Eltern nur durch die Fotos bildlich in den Film eingeführt. Das Foto, das Ionuțs Eltern zeigt, verweist auf eine vergangene Zeit, als die Familie noch vereint war und Heimat nicht nur ein geografisch verortbarer Raum war, sondern auch mit positiven, familiären Werten aufgeladen war.

Fotografien sind nach Naficy auch bedeutsame Elemente des *accented cinema*, wo sie neben anderen Medien vor allem dazu dienen, an die verlassene und verlorene Heimat zurückzudenken:

Photo albums, letters, diaries, audio and video recorders, telephones, and computers are some of the ethnic, exilic, and epistolical objects and fetishes that are circulated in exilic music videos and films. People looking through photo albums; watching ‚home‘ videos; reading and writing letters; or listening, talking, and crying on the phone are some of the recurring epistolary micronarratives of these videos and films. (Naficy 2001: 120)

In *Calea Dunării* erinnern sie ebenso an eine verlorene Heimat, wenngleich diese vom Betrachtenden des Fotos nicht physisch verlassen wurde. In emotionaler und zeitlicher Hinsicht jedoch wird die Heimat als verloren präsentiert.

Die Donau ist nicht nur für die Figur des Ionuț mit Erinnerungen aufgeladen, sondern stellt auch jenseits der filmimmanenten Ebene einen Erinnerungsort im kulturell-referentialisierenden Sinne dar. Der Film spielt am ‚Eisernen Tor‘, einem bedeutsamen Durchbruchstal der Donau, das lange als gefährlichster Abschnitt dieser galt. An dieser Stelle verengt sich der Fluss stark und wird von hohen Bergen umgeben, die an ein offenes Tor erinnern. Die Donau als Tor zum ‚Westen‘ ist ein Motiv das im kollektiven Gedächtnis der Rumän*innen verankert ist. Als die Grenzen nach Westeuropa noch verschlossen waren, versuchten viele derer, die dem kommunistischen Regime entfliehen wollten, die Donau

als Fluchtweg zu nutzen.⁴²⁶ Das Motiv der Donau als Weg der Hoffnung taucht vorwiegend in den Filmen auf, die Flucht aus Rumänien vor dem Ende des Kommunismus thematisieren. Doch auch in *Calea Dunării* ist der titelgebende ‚Lauf der Donau‘ für den Protagonisten sein letzter Ausweg und die letzte Hoffnung. Allein macht er sich, entgegen des Stroms, mit dem Boot auf den Weg nach Wien. Das Fahren gegen den Strom unterstreicht Ionuțs Entschlossenheit, sich nicht weiter mit Briefen und Geschenken vertrösten zu lassen. Der Aufbruch Richtung Westen wird eingeleitet durch die vorherigen Szenen, in denen Ionuț nach Hause kommt und dort den unzustellbaren Brief im Briefkasten findet. Er rennt ins Haus und beginnt einen Abschiedsbrief an seinen Großvater zu schreiben. Die Entschlossenheit zum Aufbruch wird durch filmische Gestaltungsmittel untermalt. Mit hoher Schnittfrequenz wechselt das Bild und es wird gezeigt, wie Ionuț Rucksack, Kleidung und Brot auf das Bett wirft. Zwischendurch ist er immer wieder in Großaufnahmen beim Schreiben des Briefes an den Großvater zu sehen, bis er schließlich im Boot sitzt und die Worte des Briefes aus dem Off vorgelesen werden (Abb. 20).



Abb. 20 Das offene Tor Richtung Westen in *Calea Dunării* (0‘11,55).

Die Donau wird weiterhin als transnationaler Raum dargestellt. Der Fluss durchquert halb Europa und verbindet dabei vier europäische Hauptstädte miteinander. Die Donau kann somit symbolisch für den transnationalen Fluss von Waren, Kapital und Menschen stehen. Sie bildet zudem eine Brücke zwischen Ionuț und seinen Eltern, da sie für den Jungen der einzige Weg ist, der ihn zu diesen bringen kann. Dabei fungiert der Fluss sowohl als Transit-Raum zwischen Rumänien und Österreich im geografischen sowie zwischen Kindheit und Jugend im

⁴²⁶ Vgl.: Georgescu 2015: 151.

metaphorischen Sinne. Der Raum der Donau ist mit Ionuțs Entwicklung und dem Voranschreiten der Handlung verbunden und fungiert somit als Chronotopos des Weges im Sinne Bachtins. Ionuț ist bereit, sich nicht länger dem Schicksal zu ergeben und sehnsüchtig auf die Rückkehr seiner Eltern zu warten. Er will selbst etwas unternehmen, um seine Situation zu ändern und daraus auszubrechen. Er versucht sowohl die geografischen Grenzen als auch die emotionalen Grenzen, die ihn von seinen Eltern trennen, zu überwinden. Auf diese Weise stellt die Donau im übertragenen Sinne auch den liminalen Entwicklungsraum des Protagonisten dar. Die Bewegung des Jungen flussaufwärts, kann als Suche nach der verlorenen Kindheit gesehen werden. Um sich weiterentwickeln zu können, muss er mit seinen Eltern sprechen, ihr Handeln verstehen und lernen damit umzugehen oder seine Eltern von einer Rückkehr nach Rumänien überzeugen.

Am Ende des Films wird Ionuțs Versuch zur Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans angedeutet. Doch diese ist weniger als Ereignis, denn als Versuch der Ereignistilgung zu verstehen. *Calea Dunării* startet mit einem ereignishaften Zustand, bedingt durch die Auswanderung der Eltern in der diegetischen Vergangenheit. Durch diese Ordnungsverletzung wurde der semantische Raum der rumänischen Heimat verändert und partiell in einen transnationalen Raum verwandelt. Es liegt eine Form des Metaereignisses vor, da das System der semantischen Räume transformiert wurde und ein dritter semantischer Raum sich als transnationaler Raum herausbildete. Die Heimat ist nicht mehr dieselbe, die sie einmal war, als die Eltern noch bei Ionuț lebten. Ionuțs Versuch, nach Wien zu reisen, um seine Eltern wiederzusehen und zu überreden nach Rumänien zurückzukehren, dient dazu, die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen.

3.4.2. *Matei copil miner* (*The miner child*, 2013) von Alexandra Gulea

Auch im Spielfilm *Matei copil miner* von Alexandra Gulea (2013) dreht sich die Geschichte um einen zurückgelassenen Jungen. In ihrem ersten fiktionalen Film erzählt Gulea vom elfjährigen Matei, der bei seinem Großvater in der ehemaligen Bergbauregion Uricani wohnt, während seine Mutter mit seinem jüngeren Bruder in Italien lebt. Als Matei von

der Schule verwiesen wird und der Großvater, zu dem er bis dahin ein gutes Verhältnis hatte, gewalttätig reagiert, läuft der Junge weg. Seine Reise führt ihn schließlich nach Bukarest, wo er das Naturkundemuseum besucht und sich damit einen Traum erfüllt, da er sich sehr für Insekten interessiert und diese sorgfältig sammelt und katalogisiert. Im Museum freundet er sich mit einem Mitarbeiter an. Als er nach Hause zurückkehrt, liegt der Großvater im Sterben. Nach dessen Tod kommt Mateis schwangere Mutter mit seinem Bruder nach Rumänien, um ihn mit nach Italien zu nehmen. Matei belauscht ein Gespräch seiner Mutter mit einer Bekannten und erfährt, dass sie nicht weiß, wie sie sich in Italien um alle Kinder kümmern soll. Matei, der sowieso nicht nach Italien ziehen möchte, versteckt sich vor der Abreise seiner Mutter und bleibt am Ende allein in Rumänien.

Wie in allen bisher thematisierten Filmen stehen sich die visuell konstruierte Heimat und der visuell abwesende ‚Westen‘ als semantische Räume gegenüber. Wie in *Calea Dunării* ist auch der semantische Raum der Heimat in *Matei copil miner* durch das Einwirken von Formen der modernen westlichen Welt gekennzeichnet. Der traditionelle Lebensstil wird dabei deutlich positiver konnotiert. Dies wird insbesondere durch die Szene deutlich, als Matei, der gerade von zu Hause wegief und nachts im Wald durch tiefen Schnee irrte, bei einem befreundeten Schäfer Zuflucht findet. Er hilft ihm, seine Füße in heißem Wasser aufzuwärmen und trocknet seine Schuhe am Kamin. In der nächsten Szene füttern sie gemeinsam die Schafe. Matei möchte beim Schäfer bleiben und ihm mit den Tieren helfen, doch der Mann, der seit er 14 Jahre alt ist bei den Schafen lebt, erklärt ihm, dass er erst die Schule beenden muss und nur in den Ferien zu ihm kommen darf. Matei sucht Zuflucht beim Schäfer, in der traditionellen Welt, während seine Mutter Zuflucht in der westlichen, modernen Welt suchte. Der Schäfer, der wie der Hirte mit der Ziegenherde in *Calea Dunării* symbolisch für den traditionellen Lebensstil steht, wird hier als hilfsbereit, fleißig und fürsorglich dargestellt und möchte nur das Beste für den Jungen. Damit weist er gegensätzliche Charakteristiken zur präsentierten Mutterfigur auf.

Auch in anderen Szenen stehen sich Symboliken der archaischen, traditionellen Welt und des modernen, kapitalistischen und neomodischen Rumäniens gegenüber. Als symbolische Repräsentationen des von Armut und Auswanderung geprägten Rumäniens, in dem die Spuren

des Kommunismus noch präsent sind, können die immer wieder von der Kamera fokussierten heruntergekommenen Häuserfassaden und Treppenhäuser, die menschenleeren Straßen und die alten Minen, die Kanne warmes Wasser, die der Großvater über Matei in der Dusche schüttet, da sie scheinbar kein fließend Warmwasser haben⁴²⁷ oder die Schienen in Bukarest, die die Straßenbahnfahrer noch händisch umstellen müssen,⁴²⁸ betrachtet werden.

All dem gegenüber stehen die Symboliken des modernen von Globalisierung geprägten Rumäniens. Hierzu können die amerikanischen Zigaretten, die Matei mit seinem Freund heimlich auf der Schultoilette raucht,⁴²⁹ die moderne Kleidung der Kinder, das Western-Union-Schild in Bukarest⁴³⁰ und die Äußerung seines Freundes, dass man Heutzutage doch Geld von Western Union kriegt,⁴³¹ die Langnese- und Nescafé-Schilder und Automaten,⁴³² die Carrefour-, Mega-Image- und McDonald’s-Werbung,⁴³³ die Leonidas Pralinen-Schachtel, aus der Matei einem toten Vogel einen liebevollen Sarg bastelt, die Nintendo DS-Konsole, die er von seiner Mutter geschenkt bekommt⁴³⁴ und seine Yamaha-Gitarre⁴³⁵ gezählt werden.

Mateis Leben ist durch einen transnationalen Sozialraum geprägt, wodurch sich ein dritter semantischer Raum als Zwischenraum herausbildet. Auch in diesem Film wirkt der visuell abwesende Raum des ‚Westens‘ durch Kommunikationsmittel in den Heimatraum ein. Die schwierige Kommunikationssituation via Telefon zwischen den zurückgelassenen Kindern und ihren Eltern im Ausland, wie sie in *Calea Dunării* dargestellt wird, wird auch in einer Szene in *Matei copil miner* aufgegriffen. Während Matei gesammelte Insekten aufspießt und beschriftet,

⁴²⁷ Vgl.: *Matei copil miner*: 0’03,43.

⁴²⁸ Vgl.: ebd.: 0’40,38.

⁴²⁹ Vgl.: ebd.: 0’06,56.

⁴³⁰ Vgl.: ebd.: 0’44,25.

⁴³¹ Vgl.: ebd.: 0’07,53.

⁴³² Vgl.: ebd.: 0’37,51.

⁴³³ Vgl.: ebd.: 0’40,13–0’40,25.

⁴³⁴ Vgl.: ebd.: 1’05,59.

⁴³⁵ Vgl.: ebd.: 1’06,27.

ruft ihn sein Großvater zum Telefon, da die Mutter anruft. Er redet nur sehr kurz mit ihr. Als Matei das Zimmer wieder verlässt, wundert sich der Großvater, warum der Junge kaum mit der Mutter spricht, obwohl er doch die ganze Zeit auf deren Anruf wartete.⁴³⁶ Die Szene verdeutlicht den Konflikt des Jungen, hin und hergerissen zu sein zwischen der Sehnsucht nach seiner Mutter und der gleichzeitigen Enttäuschung über deren Abwesenheit. Als Matei in sein Zimmer zurückkehrt, ist ein Flügel des Insekts abgebrochen. Dies steht sinnbildlich für die Enttäuschungen und das innere Zerschlagen des Jungen.

Das gestörte Verhältnis zwischen Matei und seiner Mutter wird auch durch die Szenen im Kinderheim deutlich zum Ausdruck gebracht, wohin er nach dem Tod seines Großvaters kurzzeitig gebracht wird. Als Matei gefragt wird, ob er sich freut, dass seine Mutter bald kommt, schüttelt er den Kopf. Auch das Wiedersehen zwischen Mutter und Sohn ist durch Distanz gekennzeichnet, ähnlich wie in *Sărbătoritul*. Während seine Mutter Matei drückt, lässt dieser die Hände in den Hosentaschen. Er bemerkt sofort, dass seine Mutter erneut schwanger ist und starrt immerzu auf ihren Bauch. Die Mutter wundert sich währenddessen nur darüber, wie groß der Junge geworden ist. Dadurch wird die lange Dauer der Abwesenheit erneut deutlich gemacht. Matei spricht bei dem Treffen kein einziges Wort. Die Mutter erzählt kurz darauf ihrer Bekannten, dass sie einen Kloß im Hals bekomme, wenn sie ihren Sohn sieht und sie nicht wisse, wie sie mit Matei reden soll, da er sie noch nicht einmal ansehe.⁴³⁷ Das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn wird als distanziert und kalt dargestellt. Die lange Abwesenheit der Mutter hat den Jungen zu sehr verletzt. Die Bindung zwischen beiden ist zerstört, worunter auch die Mutter leidet, die weinend am Tisch sitzt, was von der Kamera mit *double framing* Strategie eingefangen wird (Abb. 21). Dadurch nehmen die Zuschauer*innen die gleiche Position wie Matei ein, der ebenfalls durch den Türspalt dem Gespräch lauscht.

⁴³⁶ Vgl.: *Matei copil miner*: 0'05,51.

⁴³⁷ Vgl.: ebd.: 1'07,02.



Abb. 21 *Double framing* Strategie in *Matei copil miner* (1'10,37).

Auch das Verhältnis zwischen Matei und seinem Bruder Pavel ist schwierig und durch Kommunikationsprobleme gekennzeichnet. Gemeinsam besuchen sie das Grab ihres Großvaters auf dem örtlichen Friedhof. Der Friedhof stellt eine Heterotopie dar, da sich hier die Räume der Lebenden und Toten überlagern. Doch auch der semantische Raum des ‚Westens‘ überlagert sich hier mit dem rumänischen Heimatraum. Matei bittet Pavel auch ein paar Worte zum Großvater zu sprechen, doch sein kleiner Bruder spricht nur Italienisch. Für ihn ist Italien zur Heimat geworden. Während der Großvater in der heimischen Erde begraben liegt, hat sein Enkel jegliche Verbindung zu seinen rumänischen Wurzeln verloren. Das Leben der beiden Brüder ist gänzlich verschieden und die gemeinsame Verbindung der Herkunft hat insbesondere für Pavel keine Bedeutung mehr.

Wie in *Calea Dunării* drückt sich die Einsamkeit und Verlassenheit des jungen Matei in der Landschaft aus. Diese wird mit düsterem Ambiente durch dunkle und kalte Farben dargestellt, wodurch Armut, Arbeitslosigkeit, Leere und Perspektivlosigkeit symbolisch dargestellt werden und auf die hohe Abwanderungsrate in der Region verwiesen wird. Auch dieser Film spielt im Winter, wodurch der Eindruck von Kälte vermittelt wird. Die alte Minenstadt im Südwesten Rumäniens, Uricani, und die umgebende Natur werden, wie oben bereits erwähnt, immer wieder in langen Aufnahmen aus verschiedenen Ansichten gezeigt (Abb. 22). Häufig fokussiert die statische Kamera alte, heruntergekommene Fassaden, fast leere Straßen, auf denen mehr Straßenhunde als Menschen unterwegs sind (Abb. 23) oder weite, schneebedeckte Landschaften. Die langen Aufnahmen wirken dokumentarisch, was auch dadurch zu erklären ist, dass Gulea zuvor nur Dokumentarfilme drehte. Durch den dokumentarischen Stil wirkt der Film besonders realistisch.



Abb. 22 und **Abb. 23** Trostlose und verlassene Heimat in *Matei copil miner* (1'03,09 und 0'10,36).

Der Realismus-Effekt wird durch die Szenen im Bukarester Naturkundemuseum gebrochen. Das Museum stellt eine Heterotopie dar, die Matei eine Kompensation seiner alltäglichen Probleme und einen Ausbruch aus der Realität ermöglicht. An mehreren Stellen baut die Regisseurin religiöse und philosophische Zitate und mystisch wirkende Passagen ein, die an den Stil des magischen Realismus erinnern. Während Matei zwischen den Exponaten des Museums umherläuft, erzählt der Mitarbeiter die Geschichte eines Rabbis, die die Botschaft der Brüderlichkeit und Nächstenliebe vermittelt und ein Plädoyer für Solidarität und Menschlichkeit ist. Anschließend wird der Transport einiger Exponate mit dem Zug durch verschneite Landschaften und durch mehrere Tunnel gezeigt. Die Szene wird durch mystisch wirkende Musik untermalt. Im nächsten Moment wird Mateis Heimkehr gezeigt. Offensichtlich reiste der Junge gemeinsam mit den ausgestopften Tieren zurück in seine Heimat. Der von der Rückkehr des Enkels beruhigte Großvater schläft wenig später ein und stirbt. Während sich zwei Frauen um die Leichenwaschung kümmern, sagt Matei immer wieder gebetsartig lateinische Namen verschiedener Insekten auf. Die Begegnung mit dem Mitarbeiter des Naturkundemuseums und die auf seiner Reise – deren Dauer sich nicht klar feststellen lässt – gemachten Begegnungen haben den Jungen nachhaltig geprägt und geben ihm in dieser schweren Zeit Halt. Diese Entwicklung, die insbesondere durch die Reise Mateis nach Bukarest und zurück symbolisiert wird, ist durch den Chronotopos des Weges bestimmt, der durch mehrere Transit-Orte geprägt ist. Insbesondere die Tunnel, die der Zug durchquert, visualisieren Mateis Übergang in einen neuen Lebensabschnitt. Wenngleich Bukarest und das Naturkundemuseum zum semantischen Raum der rumänischen Heimat gehören, so liegt doch innerhalb

dieses semantischen Raumes eine weitere Ebene der Raumaufteilung vor, die Bukarest von Mateis Heimatstadt abgrenzt. Matei sammelt hier positive Erfahrungen, fühlt sich verstanden und respektiert und lernt für sein Leben. Diese besondere symbolische Aufladung dieses Raumes wird durch die mystische Ästhetik der Szenen zum Ausdruck gebracht.

Wenngleich insbesondere die Reise nach Bukarest und zurück durch Transit-Orte geprägt ist, so muss Matei auch nach seiner Heimkehr weitere Transit-Orte durchqueren, die seine Entwicklung symbolisieren. Nach dem Tod seines Großvaters kommt er zunächst in ein Kinderheim, wo er aber nur kurze Zeit bleibt. Später versteckt er sich im Treppenhaus eines alten, heruntergekommenen Gebäudes, um nicht mit nach Italien fliegen zu müssen. Anschließend kehrt Matei nach Hause zurück. Dort legt er sich in das Totenbett seines Großvaters. Das Liegen im Totenbett illustriert Mateis liminalen Zustand und kann als Symbolisierung des Abschieds und eines Neubeginns betrachtet werden. Matei verabschiedet sich von seinem alten Leben und ist sich bewusst, dass er nun erwachsen werden muss und auf sich allein gestellt ist.

Die Hoffnung, die sich in *Calea Dunării* im Lauf der Donau manifestiert, wird auch in den letzten Szenen in *Matei copil miner* durch Landschaftsräume illustriert. Nach der Totenbett-Szene ändert sich die Farbgebung des Films. Die letzte Szene spielt im späten Frühjahr, das symbolisch für Aufbruch und Neubeginn nach den dunklen, kalten Wintermonaten steht. Matei kümmert sich wie schon zu Beginn des Films um die Bäume, die in den ersten Szenen winterfest gemacht wurden. Die Veränderung in seinem Leben drückt sich in der präsentierten Landschaft aus. Zeigte die erste Landschaftspanorama-Aufnahme des Films noch eine düstere, trostlos wirkende schneebedeckte Berglandschaft, so ist die letzte Szene des Films durch positiv wirkende, helle Panorama-Aufnahmen einer frühlinghaften, blühenden, grünen Landschaft geprägt (Abb. 24 und Abb. 25). Grün als Farbe der Hoffnung verweist in dieser Szene auf die Hoffnung auf eine positive Zukunft. Durch die Ereignisse ist Matei gereift und auch wenn er nun auf sich allein gestellt in der Heimat bleibt, so ist er doch voller Zuversicht, dass er dies bewältigen kann, wenngleich er noch ein Kind ist.



Abb. 24 und **Abb. 25** Kontrastive Landschaftsräume am Anfang und Ende des Films *Matei copil miner* (0'00,50 und 1'15,57).

Während Matei einen blühenden Baum hinaufklettert, wird aus dem Off ein Brief vorgelesen. Der Museumsmitarbeiter, den er in Bukarest kennenlernte, bedankt sich darin bei Matei für die Aufnahmen von Vogelstimmen, die er an das Museum geschickt hat und fragt ihn, ob sie die Sammlung „Matei din deal“ oder „Matei din vale“⁴³⁸ (*Matei copil miner*: 1'14,28) nennen sollen. Dies lässt sich als Verweis auf den *Spațiul mioritic*, den ‚mioritischen Raum‘ nach Lucian Blaga betrachten.⁴³⁹ Der Wechsel zwischen Höhen und Tiefen, Bergen und Tälern symbolisiert die steigende Hoffnung auf ein besseres Leben und die folgende resignierende Erkenntnis des zum Scheitern verurteilt seins und der Ausweglosigkeit, die mit einer gewissen Schicksalsergebenheit einhergeht. Berg und Tal stehen nicht nur für topografisch oppositäre Räume, sondern als Symbolisierung des Auf und Abs des Lebens, mit dem hier auch Matei zu kämpfen hat. Dieser Gedanke wird verstärkt durch die weiter aus dem Off vorgelesenen Worte des Museumsmitarbeiters, der Matei eine Geschichte des chinesischen Philosophen Zhuang Zhou erzählt, bei der er an ihn denken musste. Darin heißt es, dass Zhou träumte ein Schmet-

⁴³⁸ Dt.: Matei vom Hügel, Matei vom Berg.

⁴³⁹ Vgl.: Blaga 1982 [1936]. Der Dichter und Philosoph Lucian Blaga leitet aus der Miorița-Ballade seine kontroverse Theorie des *Spațiul mioritic*, des mioritischen Raumes ab. Er geht davon aus, dass jede Kultur ein bestimmtes Raumgefühl habe und stellt einen Bezug zwischen der Landschaft und den seelischen Betrachtungs- und Wahrnehmungsweisen der Rumän*innen her. Blaga charakterisiert den mioritischen Raum, durch den das Lamm Miorița wandert, als Wellenlinie, die durch ein stetiges Berg-auf und Tal-abwärts geprägt ist (vgl.: Bíró 2014: 414).

terling zu sein. Als er aufwachte, wusste er nicht mehr, ob er geträumt hatte, ein Schmetterling zu sein oder ob der Schmetterling geträumt hatte, Zhou zu sein. Dies nenne man „Transformarea lucrurilor“⁴⁴⁰ (*Matei copil miner*: 1‘15,38). Diese Geschichte über stete Verwandlung lässt sich auf Mateis Leben übertragen. Für ihn beginnt nun ein neuer Lebensabschnitt und dieser wird geprägt sein vom Auf und Ab des Lebens, den *mioritischen* Berg- und Tal- Raum, die hellen, fröhlichen und warmen Frühjahrszeiten und die dunklen, trostlosen und kalten Winter.

Ähnlich wie *Calea Dunării* startet auch *Matei copil miner* mit einem ereignishaften Zustand, der durch die Abwanderung der Mutter ausgelöst wurde. Auch hier liegt eine Form des Metaereignisses vor, da sich der semantische Heimatraum durch diese Ordnungsverletzung verändert hat. Anders als Ionuț akzeptiert Matei hingegen diese neue Situation und passt sich an. Er fühlt sich in seinem Heimatraum verankert und versucht weder, seine Mutter zum Bleiben zu überreden, noch möchte er mit ihr nach Italien reisen.

3.4.3. *Nunta lui Oli (Oli’s Wedding, 2009) von Tudor Cristian Jurgiu*

Anders als die beiden zuvor betrachteten Filme stellt der 20-minütige Kurzfilm *Nunta lui Oli* von Tudor Jurgiu aus dem Jahr 2009 einen zurückgelassenen Vater ins Zentrum seiner Geschichte. Dorels Sohn Oli wanderte in die USA aus und heiratet nun dort. Da die Trauung zu kurzfristig geplant wurde, konnte Dorel keine Einreisegenehmigung mehr bekommen. Aus diesem Grund muss er gemeinsam mit zwei Freunden seines Sohnes via Skype dessen Hochzeit verfolgen. Die Freunde helfen ihm, die Technik zu installieren und die Verbindung in die USA aufzubauen. Als Dorel feststellt, dass Oli nicht den Anzug trägt, den er ihm in Rumänien kaufte, sondern einen, den er von seinen amerikanischen Schwiegereltern geschenkt bekam, ist Dorel enttäuscht. Etwas Alkohol tröstet ihn und die kleine Gruppe verfolgt weiter am Bildschirm die Hochzeitszeremonie. Nach der Trauung gehen die beiden jungen Männer nach Hause und Dorel bleibt allein zurück.

⁴⁴⁰ Dt.: die Wandlung der Wesen.

Auch hier wirkt der semantische Raum des ‚Westens‘ als Raum im Off durch Kommunikationsmittel auf den semantischen Raum der rumänischen Heimat ein. Olis Auswanderung in der diegetischen Vergangenheit stellte ein Ereignis dar, durch das sich das System der semantischen Räume transformiert hat und Dorels Heimat nicht mehr dieselbe ist wie vor der Migration seines Sohnes. Wie in den anderen analysierten Postmigrationsfilmen liegt ein Metaereignis vor, das durch Raumveränderung gekennzeichnet ist, die durch die Auswanderung eines Familienmitglieds bedingt ist.

Der gesamte Film spielt in Dorels Wohnung. Nur die Eingangsszene zeigt das Gebäude kurz von außen. Die Wohnung ist einfach eingerichtet und wird durch Low-Key-Belichtung als düster inszeniert. An der Wand in der Küche hängen zwei Uhren. Eine zeigt die rumänische Uhrzeit, die andere die des Ortes, an dem Oli in den USA lebt. Dadurch wird auf die Bedeutung des visuell abwesenden semantischen Raums des ‚Westens‘ für den semantischen Heimatraum verwiesen. Dorel und Oli leben in unterschiedlichen Welten. Dies wird symbolisch verstärkt durch die unterschiedlichen Zeitzonen. Während es bei Oli Tag ist, ist es in Rumänien mitten in der Nacht.

Neben beiden Uhren hängt ein Kalender mit dem Bildnis einer Heiligen. Diese Raumkonstruktion kann als symbolische Figuration des durch Tradition und (Post-)Moderne geprägten Rumäniens interpretiert werden. Während das Heiligenbildnis, wie die Statue in *Calea Dunării*, auf den traditionellen Lebensstil verweist, illustrieren die beiden Uhren den transnationalen Raum, der sich zwischen Rumänien und dem Raum im Off, die USA, aufspannt und das Leben von Dorel prägt.

Nachdem die beiden Freunde seines Sohnes angekommen sind, bietet Dorel ihnen reichlich Alkohol an und zeigt ihnen stolz die Fotos seines Sohnes und dessen Braut, die er selbst ausgedruckt hat. Dafür hat er sich extra einen Drucker gekauft und ein Nachbarskind um Hilfe bei der Installation gebeten. Ähnlich wie in *Calea Dunării*, wo Ionuț seiner Freundin ein Foto seiner ausgewanderten Eltern zeigt, fungieren auch hier die Fotografien als visuelle Repräsentation eines Abwesenden. In *Nunta lui Oli* wird Oli durch die Fotografien in den Film eingeführt. Später erscheint er erneut im Videochat auf dem PC-Bildschirm. Während die Fotografien auf einen in der Diegese zurückliegenden Moment verweisen, da sie in der diegetischen Vergangenheit aufgenommen wurden,

liegt bei dem über den Videochat konstruiertem Bild eine Echtzeitübertragung vor, da sich die Aktionen der Figuren vor der PC-Kamera in der gleichen erzählten Zeit ereignen. Oli befindet sich an einem Raum im Off und ist aber durch die modernen Kommunikationsmedien zugleich Teil des Raumes im On. Das „principe de distance et de proximité“ (Dubois 1990: 93), das Fotografien zugrunde liegt, ist im Videochat noch viel präsenter. Noch stärker als durch Fotografien wird der Anschein der Anwesenheit der abwesenden Figur suggeriert.

Der virtuelle Raum, in dem sich Oli, sein Vater und seine Freunde treffen, stellt einen transnationalen, dritten semantischen Raum dar, der auch als Form der Heterotopie gesehen werden kann. Hier überlagern sich mehrere Räume, der Raum des ‚Westens‘ und der Raum der rumänischen Heimat. Wie bei Heterotopien üblich, gibt es Eingangsrituale. Vor dem Betreten des virtuellen Raumes muss der PC gestartet und das entsprechende Videochatportal geöffnet werden, damit sich der virtuelle Raum zwischen den Gesprächspartnern aufbauen kann. Es handelt sich bei diesem Raum um eine illusorische Heterotopie, da sie die Illusion der Anwesenheit bei eigentlicher räumlicher Distanz erzeugt. Nach Valentin Dander können solche medialen Räume auch als „virtuelle Heterotopien“ bezeichnet werden, die er als „Sonderform der ‚Anderen Räume‘“ (Dander 2014: 71) versteht. Diese virtuellen Räume ersetzen jedoch nicht die realweltlichen, sondern ermöglichen eine neuartige Raumerfahrung: „die neue soziale Qualität besteht darin, dass durch den cyberspace eine bewusste Wahrnehmung gleichzeitig existierender Räume ermöglicht wird und damit sich raumzeitliche Orientierungsmuster (z. B. Nähe-Distanz-Relation) neu herausbilden“ (Löw/Steets/Stoetzer 2007: 92).

In Olis altem Kinderzimmer verfolgen die drei Männer die Hochzeit am Bildschirm. Dabei nehmen sie eine reine Beobachterposition ein. Anders als die Gäste vor Ort, können sie nicht aktiv in das Geschehen eingreifen und können nur dann mit Oli sprechen, wenn er in die Kamera schaut und bereit ist, mit ihnen zu kommunizieren. Dorel nimmt somit nur noch eine passive Rolle im Leben seines Sohnes ein. Für diesen sind die Schwiegereltern und seine Frau momentan bedeutsamer. Sie sind es, die ihm vor Ort helfen und ihn unterstützen, sich in seiner Wahlheimat ein neues Leben aufzubauen.

Wie in den zuvor betrachteten Filmen, ist auch hier die Kommunikation, die durch moderne Medien ermöglicht wird, mit Enttäuschung verbunden. Die Tatsache, dass Oli lieber einen Anzug seiner Schwiegereltern trägt als jenen, den sein Vater in Rumänien kaufte, ist für Dorel eine große Kränkung. Es gibt ihm das Gefühl, dass er nicht gut genug für seinen Sohn ist. Die Absage an den Anzug ist im übertragenen Sinne auch eine Absage Olis an Rumänien und seine alte Heimat. Wenngleich Dorel verletzt ist, sind er und Olis Freunde sich einig darüber, dass es für diesen das Beste ist, in die USA gegangen zu sein, da er in Rumänien keine Perspektive gehabt hätte. Der Film vermittelt ein possibilistisches Weltbild, da er zeigt, dass die junge Generation im Ausland nach einer lebenswerteren Zukunft sucht. Für die Zurückgelassenen bedeutet dies jedoch große Entbehrungen.

3.4.4. Der Chronotopos der Abwesenheit im Postmigrationsfilm

Zentrale Elemente des Postmigrationsfilms sind die verlassene Heimat und die zurückgelassenen Angehörigen der rumänischen Migrant*innen, die im Anschluss an Alkin als *home group*⁴⁴¹ bezeichnet werden können. Bereits in *Felicia înainte de toate* wurden transnationale Familienstrukturen durch Telefonate versinnbildlicht. In den Postmigrationsfilmen tauchen Kommunikationsmittel nun besonders häufig auf. Durch Briefe, Pakete, Telefone oder Video-Chat-Portale werden abwesende Figuren in die Filmhandlung einbezogen. Auf diese Weise wird einerseits auf den abwesenden Raum des ‚Westens‘, als Raum im Off verwiesen, der so in den bildlich konstruierten Raum Rumäniens einwirkt. Gleichzeitig wird so aber auch ein transnationaler Raum zwischen der *home group* im semantischen Raum der rumänischen Heimat und den Abgewanderten im ‚Westen‘ konstruiert, der einen dritten semantischen Raum darstellt.

Kommunikationsmedien verbildlichen die Versuche, die familiären Beziehungen über die Distanz und pluri-lokalen Heimaträume hinweg aufrecht zu halten. Diese Form der Intermedialität – des Einbeziehens eines Mediums in ein anderes – wie das Zeigen von Fotografien oder Videochatgesprächen im Film, taucht nach Naficy häufig in Migrationsfilmen auf. Auf diese Weise können Trennung, Abwesenheit, Ver-

⁴⁴¹ Vgl.: Alkin 2019: 40.

lust, Entfernung und der Wunsch diese zu überwinden zum Ausdruck gebracht werden. Kommunikationsmedien können Figuren über Zeit und Raum hinweg miteinander verbinden, selbst wenn diese räumlich abwesend sind.⁴⁴² Durch den „near-but-far-character“ (Naficy 2001: 132) der Kommunikationsmedien kann Nähe hergestellt werden. In den rumänischen Postemigrationsfilmen jedoch ist diese Kommunikation gestört und mit Enttäuschungen verbunden. Die Versuche, Nähe herzustellen, scheitern und die familiären Beziehungen werden weiter belastet. In *Calea Dunării* wird Ionuț enttäuscht, da seine Eltern am Telefon keine Zeit haben, mit ihm zu reden, seine Briefe unbeantwortet bleiben oder ihm per Brief mitgeteilt wird, dass seine Eltern vorerst nicht wie erhofft zurückkehren. In *Matei copil miner* möchte Matei, der nach Aussage des Großvaters immerzu auf einen Anruf der Mutter wartet, dennoch kaum mit ihr reden, als sie schließlich wirklich anruft. In dem bereits in Kapitel 3.3.3. behandelten *Sărbătoritul* beklagt sich Marius, der beste Freund von Luluță, dass er seine Eltern nur über Skype sieht.⁴⁴³ Deutlich wird in dieser Szene, dass Marius besonders enttäuscht von seinen Eltern ist, da diese nicht einmal mehr nach Rumänien kommen, um ihn zu sehen und sie nur versuchen, über Video-Chat ein Minimum an Kontakt aufrecht zu erhalten. Später im Film wird das geschenkte Smartphone zur Materialisierung der Enttäuschung für den jungen Luluță. Es steht hier symbolisch für die Tatsache, dass die Eltern wieder ins Ausland gehen werden und versuchen möchten, mit moderner Technik ihre Familienbeziehung aufrecht zu erhalten. Die Postemigrationsfilme, die zurückgelassene Kinder in den Fokus stellen, vermitteln die Botschaft, dass moderne Formen der Kommunikation wie Video-Chat nicht etwa zur positiven Aufrechterhaltung der familiären Bindungen dienen, sondern im Gegenteil den Kindern deutlich vor Augen führen, dass ihre Eltern weit entfernt von ihnen sind und ihnen nicht die Nähe und Wärme geben können, nach der sie sich sehnen. In diesen Fällen fungieren die Kommunikationsmedien als „deutlichste Indikator[en] für die Distanz, die trotz allem zwischen den Gesprächspartnern liegt“ (Wulff 1991: o. S.).

Dass Kommunikationsmittel und dadurch symbolisierte transnationale Räume auch in den Postemigrationsfilmen, die sich um zurückge-

⁴⁴² Vgl.: Naficy 2001: 103–106.

⁴⁴³ Vgl.: *Sărbătoritul*: 0’07,35.

lassene Eltern drehen, zentral sind, wurde bereits durch die Analyse von *Nunta lui Oli* deutlich. Auch in anderen Filmen, die sich derselben Thematik widmen, dreht sich die Erzählung um diese Art der Kommunikation. Bereits in dem 1998 erschienenen knapp neun-minütigen Schwarz-Weiß-Film *Telefon în străinătate* des deutsch-rumänischen Regisseurs Hanno Höfer, wird von einem Vater in Rumänien erzählt, der versucht seinen in die USA ausgewanderten Sohn telefonisch zu erreichen und daran scheitert. Der Versuch, familiäre Beziehungen über die Distanz mithilfe von Kommunikationsmedien aufrecht zu erhalten, wird auch im Kurzfilm *Fața galbenă care râde* von Constantin Popescu aus dem Jahr 2008 thematisiert. Er erzählt ebenso vom Versuch der Eltern, den Kontakt zu ihrem in den USA lebenden Sohn über ein Video-Chat Portal aufrecht zu erhalten. Dies ist insbesondere dadurch erschwert, dass die Eltern keinerlei Erfahrung mit der modernen Technologie haben. Der Film endet mit der Frage der Mutter an den Vater, ob sie den PC die ganze Zeit anlassen können, damit sie den Sohn immer sehen. Dadurch wird die Tragik der Situation deutlich zum Ausdruck gebracht.

Während die Schwierigkeit der Kommunikation durch moderne Medien in den Filmen, die von zurückgelassenen Kindern erzählen, in einzelnen Szenen auftaucht, ist sie in den Filmen, die die daheimgebliebenen Eltern fokussieren, häufig das zentrale Thema. Diese Filme zeigen nicht nur die mit der Kommunikation einhergehende Enttäuschung, sondern auch die neuen Herausforderungen der älteren Generation, mit der Technik zurecht zu kommen. Der Vater in *Telefon în străinătate* hat Schwierigkeiten im Umgang mit dem Telefonat und versteht die fremdsprachlichen Nachrichten auf dem Anrufbeantworter nicht. Der Vater in *Nunta lui Oli* könnte ohne die Hilfe der Freunde seines Sohnes die technischen Probleme des Video-Chat-Portals nicht lösen. Die Eltern in *Fața galbenă care râde* lernen gerade erst, einen PC zu bedienen. Die Filme zeigen eine Generation, die den größten Teil ihres Lebens unter der kommunistischen Diktatur Ceaușescus verbracht hat und nun mit den vielen neuen Herausforderungen der modernen Welt zurechtkommen muss. Sie sind nicht nur allein in der Heimat zurückgelassen, sondern auch abgehängt von den Entwicklungen, denen sie kaum noch folgen können und es doch müssen, um zumindest partiell am Leben ihrer Kinder teilhaben zu können.

Das Motiv der Enttäuschung durch gescheiterte Kommunikation taucht auch in neueren Filmen wie dem 2016 erschienenen *Almania* auf. Ein LKW-Fahrer telefoniert mit seinem Sohn, der bei der Mutter in Deutschland lebt, um sich mit ihm zu verabreden. Nachdem dieser einem Treffen erst zustimmte, sagt er dieses wenig später jedoch wieder ab, da er keine Zeit für seinen Vater hat. Anders als die Elternfiguren der oben erwähnten Filme, ist der Vater in diesem Kurzfilm vertraut mit den Effekten der Globalisierung, er spricht Deutsch und fährt offensichtlich regelmäßig mit seinem LKW durch Europa. Als er auf eine geflüchtete Mutter aus dem Nahen Osten mit zwei Kindern trifft und diese ihn um Hilfe bittet, entscheidet er sich zu helfen und sie illegal über die Grenze zu bringen. Als der LKW-Fahrer der Frau erklärt, dass sein Sohn in Deutschland und er in Rumänien lebt, kann diese es nicht verstehen. Der Film wirft die Frage auf, welche der beiden Figuren der größere Verlierer ist – der zurückgelassene Vater am Rande Europas oder die Geflüchtete, die zumindest mit ihren Kindern vereint ist.

Neben zu Enttäuschungen führenden Kommunikationsversuchen ist das Zusammenspiel zwischen Elementen der traditionellen, archaischen und der modernen, globalisierten Welt, ein weiteres Charakteristikum der analysierten Postemigrationsfilme, das in ähnlicher Weise auch in den Prämigrationsfilmen bedeutungstragend war. Wie die exemplarische Szene in *Calea Dunării*, die die Kinder mit dem Paket aus Österreich an einer Ziegenherde und einer Jesusstatue vorbeilaufen zeigt, oder die Szene in *Matei copil miner*, in der Matei Zuflucht bei einem Schäfer findet, finden sich ähnliche Symboliken des Zusammenspiels traditioneller und (post-)moderner Lebensweisen auch in anderen Filmen, wie in *Sărbătoritul*. Zunächst können die *Colinde*, die rumänischen Weihnachtslieder, als Symbolisierung einer traditionellen Welt gesehen werden. Das vom Großvater geschenkte Taschenmesser steht dem von den Eltern geschenktem Smartphone gegenüber. Das Taschenmesser kann hier als Symbol für das Traditionelle gesehen werden, während das Smartphone für den Zugang zur modernen globalisierten Welt steht. Da Luluță sich über das Messer freut und vom Geschenk seiner Eltern enttäuscht ist, wird deutlich, wie sehr er sich nach einem einfachen Leben mit seinen Eltern sehnt. Anders als ihre Eltern weisen die zurückgelassenen Kinder in den Postemigrationsfilmen einen starken Bezug zu ihrer

Heimat auf, der auch durch ihre Verbundenheit mit der Natur symbolisiert wird.

In den hier analysierten Filmen wird die Enttäuschung der Kinder über die Abwesenheit ihrer Eltern deutlich zum Ausdruck gebracht. Noch dramatischer erzählen die Filme *Eu când vreau să fluier, fluier*, *Weekend cu mama* und *Vara s-a sfârșit* von zurückgelassenen Jugendlichen. Der Protagonist in *Eu când vreau să fluier, fluier* ist vom rechten Weg abgekommen und sitzt im Gefängnis. Um zu verhindern, dass seine Mutter, die sich nie um ihn und seinen jüngeren Bruder gekümmert hat, diesen mit nach Italien nimmt, riskiert er seine Entlassung. Die in *Weekend cu mama* zurückgelassene Tochter kann von ihrer aus dem Ausland zurückgekehrten Mutter nicht gerettet werden. Auch für den jungen Protagonisten in *Vara s-a sfârșit* um den sich niemand kümmert, endet die erzählte Geschichte tödlich.

Wie in den Returnfilmen setzt auch in den Postemigrationsfilmen die Handlung bereits mit einem ereignishaften Zustand ein. Hier sind es allerdings nicht die Protagonist*innen, die in der diegetischen Vergangenheit ihren semantischen Raum der rumänischen Heimat verlassen haben, sondern ihre Familienmitglieder. Diese ausgewanderten Figuren fungieren in den Postemigrationsfilmen als Schlüsselfiguren, da sie den ereignishaften Zustand herbeigeführt haben. Der semantische Raum der rumänischen Heimat ist durch die Abwesenheit der Migrant*innen geprägt. Die *home group* hat ihren semantischen Raum selbst nicht verlassen. Jedoch hat sich dieser Raum durch die Abwanderung der Familienmitglieder so sehr verändert, dass er für sie kein vollständiger Heimatraum mehr ist. Die Handlung der Postemigrationsfilme wird gesteuert durch ein Metaereignis, also einer Ereignisinitiierung durch Raumveränderung. Dieses Metaereignis ist Folge einer Ordnungsverletzung, einer eigentlichen Grenzüberschreitung, in der diegetischen Vergangenheit.

Stille, Leere und Unvollständigkeit prägen den semantischen Raum der Heimat, wodurch die Abwesenheit der Arbeitsmigrant*innen ausgedrückt wird. Auch hier manifestiert sich Zeit im Raum. Anders als in den Prämigrationsfilmen ist es hier nicht eine bestimmte Periode, sondern ähnlich der Returnfilme ein Zeitverlauf, die Zeit der Abwesenheit, der räumlichen Ausdruck erfährt. Der in den Postemigrationsfilmen vorherrschende Makro-Chronotopos wird deshalb als Chronotopos der Abwesenheit bezeichnet. Dieser wird in Abbildung 26 schematisch

dargestellt. Dem visuell konstruierten Heimatraum steht auch hier der ‚Westen‘ als Raum im Off gegenüber. Bedeutsame Räume, die den Chronotopos der Abwesenheit bestimmen, sind zudem transnationale Räume, häufig in Form von Räumen medialer Kommunikation, die sich als dritter semantischer Raum zwischen der rumänischen Heimat und dem ‚Westens‘ aufspannen und diese beeinflussen.

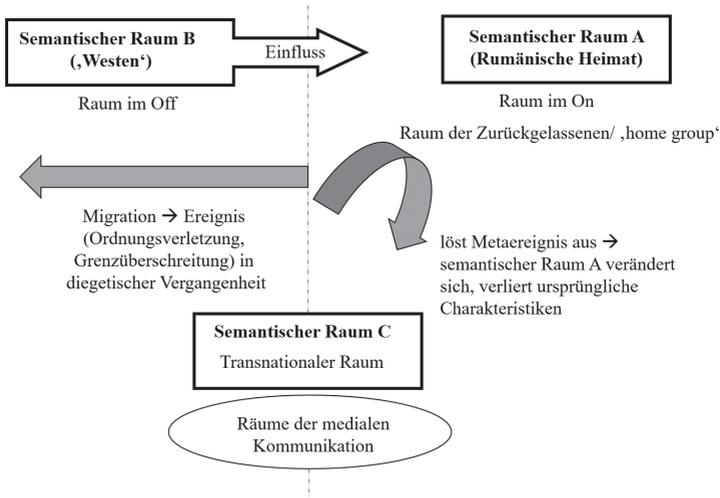


Abb. 26 Der Chronotopos der Abwesenheit im Postmigrationsfilm.
Eigene Grafik.

3.5. „Acasă nu mă întorc“⁴⁴⁴ – Der ‚Westen‘ als Wahlheimat im Emigrationsfilm

Die bisher thematisierten Filme beschäftigen sich mit dem Wunsch der Figuren, Rumänien zu verlassen und deren Traum vom ‚Westen‘, der nach erfolgter Rückkehr aus dem Ausland wieder vorgefundenen Heimat oder den dort zurückgelassenen Familienmitgliedern. Eine vierte Kategorie bilden die Emigrationsfilme, die in vielen Fällen im Anschluss an Pop auch als *diasporic cinema* bezeichnet (Pop 2020: 100) werden können. Diese zumeist neueren Produktionen spielen nicht in Rumä-

⁴⁴⁴ Dt.: Nach Hause gehe ich nicht zurück. *Lemonade*: 0‘18,44.

nien, sondern thematisieren die Auswanderung und widmen sich den Schicksalen der im Ausland lebenden rumänischen Migrant*innen. Diese Akzentverschiebung geht mit einer wachsenden längerfristig im Ausland lebenden rumänischen Bevölkerung einher. Wenngleich die Frage nach Rückkehr in die rumänische Heimat für viele Migrant*innen noch immer eine Rolle spielt und einige auch weiterhin nur zum temporären Gelderwerb migrieren, so begannen inzwischen doch auch viele Rumän*innen, sich im Ausland eine neue Heimat, eine Wahlheimat, aufzubauen. Bei einer Befragung von 1.190 rumänischen Migrant*innen in Westeuropa, die die Autorin dieser Arbeit 2015/16 durchführte, gaben 39,5% an, dass sie bereits länger als fünf Jahre im Ausland leben.⁴⁴⁵ Nur 12,7% der Umfrageteilnehmer*innen erklärten, dass sie von einer positiven Entwicklung Rumäniens in den nächsten Jahren ausgehen. Aus diesem Grund gab auch die Hälfte der Befragten an, dauerhaft im Ausland bleiben zu wollen. Weitere 30% strebten einen Aufenthalt von mehr als fünf Jahren an.⁴⁴⁶ Für viele Migrant*innen ist eine Rückkehr nach Rumänien demnach inzwischen keine Option mehr. Dies führt auch zu neuen Themen im rumänischen Migrationsfilm.

3.5.1. *Granițe* (*Borders*, 2017) von Andra Chiriac

Der Kurzfilm *Granițe* von Andra Chiriac erzählt in 27 Minuten die Geschichte der Entfremdung eines rumänischen Ehepaars.⁴⁴⁷ Angela lebt seit fünf Jahren in Paris, wo sie einen Job als Haushaltshilfe hat, während ihr Ehemann Tavi in Rumänien geblieben ist. Angelas und Tavis Kinder sind bereits erwachsen. Ursprüngliches Ziel der Migration war der Gelderwerb für den Hausbau in der Heimat. Da das Haus nun fertig gebaut ist, Angela aber immer noch in Frankreich arbeitet, reist Tavi erstmals nach Paris, um seine Frau zu sehen und sie zu überreden, mit ihm nach Rumänien zurückzukehren. Doch Angela, die überrascht über den plötzlichen und unerwarteten Besuch ihres Mannes ist, hat sich

⁴⁴⁵ Vgl.: Pirwitz 2019: 223.

⁴⁴⁶ Vgl.: ebd.: 228–229.

⁴⁴⁷ *Granițe* weist auch Charakteristiken eines Postemigrationsfilms auf, da er auch die Perspektive des zurückgelassenen Ehemanns aufzeigt. Da der Film jedoch im Ausland spielt, wird er hier nur als Emigrationsfilm behandelt.

ein neues Leben in Paris aufgebaut und möchte nicht nach Rumänien zurück. Nach einem Streit des Ehepaars bleibt am Ende offen, ob sie sich trennen, ihre transnationale Beziehung aufrechterhalten oder ob Tavi in Paris bleibt.

Anders als in den bisher betrachteten Filmen wird hier nun der semantische Heimatraum als Raum im Off eingeführt, während der ‚Westens‘ den Raum im On darstellt. Der Heimatraum im Off ist der Raum, den Angela in der diegetischen Vergangenheit verlassen hat und in dem sich ihr Ehemann bis vor Kurzem befand. In *Granițe* beginnt die Erzählung, wie in den Return- und Postemigrationsfilmen, mit einem ereignishafte Zustand. Angela hat ihren Heimatraum bereits verlassen und sich in Paris eingelebt. Für ihren Ehemann Tavi stellt Rumänien, genau wie für die Figuren der Postemigrationsfilme, keine vollwertige Heimat mehr dar, da seine Frau nicht bei ihm ist. Angela sieht in der rumänischen Heimat für sich jedoch keine Zukunft mehr. „Ce să fac acasă?“⁴⁴⁸ (*Granițe*: 0‘12,57) fragt sie ihren Mann und macht damit deutlich, dass sie seinem Wunsch nach Heimkehr nicht nachkommen möchte. Wenngleich ihr Leben im Ausland schwer ist, hat sie sich inzwischen einen gewissen Lebensstandard aufgebaut, den sie nicht mehr missen möchte. In einem kurzen Monolog erklärt sie Tavi, dass sie es in den letzten Jahren sehr schwer hatte, heute jedoch zufrieden ist. Sie kann erstmals das Leben genießen, ohne nur an Geld und Arbeit zu denken, hat Freundschaften zu anderen rumänischen Migrant*innen aufgebaut und hat freundliche Arbeitgeber*innen.

Für Angelas Wunsch, in Paris zu bleiben, hat Tavi jedoch wenig Verständnis. Schnell wird deutlich, dass sich der Filmtitel *Granițe* – ‚Grenzen‘, nicht so sehr auf räumliche Grenzen im Sinne von Landesgrenzen bezieht, als vielmehr auf die emotionalen Grenzen, die sich zwischen den beiden Ehepartnern aufgebaut haben. „Tu mai ești nevasta mea?“⁴⁴⁹ (*Granițe*: 0‘16,32) fragt Tavi Angela abends im Bett. Angela beantwortet die Frage nicht. Eine Entfremdung wird auch an anderen Stellen des Films durch das häufige Schweigen ausgedrückt. Angela und Tavi haben sich nicht viel zu sagen. In ihren Gesprächen geht es nur um Tavis Wunsch nach Angelas Rückkehr nach Rumänien oder um das fertige-

⁴⁴⁸ Dt.: Was soll ich denn zu Hause?

⁴⁴⁹ Dt.: Bist du noch meine Frau?

stellte Haus in der Heimat. Als Angela im Park mit einem Kettenkarussell fahren möchte, meint ihr Mann, dass dies nur etwas für Kinder sei. Während Angela allein mit dem Karussell fährt, wird Tavi im Vordergrund in Nahaufnahme gezeigt (Abb. 27). Diese Szene kann als Symbolisierung für Angelas neu gewonnene Freiheit stehen. Während sie durch die Luft fliegt, bleibt ihr Mann am Boden. Hierdurch wird die emotionale Entfernung und die veränderte Weltwahrnehmung der beiden Ehepartner raumsemantisch zum Ausdruck gebracht. Das Karussell befindet sich auf einem Jahrmarkt-Platz, an dem es weitere Fahrgeschäfte gibt. Dieser Park stellt eine Heterotopie dar und fungiert als Extremraum des semantischen Raumes des ‚Westens‘. Er ermöglicht Angela einen kurzzeitigen Ausbruch aus dem Alltag und Freude am Leben, die sie in ihrer Heimat Rumänien aufgrund finanzieller Sorgen nicht hatte.



Abb. 27 und **Abb. 28** Der Freizeitpark als Heterotopie und entfremdete Ehepartner in *Granițe* (0'04,52 und 0'18,45).

Als Tavi später seine Meinung ändert und doch mit dem Karussell fahren möchte, hat Angela keine Zeit und Lust mehr. Während seine Frau sich am Abend beim gemeinsamen Essen mit ihren rumänischen Freunden amüsiert, findet Tavi diese nur suspekt. Eifersüchtig fragt er seine Frau, was sie mit einem der Männer zu tun habe. Tavi und Angela sind sich fremd geworden und haben nichts mehr, das sie verbindet. Dies wird auch immer wieder durch die Raumkonstruktion im Film deutlich. Angela möchte Tavi zum Busbahnhof bringen und zieht sich an. Währenddessen sitzt Tavi im anderen Zimmer mit gepackter Tasche auf dem Schlafsofa. Beide Räume sind durch eine Wand voneinander getrennt. Durch diese Raumaufteilung, die die Kamera bewusst inszeniert, wird die Entfremdung des Ehepaars räumlich zum Ausdruck gebracht, da sie sich zwar im selben Bildraum befinden, dennoch aber voneinander getrennt

sind (Abb. 28). Auch bereits an früheren Stellen⁴⁵⁰ setzt die Regisseurin auf die *double framing*-Strategie, bei der der Bildraum zusätzlich durch Wände oder Türen gerahmt wird, wodurch die Zuschauer*innen, wie heimliche Beobachter, Zeugen der Ehekrise werden.

Gleich mehrere Transit-Orte tauchen in *Granițe* auf, wie der Busbahnhof in der ersten Szene, an dem Tavi ankommt, ein Imbiss, wo er zu Mittag isst, die Straßen, durch die er spaziert, während Angela arbeitet, eine Tankstelle und schließlich die Autobahn. Diese Orte verweisen auf die Umbruchssituation im Leben der beiden Protagonist*innen, ihre instabile emotionale Verbindung und ihre Suchbewegung. Beide Ehepartner sind auf der Suche. Angela sucht Freiheit und Unabhängigkeit in ihrer Wahlheimat, während Tavi danach strebt, seine Frau zur Rückkehr zu bewegen. Beide befinden sich auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück, das sie, wie der Film zum Ausdruck bringt, aber nur finden können, wenn sie zukünftig getrennte Wege gehen.

Ihre rumänische Heimat spielt für Angela keine große Rolle mehr. Nur ihre rumänischen Freunde in Paris stellen für sie eine Verbindung zu Rumänien dar. Gemeinsam kann sie sich mit ihnen auf Rumänisch unterhalten und über andere rumänische Migrant*innen sprechen, die in Rumänien Häuser bauen, die dann leer bleiben, da sie weiterhin im Ausland arbeiten. Angela erwähnt nicht, dass dies auch auf sie zutrifft. Das Motiv des Hausbaus ist zentral in *Granițe*. Als Angela sich im Haus ihrer Arbeitgeber*innen um die Wäsche kümmert, klingelt Tavi, den sie zum Spaziergang geschickt hat, plötzlich an der Tür, da er auf Toilette muss. Er schaut sich in dem fremden Haus um und betrachtet das Ehebett der ihm unbekanntenen französischen Familie. Dadurch wird suggeriert, dass er an sein eigenes Haus, das er in der Heimat baute, denkt. Am Abend wirft er Angela vor, dass sie sich um das Haus fremder Leute kümmere, aber nicht um ihre eigene Familie.

Als Angela ihren Mann am nächsten Tag zum Bus bringen möchte, steigt dieser an der Autobahn aus dem Wagen und gefährdet den vorbeifahrenden Verkehr, so dass die Polizei die beiden verwarnt. Tavi, der während des gesamten Films wie in Trance wirkt und stets mit abwesendem Blick umherirrt, reagiert nicht auf die Fragen und Anordnungen der Polizist*innen. Er sagt, dass er nicht ohne Angela nach Hause fährt

⁴⁵⁰ Vgl.: *Granițe*: 0‘01,55–0‘03,11; 0‘10,37–0‘11,28 und 0‘16,58–0‘17,08.

und fragt sie, wofür er denn das große Haus gebaut habe, wenn sie nicht mit ihm kommt. Angela bittet ihn einzusteigen und fordert ihn auf: „Lasă-mă sa trăiesc!“⁴⁵¹ (*Granițe*: 0‘24,47). Ihr Mann soll sie ihr Leben leben lassen, so wie sie es möchte. Sie möchte ihm keine Erklärungen mehr schuldig sein und einfach das tun, was sie für gut und richtig hält. Schließlich steigt Tavi wieder in das Auto. Die Schlusszene zeigt ihn allein im Kettenkarussell über den menschenleeren Platz des Pariser Jahrmarktes schweben. Diese von melancholischer Musik begleitete Szene drückt seine Einsamkeit aus. Seine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit seiner Frau fesselt ihn an Angela und damit auch an Paris, worauf die Ketten des Karussells verweisen. Dies kann entweder bedeuten, dass Tavi beschlossen hat, in Paris bei seiner Frau zu bleiben oder nur symbolisch zu verstehen sein. In diesem Sinne kann die Karussellfahrt ausdrücken, dass sich Tavi und Angela im Kreis drehen und nicht vorankommen, so wie sich das Karussell stets im Kreis dreht.

3.5.2. *Lemonade* (2018) von Ioana Uricaru

Der Film *Lemonade* aus dem Jahr 2018 basiert auf den persönlichen Erfahrungen, die die Regisseurin Ioana Uricaru und Bekannte von ihr machten. Der Film, der in den USA spielt, wurde in Kanada gedreht, da das rumänische Filmteam in den USA keine Drehgenehmigung bekommen hätte.⁴⁵² Der Titel *Lemonade* verweist auf das amerikanische Sprichwort ‚When life gives you lemons, make lemonade‘⁴⁵³ und spielt damit bereits auf die der Protagonistin bevorstehenden Herausforderungen an. Pop macht darauf aufmerksam, dass auch der Name der Protagonistin, Mara, das Schicksal dieser bereits andeutet, da er ein Anagramm zum rumänischen Wort *amar* darstellt, was so viel bedeutet wie ‚bitter‘, ‚herb‘ oder auch ‚Kummer‘.⁴⁵⁴

Der Film erzählt die Geschichte der Rumänin Mara, die in die USA auswanderte und danach strebt, den *american dream* zu leben. Bei ihrer Arbeit als Krankenpflegerin lernte sie ihren Ehemann Daniel kennen.

⁴⁵¹ Dt.: Lass mich leben!

⁴⁵² Vgl.: Schiefer 2019: 4.

⁴⁵³ Vgl.: ebd.

⁴⁵⁴ Vgl.: Pop 2020: 109.

Ihr Sohn Dragoş, den sie zuvor in Rumänien ließ, zieht nun zu ihr in die USA. Durch die Gespräche, die Mara mit ihrer rumänischen Freundin Aniko führt, wird deutlich, dass sie keine illegale Arbeit annehmen möchte, sondern auf legale Weise einen Job zu finden versucht. Dies bringt sie jedoch in finanzielle Schwierigkeiten, so dass sie sich bei Aniko Geld leihen muss und versucht, ihr Haus in der rumänischen Heimat zu verkaufen. Da ihre Aufenthaltsgenehmigung abläuft, muss sich Mara nun um eine *Green Card* bemühen, um in den USA bleiben zu dürfen. Ein Beamter der Einwanderungsbehörde vermutet jedoch eine Scheinehe, da Mara und ihr Partner sehr kurzfristig geheiratet haben. Er erpresst die junge Frau und belästigt sie. Um ihre *Green Card* zu erhalten, soll sie mit ihm schlafen. Anstatt sie zu unterstützen, wird auch ihr Mann Daniel ihr gegenüber gewalttätig. Mara und Dragoş finden Zuflucht bei Aniko, Maras einziger Freundin. Unterstützung bekommt Mara schließlich auch von einem serbischen Anwalt, der sich ihres Falles annimmt. Offen bleibt jedoch, ob Mara dauerhaft in den USA bleiben darf, oder ob ihr Aufenthaltsstatus nur temporär geklärt ist und sie bald erneut fürchten muss, ausgewiesen zu werden. Die letzte Szene zeigt Mara mit Dragoş in einer Wohnung, die sie putzen soll.

Lemonade spielt ausschließlich in den USA. Der rumänische Herkunftsraum wird nicht gezeigt. Rumänien ist das Heimatland von Mara, Dragoş und Aniko, spielt aber in deren Alltag kaum mehr eine Rolle. Lediglich das Haus in Rumänien, das Mara versucht zu verkaufen, stellt einen Bezug zur Heimat dar. Emotional scheint sie mit Rumänien nichts mehr zu verbinden. Ihre Zukunft sieht die junge Frau in den USA. Aus diesem Grund hat sie auch ihren Sohn zu sich geholt. Eine Rückkehr nach Rumänien ist für sie ausgeschlossen. Auch Aniko, deren Arbeitsvertrag nicht verlängert wird, will unter keinen Umständen zurück nach Rumänien. „Acasă nu mă întorc“⁴⁵⁵ (*Lemonade*: 0‘18,48) sagt sie Mara, auch wenn sie nicht weiß, wie es für sie in den USA weitergehen soll.

Die meisten Szenen in *Lemonade* spielen in geschlossenen Innenräumen. Somit überwiegt ein „closed-form visual style“ (Naficy 2001: 4), wie er laut Naficy auch typisch für die Darstellung des Exils im *accented cinema* ist. Die Kamera begleitet Mara in einer Arztpraxis, im Auto, auf Toilette und im Verkaufsraum einer Tankstelle, im Wartezimmer der

⁴⁵⁵ Dt: Nach Hause gehe ich nicht zurück.

Einwanderungsbehörde, im Büro des Beamten, am Flughafen, in der Wohnung, im Restaurant, im Reha-Zentrum, in dem sie arbeitete, im Supermarkt, im Bus, im Motel, in einer Anwaltskanzlei, in der Schule ihres Sohnes, bei der Bank und in der Wohnung ihrer Freundin Aniko. Nur knapp neun Minuten des 90-minütigen Films spielen in Außenräumen. In den meisten Fällen wird Mara dann auf dem Weg von einem Innenraum zum nächsten gezeigt. Durch die geschlossenen Räume wird die schwierige und nahezu ausweglose Situation der Protagonistin symbolisch ausgedrückt. Sie ist nicht frei, obwohl sie sich gerade diese Freiheit durch ihre Heirat erhoffte. Doch noch immer hat sie keine *Green Card* und ohne diese kann sie sich nicht frei bewegen und unterliegt weiterhin den strengen Regelungen des US-amerikanischen Einwanderungssystems. Ihre Unterlegenheit wird deutlich in der Eingangsszene zum Ausdruck gebracht. Mara entkleidet sich und lässt eine ärztliche Untersuchung über sich ergehen (Abb. 29). Sie stimmt einer Impfung zu, bekommt aber ungefragt auch eine zweite. Sie wird als machtlos und dem System ausgelieferte Figur in den Film eingeführt.

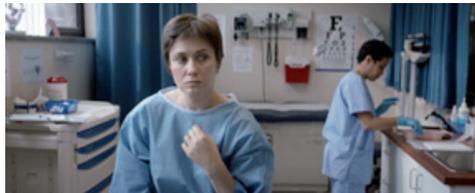


Abb. 29 Mara muss eine Untersuchung über sie ergehen lassen, um eine *Green Card* zu erhalten in *Lemonade* (0'01,30).

Zahlreiche Räume in *Lemonade* stellen Transit-Orte dar. Sowohl die Arztpraxis, die Einwanderungsbehörde und das Restaurant, als auch die Tankstelle, der Flughafen, der Supermarkt und das Motel dienen lediglich einem temporären Aufenthalt. Die Vielzahl an Transit-Orten, die im Sinne Augés auch als Nicht-Orte interpretiert werden können, kann als Anspielung auf Maras ungewissen Aufenthaltsstatus in den USA verstanden werden. Unklar bleibt, ob sie irgendwann dauerhaft dort leben oder stets nur auf der Durchreise sein wird. Bisher jedoch gelingt es Mara nicht, sich neu zu beheimaten und in den USA zu verwurzeln. Für

sie stellen diese Orte Nicht-Orte dar, da sie keine tiefere emotionale oder soziale Bindung zu diesen hat.

Immer wieder kommt Mara in Situationen, in denen kulturelle Unterschiede sichtbar werden und es zu Missverständnissen kommt. Als Mara ihren Sohn eine halbe Stunde allein im Motelzimmer lässt, bekommt sie Ärger mit der Polizei, da es untersagt ist, Minderjährige allein zu lassen. Für Mara ist dies völlig unverständlich. Der Polizist fragt sie, was es für eine Sprache sei, die sie da spreche. Als sie „Romanian“ antwortet, versteht dieser „Iranian“. Mara korrigiert ihn und er fragt ob, es sich dabei um „an arabic language“ handle, worauf hin Mara erklärt, dass es eine europäische, romanische Sprache sei.⁴⁵⁶ In dieser Szene wird ein unterschwelliger Rassismus des Polizeibeamten zum Ausdruck gebracht. Er weiß offensichtlich nicht, dass eine rumänische Sprache existiert und geht davon aus, dass es sich bei Mara um eine Immigrantin aus dem arabischsprachigen Raum handle. Mara hingegen betont stolz ihre europäische Herkunft und ihre Sprache lateinischen Ursprungs.

Wenngleich Mara kaum mehr Bezug zu ihrer Heimat hat und versucht sich mehr und mehr von Rumänien zu lösen, so sind es doch Personen aus ihrer Heimat, wie Aniko oder aus der Nähe ihres Heimatlandes, wie der serbische Anwalt, die ihre einzigen Unterstützer darstellen. Aniko vermittelt Mara den Kontakt zum Anwalt, den sie als „sârb sau bosniac sau așa ceva“⁴⁵⁷ (*Lemonade*: 0‘50,13) vorstellt. Dieser möchte Mara helfen, da sie ja „neighbors“ (*Lemonade*: 0‘54,44) seien. Die Herkunft aus Südosteuropa verbindet die Charaktere und schafft eine Vertrauensbasis zwischen ihnen.

Durch das Gespräch zwischen Mara und dem Anwalt wird ein negatives Bild der USA vermittelt. Der Anwalt erklärt Mara offen und ehrlich, dass alles in seiner Kanzlei am Anfang seiner Karriere gefälscht war, von den Urkunden bis hin zu den Büchern. Auf Maras Rückfrage, warum er dies tat, erklärt dieser: „Here everything is about selling, advertising“ und zitiert Buddy Kane aus dem Film *American Beauty* mit „In order to be successful one must project an image of success“ (*Lemonade*: 0‘53,46). Alles dreht sich seiner Meinung nach in den USA nur um den schönen Schein.

⁴⁵⁶ Vgl.: *Lemonade*: 0‘40,41.

⁴⁵⁷ Dt.: Serbe oder Bosnier oder irgend sowas.

Mara wird durch das Gespräch mit dem Anwalt klar, dass sie weder zur Polizei noch zur Presse gehen kann, um auf ihren Fall aufmerksam zu machen. Es würde sie ihrem Ziel, eine *Green Card* zu bekommen, nicht näherbringen. Enttäuscht stellt sie fest: „I thought America is different“ (*Lemonade*: 0‘51,59). Ihre Zukunftsperspektive in Amerika ist nicht viel besser als jene im postkommunistischen Rumänien, dem sie zu entfliehen versuchte. Ihr *american dream* stellt sich als Illusion heraus. Das Bild des ‚Westens‘, das sie hatte, hat sich als Trugbild erwiesen. Der Ausspruch des Anwalts, „Even people that hate America want to live here“ (*Lemonade*: 0‘54,07), wird zum zentralen Thema des Films. Trotz aller Qualen, die Einwanderer*innen, insbesondere aus ärmeren Regionen der Welt, in den USA über sich ergehen lassen müssen, wollen sie dennoch dort bleiben und für ihren Traum von einem besseren Leben kämpfen.

3.5.3. *Parking* (2019) von Tudor Giurgiu

Parking von Tudor Giurgiu basiert auf dem Roman *Apropierea* (*Annäherung*) von Marin Mălaicu-Hondraris, der auch das Drehbuch des Films schrieb, das von seinen eigenen Erfahrungen eines fünfjährigen Spanienaufenthaltes inspiriert ist. *Parking* erzählt vom rumänischen Schriftsteller Adrian, der vor sechs Monaten seine Frau Cristina und seine rumänische Heimat verließ, um in Spanien zu arbeiten. Adrian lebt in einem Camper auf einem Parkplatz eines Gebrauchtwagenverkaufs und verdient sich etwas Geld als Wächter. Sein Freund und Chef, der Chilene Rafael, kann ihm jedoch nur wenig zahlen, da er selbst in finanziellen Schwierigkeiten steckt. Doch Rafael und seine Freundin Mercedes sind für Adrian die einzigen Vertrauten. Durch die Gespräche zwischen ihnen wird deutlich, dass auch Adrians Frau Cristina nach Spanien kommen wollte. Doch für die Lehrerin ist es schwierig, Arbeit in Spanien zu finden, so dass sie noch in Rumänien geblieben ist. Dies ist zumindest die offizielle Version von Adrians Geschichte. Schnell wird jedoch klar, dass Cristina und Adrian Eheprobleme haben und der wahre Grund für ihre getrennten Lebensräume in einer zunehmenden Entfremdung der beiden Partner liegt. Als Adrian für Rafael einen Autotransport übernimmt, lernt er die Musikerin Maria kennen und beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit ihr. Ihr Mann erfährt davon und droht Adrian. Maria verlässt ihren Ehemann und zieht zu Adrian in den Camper auf dem Parkplatz.

Hier fühlt sie sich jedoch unwohl und versucht Adrian zu überreden, mit ihr fortzugehen. Doch Adrian weiß, dass er anderswo auch keinen besseren Job finden wird und er Rafael nicht enttäuschen möchte. So überredet er Maria zu bleiben. Als jedoch plötzlich seine Frau Cristina mit rumänischen Spezialitäten für ein Weihnachtsessen auftaucht, verlässt Maria Adrian, der ihr nichts von seiner Frau erzählt hatte. Adrian erzählt Cristina die Wahrheit und trennt sich von ihr, so dass sie wieder abreist. Für Rafael muss Adrian nun illegale Geschäfte übernehmen und Auto-transporte durchführen. Bei einer Übergabe wird ihm jedoch der Wagen gestohlen. In der Nacht taucht die Bande, der Rafael Geld schuldet, auf dem Parkplatz auf, setzt mehrere Autos in Brand und ermordet Rafael. Maria, die inzwischen zu Adrian zurückgekehrt ist, und er verlassen nun mit dem Camper den Parkplatz und fahren in eine ungewisse Zukunft. Die letzte Szene zeigt Adrian, der das Buch, das er geschrieben hat und das inzwischen in Rumänien veröffentlicht wurde, verbrennt.

Auch in diesem Film ist der ‚Westen‘ visuell dargestellt, während Adrians rumänischer Heimatraum nur als Raum im Off konstruiert wird. Was *Parking* jedoch von den meisten anderen Emigrationsfilmen unterscheidet, ist, dass die rumänische Heimat auf intermedialer Weise dennoch bildlich konstruiert wird. Immer wieder werden Videos im Amateurvideo-Stil eingeblendet, die teils Adrians Gegenwart und seine Erlebnisse mit Maria oder sein Leben auf dem Parkplatz dokumentieren, teils aber auch aus Adrians Vergangenheit in Rumänien stammen. Gezeigt wird Adrian als Kind, gemeinsam mit seinen Eltern in Rumänien. An anderen Stellen sind rumänische Landschaften oder eine orthodoxe Kirche zu sehen. Diese Videoaufnahmen, die auf einer extradiegetischen Ebene im Film erscheinen, symbolisieren Adrians Erinnerungen an die Heimat. Anders als Mara in *Lemonade* oder Angela in *Granițe* denkt Adrian viel an Rumänien zurück.

Als im Radio die Uhrzeit angesagt wird, ergänzt Adrian, wie spät es jetzt gerade in Rumänien ist.⁴⁵⁸ Bei der Feier zur *Noche San Juan*, wo er Maria kennenlernt, erzählt er ihr, teils auf Rumänisch, von rumänischen Folklore-Traditionen und den *Sânziene*⁴⁵⁹. Auf sein publiziertes Buch

⁴⁵⁸ Vgl.: *Parking*: 0'09,51.

⁴⁵⁹ *Sânziene* sind Feen in der rumänischen Mythologie, die der Legende nach zur Mittsommernacht, wenn sich der Himmel öffnet, zu Tanzen beginnen.

stößt er mit rumänischem Pflaumenschnaps an. Seinen Camper nennt der *Romania* und begrüßt darin Maria mit den Worten „Bienvenido en Romania“ (*Parking*: 1‘04,16). Der Camper, der als Synekdoche für ein ganzes Land steht, verdeutlicht Adrians Verbundenheit mit seiner Heimat. Das Fahrzeug wird somit zu einem *thirdspace*, in dem sich Räume der Heimat und des ‚Westens‘ sowie der Vergangenheit und Gegenwart überlagern, ähnlich wie in Lucas Haus in *Europolis*.

Dass sich der junge Auswanderer nach Rumänien sehnt, wird auch durch seine Gespräche mit Mercedes klar zum Ausdruck gebracht. Er vertraut ihr an, dass er Angst hat, im Ausland krank zu werden oder, dass seine Eltern sterben und er nicht da ist. Jedes Mal, wenn jemand aus Rumänien anruft, hat er Angst, dass etwas passiert sein könnte. Mercedes, die merkt wie sehr Adrian unter diesem Heimatverlust leidet, fragt ihn, ob er denn nicht zurückkehren kann,⁴⁶⁰ woraufhin Adrian beginnt zu weinen und in Mercedes Armen Trost zu suchen. Später erklärt er ihr, dass er nicht nach Rumänien zurückkehrt, weil er nicht weiß, was ihn dort erwartet und wie der nächste Tag sein wird. „Por eso vivo el momento“ (*Parking*: 0‘49,12) sagt er Mercedes, die aufgrund ihrer instabilen Lebensverhältnisse ebenfalls Angst vor der Zukunft hat.

Adrian hat auch Angst, nach Rumänien zurückzukehren, weil er weiß, dass er sich mit seiner gescheiterten Beziehung konfrontieren müsste. Zwischen Adrian und Cristina haben sich emotionale Grenzen aufgebaut, ähnlich wie zwischen Angela und Tavi in *Granițe*. Wie Angela, bekommt auch Adrian unerwarteten Besuch aus seiner Heimat. Cristina bringt rumänische Produkte mit, da sie davon ausgeht, dass sich Adrian darüber freut. Während sie *Cârnați*, *Sarmale*, *Cozonac* und *Țuică*,⁴⁶¹ die für Traditionen, Vergangenheit und Heimat stehen, auspackt, versucht Adrian ihr zu erklären, dass es eine neue Frau in seinem Leben gibt. Er muss sich entscheiden zwischen der bodenständigen Lehrerin Cristina, die symbolisch für Adrians Vergangenheit und sein Leben in der rumänischen Heimat steht und der Musikerin Maria, die als wild und ungezügelt dargestellt wird und eine (ungewisse) Zukunft in Spanien symbolisiert. Er entscheidet sich für Maria und damit für ein Leben in Spanien.

⁴⁶⁰ Vgl.: *Parking*: 0‘42,43.

⁴⁶¹ Würstchen, Kohlrouladen, Hefekuchen und Pflaumenschnaps (traditionelle rumänische Spezialitäten).

Wie die Protagonist*innen der anderen Emigrationsfilme akzeptiert er lieber seine prekäre Situation im Ausland, als nach Rumänien zurückzukehren, da dies einen Rückschritt für ihn darstellen würde.

Adrians Verhältnis zu Rumänien ist zwiespältig. Durch die oben erwähnten Szenen wird seine Sehnsucht nach der Heimat deutlich. Gleichwohl beginnt er mehr und mehr seine Identität zu hinterfragen. Zu Beginn des Films beobachtet Adrian, wie eine Gruppe junger Männer auf dem Nachbargelände etwas stiehlt. Er spricht sie an und stellt fest, dass es Rumänen sind. Sie freuen sich, einen Landsmann zu treffen und schenken ihrem „Frate“⁴⁶² (*Parking*: 0‘06,38) ein Päckchen des Diebesguts. Diese Erfahrung von der Diebesbande als gleichwertig betrachtet zu werden aufgrund der gemeinsamen rumänischen Herkunft, lässt Adrian nachdenklich zurück. Er öffnet das Paket, das einer der Diebe ihm in die Hand drückte und entdeckt darin CDs der Band, in der Maria spielt. Es ist demnach den rumänischen Dieben zu verdanken, dass Adrian Maria kennenlernt. Nur durch diese CD entdeckt er ihre Musik und geht aus diesem Grund später zu einem Konzert, wo er die Musikerin persönlich kennenlernt. Ihre erste Begegnung findet in der Mittsommernacht statt. Adrian schildert Maria die rumänische Legende, die besagt, dass sich in dieser Nacht die Pforten des Himmels öffnen. Auch für ihn eröffnet sich durch die Begegnung mit Maria eine Perspektive, die ihm neuen Lebensmut gibt.

Adrian leidet unter dem schlechten Bild, das man in Spanien von den Rumänen hat und vertraut sich Mercedes an: „Cuándo eres inmigrante, eres desconviado. Tienes la impresión que todo el mundo se aproveche de ti, que trabajas como un tonto y te pagan poco“ (*Parking*: 0‘40,25). Adrian hat immerzu das Gefühl, als minderwertig betrachtet und ausgebeutet zu werden. Maria erzählt er, dass Rumänen immer erstmal für schuldig befunden werden, bis ihre Unschuld bewiesen ist.⁴⁶³ Maria entgegnet allerdings, dass er offensichtlich gern das Opfer spiele und auch andere es schwer hätten. An späterer Stelle erwähnt Marias Mann, dass Adrian keine Ahnung habe, wer Maria sei und dass er es war, der ihr geholfen hat, ihrem Elend zu entfliehen. Auch Maria hatte offensichtlich bisher kein einfaches Leben. Als sie Adrian kennenlernt und dieser sie

⁴⁶² Dt.: Bruder.

⁴⁶³ Vgl.: *Parking*: 0‘28,56.

fragt, wo sie herkommt, sagt sie ihm, dass auch sie nicht von hier sei. Ob sie dabei meint, nur nicht aus der Stadt oder Region zu sein, oder ob auch sie nach Spanien eingewandert ist, bleibt offen. Man erfährt nichts über ihre Vergangenheit. Maria symbolisiert dadurch umso mehr Adrians Gegenwart, den Moment, den er leben will, ohne an Gestern oder Morgen zu denken.

Adrians Bedürfnis, in der Gegenwart zu leben, wird auch durch den Schauplatz des Films räumlich zum Ausdruck gebracht. Mit wenigen Ausnahmen spielt *Parking*, auf dem Film seinen Titel gebenden Parkplatz. Dieser Parkplatz ist in vielerlei Hinsicht ein Nicht-Ort im Sinne Augés. Er ist gekennzeichnet durch die Erfahrung ewiger Gegenwart. Jeder Tag in Adrians Leben gleicht dem anderen. Es herrscht Monotonie und Eintönigkeit. Adrian ist gefangen an diesem Ort. Tag und Nacht muss er die Autos bewachen. Die Mehrheit der Szenen in *Parking* spielen in der Nacht, wodurch dunkle Bilder überwiegen. Diese Dunkelheit kann als Ausdruck für Adrians gefängnisähnlichen Zustand interpretiert werden. Gefangenheit wird auch bereits durch das erste Bild des Filmes suggeriert, welches einen Zaun mit Stacheldraht und Handschellen zeigt, der sich als Begrenzungszaun des Parkplatzes erweist (Abb. 30).



Abb. 30 und Abb. 31 Gefängnisähnliche Räume in *Parking* (0'01,00 und 1'29,33).

Der Parkplatz wird als heruntergekommener Raum inszeniert, der einem Schrottplatz gleicht (Abb. 31) und zunächst keinerlei Charakteristiken eines geborgenheitsspendenden Raumes, an dem man heimisch werden kann, aufweist. Jedoch gelingt es Adrian, dem Radikanten im Sinne Bourriauds gleich, sich temporär an diesem Parkplatz zu verwurzeln und ihn damit von einem Nicht-Ort in einen Ort zu transformieren. Seine Sitzmöglichkeit vor einem Transporter bezeichnet er als „salón“ (*Parking*: 0'23,02), mit Maria gestaltet er eine improvisierte Außenküche

und macht ein Foto vom Kühlschrank, damit seine Mutter sieht, dass es ihm an nichts fehlt. Maria bereitet Adrian eine romantische Überraschung, als sie die Autos mit zahlreichen Kerzen dekoriert und ihm vorschlägt, in jedem der Wagen mit ihm zu schlafen, um diesen Ort in etwas Himmlisches zu verwandeln. Dieses Zusammenspiel aus Elend und Romantik wird bereits durch den Beginn des Filmes angezeigt, als das Liebeslied *Algo contigo* die Bilder des verwahrlosten Parkplatzes musikalisch untermalt.

Dass Transit-Orte für Adrian zu Orten temporärer Verwurzelung werden können, wird auch an der Stelle zum Ausdruck gebracht, als er Maria erzählt, dass er als Kind zehn Monate lang in einem Hotelzimmer in Rumänien lebte, da sein Vater als Nachtwächter in diesem Hotel arbeitete. Auch dieser eigentlich auf eine begrenzte Aufenthaltszeit ausgerichtete Ort wurde für Adrian zur Heimat, an die er nun beim Besuch eines Hotels in Spanien, in dem er Maria kennenlernt, denken muss.

Trotz seines Gefühls, ein Außenseiter zu sein und in Spanien nicht anerkannt zu werden, gelingt Adrian eine partielle Integration. Obwohl er anfangs kein Wort Spanisch sprach, interessiert er sich für spanische Musik und Literatur. Der Grund, warum er ausgerechnet nach Spanien kam, ist nicht klar. Mercedes erklärt er, dass er einen Tapetenwechsel brauchte und einfach weg wollte. An späterer Stelle erwähnt Rafael, dass Adrian spanischsprachige Autoren wie Roberto Bolaño im Original lesen lernen wollte. Es bestand somit schon vor seinem Aufbruch nach Spanien ein Interesse an spanischsprachiger Literatur. Anders als Mara in *Lemonade* oder Angela in *Granite* hat Adrian keine rumänischen Freunde vor Ort im Ausland, sondern umgibt sich mit Spanierinnen⁴⁶⁴ und einem Chilenen. Adrian spricht nach sechs Monaten sehr gut Spanisch, vermischt dieses aber hin und wieder mit dem Rumänischen. Dadurch ergibt sich die von rumänischen Migrant*innen in Spanien gesprochene Hybridsprache, die als *Rumañol* bezeichnet wird.

Nachdem Adrian anfangs kein Wort zu Papier brachte, gelang es ihm schließlich einige Gedichte zu verfassen, die in Rumänien von seinen Freunden veröffentlicht werden. Sie schicken ihm sein erstes publiziertes

⁴⁶⁴ Da Marias Herkunft nicht geklärt wird, ist nicht sicher, ob sie wirklich eine Spanierin ist oder aus einem anderen (spanischsprachigen) Land kommt. Dasselbe gilt für Mercedes.

Buch, das den Titel *Zborul femeii pe deasupra bărbatului*⁴⁶⁵ trägt. Eines der ersten Gedichte, die Adrian in Spanien zu Papier brachte, hat er auf Spanisch übersetzt und gibt es Mercedes zum Lesen. Das Gedicht *Immigrant Song* handelt von einem Einwanderer namens Mowgli, der nach Córdoba kam, da er vom Mittelmeer träumte und Lachse fangen wollte. Er erlernte „el español de los inmigrantes, de los perros románticos, de los guardos de noche, el español de los países sin salmón“ (*Parking*: 0‘51,50). Der intertextuelle Verweis auf die Erzählung *Das Dschungelbuch* mit dem Protagonisten Mowgli, der unter Wildtieren aufwächst und sich nach und nach mit seinem Mensch-Sein auseinandersetzen muss, kann als Anspielung auf Adrians Fremdheitsgefühl in Spanien gesehen werden. Auch der Lachs hat symbolische Bedeutung. Lachse leben vor allem in den Gewässern west- und nordeuropäischer und nordamerikanischer Länder. Wie Mowgli in seinem Gedicht, kommen Migrant*innen aus aller Welt in diese Länder des ‚Westens‘. Anders als die meisten anderen Fische schwimmen Lachse zum Laichen flussaufwärts. Der Lachs steht damit symbolisch für das Schwimmen gegen den Strom. Wie der Lachs auf Wanderschaft muss auch Adrian immer wieder gegen die Strömung kämpfen und sich als Migrant in Spanien den verschiedenen Herausforderungen stellen. Eine weitere Möglichkeit der Interpretation liegt in der Symbolik des Aufstiegs des flussaufwärts wandernden Lachses begründet. Von einem Aufstieg im übertragenen Sinne träumen auch die in den ‚Westen‘ kommenden Migrant*innen. Gleichzeitig drückt sich aber auch eine gewisse Sehnsucht nach Heimat aus, denn der Lachs kehrt an den Ort seiner Geburt zurück. Interessant ist auch der Verweis im Gedicht auf Córdoba als Stadt der drei Kulturen. Nicht nur Mowgli, sondern auch Adrian als Verfasser des Gedichtes, lebt in Córdoba. Der Ort ist im kollektiven Gedächtnis Spaniens tief verankert als Schmelztiegel der Kulturen und als Symbol für ein jahrhundertlanges friedliches Zusammenleben Angehöriger der christlichen, jüdischen und islamischen Kultur. Das lyrische Ich in Adrians Gedicht spricht jedoch vom Tod dieser Kulturen in Córdoba, was wiederum als Verweis auf Adrians Schwierigkeiten der Integration in Spanien interpretiert werden kann.

⁴⁶⁵ Dt.: Der Flug der Frauen über dem Kopf des Mannes. 2004 veröffentlichte Mălaicu-Hondrari einen Gedichtband mit demselben Titel.

In *Parking* findet sich eine weitere Anspielung auf Transkulturalität. Hinter der von Adrian geschilderten rumänischen Legende der *Sânziene* verbirgt sich ein Verweis auf eine transkulturelle Tradition, nämlich das Zelebrieren der Mittsommernacht. Wenngleich die Legenden und Bräuche in den einzelnen Ländern unterschiedlich sind, so handelt es sich doch um kulturübergreifende Feierlichkeiten.

Obwohl Adrian aus einem anderen Land kommt und sich aufgrund seiner rumänischen Herkunft stigmatisiert fühlt, so hat er doch ähnliche Probleme wie die Menschen, auf die er in Spanien trifft. Auch sein chilenischer Freund steckt in finanziellen Schwierigkeiten, auch Mercedes sehnt sich danach, irgendwo anzukommen und Ruhe zu finden und Maria hat ebenso wenig eine sichere Zukunft vor sich wie Adrian. Wie für Bourriauds Radikanten ist für sie nicht mehr das ‚Woher?‘, sondern das ‚Wohin?‘ entscheidend. Alle Figuren in *Parking* befinden sich in einem peripheren Raum. Sie gehören der sozialen Unterschicht an und versuchen ihrem Elend zu entfliehen. Ihre Herkunft spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle.

Adrian ist der am meisten an der Zielkultur interessierte Protagonist rumänischer Emigrationsfilme, aber auch der, der sich am meisten nach seiner Heimat Rumänien sehnt. Ähnlich wie Mara in *Lemonade* schaut Adrian in eine ungewisse Zukunft, die keinerlei Sicherheiten verspricht. Dies wird auch räumlich zum Ausdruck gebracht. Der Camper, in dem Adrian lebt, kann als Symbol für Freiheit gesehen werden. Camping bedeutet Unabhängigkeit, Urlaub, Erlebnisse, Reisen und Vorankommen. Doch Adrian kommt zunächst nicht voran. Der Camper und die Autos um ihn herum stehen auf einem Parkplatz. Diese Transportmittel stehen still. Erst am Ende verlassen Adrian und Maria mit dem Camper im Morgengrauen den Parkplatz. Dieser Aufbruch symbolisiert Adrians Neuanfang. Es bleibt jedoch ein Aufbruch ins Ungewisse. Der Abschied von der Vergangenheit wird durch die Verbrennung seines Buches, die in der letzten Szene im Amateurvideo-Stil auf extradiegetischer Ebene gezeigt wird, auch metaphorisch zum Ausdruck gebracht. Adrian kann sich nun von seiner nostalgischen Sehnsucht nach seiner alten rumänischen Heimat trennen und beginnen, sich selbst eine Heimat aufzubauen und sich gemeinsam mit Maria neu zu verwurzeln.

3.5.4. Der Chronotopos des erlebten ‚Westens‘ im Emigrationsfilm

In den Emigrationsfilmen wird eine ähnliche Botschaft vermittelt, wie sie bereits in den Filmen der anderen Kategorien angedeutet wird. Der Traum vom glorreichen Leben im ‚Westen‘ bleibt meist nur ein Traum, der nicht viel mit der harten Realität gemeinsam hat. Die ausgewanderten Figuren finden dort in den meisten Fällen nicht die ersehnte Freiheit. Wie die rumänische Heimat, die die Figuren verlassen wollen oder bereits verlassen haben, wird auch die Wahlheimat im Ausland oftmals als gefängnisähnlicher Raum, der den Figuren jegliche Möglichkeiten zur Selbstentfaltung verwehrt und zu Enttäuschungen führt, dargestellt. Die Figuren müssen illegale Jobangebote annehmen, Schikane über sich ergehen lassen und in prekären Verhältnissen leben. Die Emigrationsfilme zeigen allerdings Figuren, die trotz der schwierigen Verhältnisse versuchen, das Beste aus ihrer Situation zu machen. Sie wollen nicht zurück nach Rumänien, da der ‚Westen‘ ihnen trotz allem noch mehr Freiheit bietet als ihre Heimat. Eine Heimkehr würde zudem einen Rückschritt bedeuten. Doch die Figuren der Emigrationsfilme wollen nach vorn blicken und sich neu beheimaten.

Dieser Prozess des Ankommens im ‚Westen‘ wird als schwer bis unmöglich dargestellt. Ein ähnliches Bild des kapitalistischen (westlichen) Auslandes, wie in den drei analysierten Werken, konstruieren auch die Filme *D'ora*, *Crulic – Drumul spre acolo*, *Dimineața care nu se va sfârși*, *Dincolo* und *Stille Post*. Der Film *D'ora*, der vor dem EU-Beitritt Rumäniens spielt, zeigt das Leben der illegal nach London eingereisten Dora. Trotz sexueller Belästigung, Ausbeutung und prekären Lebens- und Arbeitsverhältnissen will sie in London bleiben, wo sie nach und nach selbst zur Kriminellen wird. Sie stiehlt Pässe, um ihren Freunden und ihrem Bruder auch die Möglichkeit zu eröffnen, Rumänien zu verlassen. Doch Doras Plan endet für ihren Bruder schließlich tödlich. Auch die Filme *Crulic – Drumul spre acolo* und *Dimineața care nu se va sfârși* enden mit dem Tod der Migrierten im Ausland, nachdem diese Opfer ungerechter Verurteilung zur Haft bzw. sexueller Ausbeutung geworden sind. *Stille Post* und *Dincolo* wiederum stellen vor allem die existenziellen Sorgen der Migrierten im Ausland und die Sehnsucht nach den in Rumänien verbliebenen Familienangehörigen in den Fokus.

Mit dieser negativen Darstellung des ‚Westens‘ weisen die neuen rumänischen Filme eine Gemeinsamkeit mit jenen kommunistischen Filmen auf, die die Welt außerhalb der rumänischen Heimatidylle als dekadent und gefährlich präsentierten. Anders jedoch als die kommunistischen Werke idyllisieren sie dabei die rumänische Heimat hingegen nicht. Die Figuren wollen aus verschiedenen Gründen nicht zurück nach Rumänien. Die vermittelte Botschaft ist, dass es in Rumänien nur noch schlimmer sein kann als an dem Ort, an dem sie sich jetzt befinden. Entwicklungsmöglichkeiten sehen sie nur im ‚Westen‘, auch wenn sie viel Leid über sich ergehen lassen müssen und hart für ihre Träume kämpfen müssen.

Die rumänischen Emigrationsfilme weisen eine Vielzahl an Gemeinsamkeiten mit den von Naficy untersuchten Werken des *accented cinema* auf, wie die häufige Verwendung geschlossener, düsterer Räume, die das Gefühl von Einengung und Einschränkung vermitteln oder die Inszenierung von Transit-Orten als symbolische Repräsentation der umherirrenden Figuren, die nirgends einen Platz finden, an dem sie willkommen sind und längerfristig bleiben können. Die Protagonist*innen der rumänischen Emigrationsfilme werden als Radikanten im Sinne Bourriauds dargestellt. Sie haben keine tiefgehende emotionale Bindung zu den Orten, an denen sie sich aufhalten. Sie könnten genauso gut anderswo sein. Angela aus *Granite* will nicht zurück in die Heimat, da sie sich in Paris ein Stückchen Freiheit geschaffen hat. Ihr Freundeskreis besteht jedoch offensichtlich nur aus einigen rumänischen Migrant*innen. Frankreich und seine Sprache oder Kultur spielen für sie keine Rolle. Mara aus *Lemonade* verbindet nicht viel mit den USA. Ihren amerikanischen Mann heiratete sie nur, um in Amerika bleiben zu können. Ihre einzige Freundin kommt aus Rumänien. Kulturelle Eigenarten und Verhaltensweisen der US-Amerikaner*innen sind ihr fremd. Adrian aus *Parking* lebt in Córdoba, doch das Schicksal hätte ihn auch an irgendeinen anderen Ort bringen können. Die meisten Emigrationsfilme zeigen Figuren, die keinerlei Bezug zum Auswanderungsland ihrer Wahl haben. Wie Bourriauds Radikanten können sie „auf den Formen surfen, ohne in sie einzudringen“ (Bourriaud 2009: 42). Die gewählten Handlungsorte sind nur leere Hüllen, die austauschbar wären. Dies wird insbesondere in *Lemonade* deutlich, der aus bürokratischen Gründen vollständig in Kanada gedreht wurde, so dass sich die Diegese letztlich

in ‚irgendeiner‘ nordamerikanischen Großstadt ereignet. Auch in den anderen Emigrationsfilmen finden sich keine Marker, die die Handlung klar in einem konkreten Raum verorten. Es sind vielmehr Nicht-Orte als konkrete Orte, an denen sich die Handlung der Filme ereignet. Lediglich Adrian in *Parking* schafft es, eine Verbindung zu seinem Aufenthaltsort herzustellen und durch Sprache, Musik, Literatur und persönliche Beziehungen mit der spanischen Kultur in Kontakt zu kommen und sich temporär in Spanien zu verwurzeln.

Die Erzählstruktur der Emigrationsfilme ist wie jene der Return- und Postemigrationsfilme durch ein Ereignis in der diegetischen Vergangenheit gesteuert, da die Protagonist*innen ihren semantischen Heimatraum bereits verlassen haben. Der Heimatraum wird, anders als in den Filmen der anderen Kategorien, als Raum im Off eingeführt, während der semantische Raum des ‚Westens‘ bildlich konstruiert wird. Der ‚Westen‘ ist nun kein imaginierter Raum mehr, sondern ein erlebter Raum. Aus diesem Grund soll der die Emigrationsfilme bestimmende Chronotopos auch als Chronotopos des erlebten ‚Westens‘ bezeichnet werden (Abb. 32).

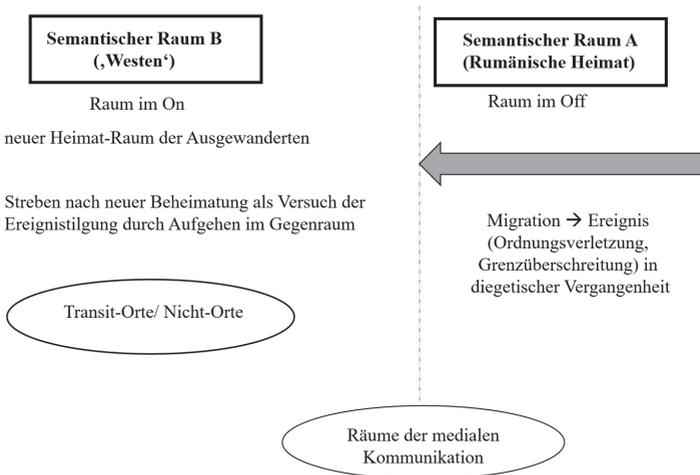


Abb. 32 Der Chronotopos des erlebten ‚Westens‘. Eigene Grafik.

Anders als in den Returnfilmen wird die Narration hier nicht durch den Versuch der Ereignistilgung durch Rückkehr, sondern durch den Versuch, im Gegenraum aufzugehen, bestimmt. Die Figuren versuchen eine neue Heimat zu kreieren und im ‚Westen‘ sesshaft zu werden. Transit-Orte und Nicht-Orte versinnbildlichen dabei die Schwierigkeiten der Ankunft und das sukzessive Vorankommen der Figuren.

3.6. *Lebensdorf* (2021) von Valentin Hotea

Der 2021 erschienene Film *Lebensdorf* von Valentin Hotea ist unter den hier betrachteten Filmen eine der wenigen Komödien. Nahezu alle anderen Werke stellen Dramen dar. *Lebensdorf* weist eine neue Perspektive auf Migration auf als die bisher behandelten Werke. Im Zentrum der erzählten Geschichte stehen nicht mehr finanzielle Gründe für eine Migration, sondern persönliche, wie sie auch in *Parking* bereits angedeutet wurden. Ähnlich wie Adrian wird auch Ducu in *Lebensdorf* dargestellt. Auch er ist zwischen zwei Frauen und zwei Ländern hin und hergerissen. Der in der *Midlifecrisis* steckende Schriftsteller, dessen Frau Andra sich von ihm scheiden lassen will, migriert temporär nach Berlin. Dort trifft er seine Jugendfreundin Giulia, die in einem Ökodorf mit dem Namen ‚Lebensdorf‘ in Brandenburg lebt, wieder und beginnt eine Affäre mit ihr. In Berlin lernt Ducu einen gänzlich neuen Lebensstil kennen und verbringt seine Nächte mit wilden Feiern in Etablissements verschiedener Subkulturen. Als Andra sich bewusst wird, dass sie Ducu noch liebt und den Scheidungstermin verschiebt und später plötzlich bei ihm in Berlin vor der Tür steht, muss sich Ducu zwischen beiden Frauen entscheiden. Nachdem er eine Weile in Lebensdorf bei Giulia bleibt, kehrt er nach Rumänien zurück. Als er Andra zurückgewinnen will, hat diese ihre Meinung jedoch wieder geändert. Am Ende zieht Ducu gemeinsam mit Giulia und ihrem Sohn zu deren alten und kranken Vater nach Rumänien, wo Ducu jedoch keine Ruhe und Zufriedenheit findet.

Lebensdorf ähnelt, was die Erzählstruktur betrifft, dem anfangs analysierten *Europolis*. Aus diesem Grund lässt sich das daran erarbeitete Chronotopos-Modell (Abb. 7) auch auf *Lebensdorf* anwenden. Der Film startet mit der Darstellung des alltäglichen Lebens und der persönlichen Probleme des Protagonisten. Anders als Nae in *Europolis* hat Ducu

jedoch keine finanziellen Sorgen. Er gehört, wie die meisten der Figuren der neusten rumänischen Produktionen, der Mittelklasse an. Wie Adrian in *Parking* braucht Ducu eine Veränderung in seinem Leben und Ablenkung von der Ehekrise und der bevorstehenden Scheidung. Wie Nae und Magdalena in *Europolis* bekommt er die Möglichkeit, temporär ins Ausland zu gehen. Da ein Kollege aus privaten Gründen nicht nach Berlin reisen kann, wird Ducu von seinem Chef die Wohnung in der deutschen Hauptstadt angeboten. Als Ducu einfällt, dass Giulia, seine Jugendliebe, in der Nähe von Berlin lebt, sagt er zu. Ähnlich wie der verstorbene Luca in *Europolis*, wird Giulia als gut integriert im Ausland präsentiert. Sie und ihr Sohn sprechen fließend Deutsch, sie hat sich in dem Ökodorf gut eingelebt und ist Teil der Gemeinschaft geworden. Giulia lebt in einem Wohnwagen. Dieser erinnert Ducu an ihre alte gemeinsame Wohnung in Bukarest,⁴⁶⁶ wodurch ein ähnlicher Bezug zur rumänischen Heimat hergestellt wird, wie durch Adrians Camper in *Parking* und Lucas Haus in *Europolis*. In *Lebensdorf* stellt Ducus Bewusstwerdung, dass er doch Andra liebt und zu ihr zurückkehren möchte und die Tatsache, dass er das Ökodorf verlassen muss oder sich regelkonform dort integrieren muss und Aufgaben übernehmen muss, das Erreichen eines Extrempunktes dar, wodurch eine Wende und damit Ducus Heimkehr eingeleitet wird.

Lebensdorf erzählt wie *Europolis* zwei unterschiedliche Migrationsgeschichten, die einer Emigration in der diegetischen Vergangenheit und die einer temporären Migration, die sich in der diegetischen Gegenwart ereignet. Giulias Geschichte wird im Film nur angedeutet. Die Zuschauer*innen erfahren nicht, warum sie auswanderte und wie lange sie bereits in Deutschland wohnt. Ihr Vater lebt krank und allein in Rumänien. Am Ende des Films zieht Giulia mit ihrem Sohn und Ducu in ihre Heimat zurück, wie auch der, wenn auch inzwischen verstorbene Luca in *Europolis* am Ende nach Rumänien zurückkehrt. Bei Ducus Migration hingegen handelt es sich nur um eine kurzzeitige Migration. Sie soll dazu dienen, neue Ideen für seine schriftstellerische Tätigkeit zu finden.

Auf der Suche nach Inspiration begegnet Ducu verschiedenen Subkulturen. Das Leben in Berlin und der Umgebung wird durch zahlreiche

⁴⁶⁶ Vgl.: *Lebensdorf*: 0'17,44.

Heterotopien im Film dargestellt, die wie der Jahrmarkt in *Granițe* einen zeitweisen Ausbruch aus dem Alltag ermöglichen und den Figuren ein Gefühl von Freiheit vermitteln. Eine erste Heterotopie stellt das Ökodorf dar. Dieses steht dem durch Häuserschluchten, Menschenmassen und Graffiti geprägten Bild Berlins gegenüber. Die Menschen leben hier im Einklang mit der Natur und führen verschiedene Rituale durch, die Ducu fremd erscheinen. Er muss sich zunächst mit den neuen Regeln vertraut machen. Beim Essen dürfen keine Handys benutzt werden. Auf Fleisch wird verzichtet. Die Toilette funktioniert ohne Wasser. Rauchen darf man nur in einer bestimmten Ecke. Jeder hat seine Aufgaben und Pflichten zu erfüllen und wer sich nicht daran hält, muss das Dorf verlassen. Eine weitere Heterotopie betritt Ducu als er ein Gruselkabinett in der Berliner Unterwelt besucht. Hier beobachtet er die seltsamen gebastelten Gestalten und macht Selfies mit Schrott-Monstern. Gemeinsam mit Giulia und anderen Bewohner*innen des Ökodorfes nimmt Ducu an der *Love Parade* durch Berlin teil. Später besucht er ein *Intimes Kino*, wo er einen Film über Geschlechtsverkehr zwischen zwei Männern anschaut. Beim Spaziergang durch Berlin entdeckt Ducu ein Schild, das eine „Tarot Night with Viviana of Transylvania“ (*Lebensdorf*: 1‘00,12) ankündigt. Interessiert an den Tätigkeiten der Rumänin betritt Ducu den Club und verfolgt gespannt und offenherzig eine seltsame Zeremonie, bei der ein junger Mann mit Umhang und Krücken von Viviana Tarot-Karten gelesen bekommt und anschließend mit Engelsflügeln nackt durch den Raum tanzt (Abb. 33). Wie das Gruselkabinett wird auch der Club-Raum dunkel inszeniert, wodurch die seelischen Abgründe der Gesellschaft symbolisch zu Ausdruck gebracht werden. All diese Räume stellen Heterotopien dar, da sie den anderen Räumen gegenüberstehen, Subkulturen und Menschen an den Rändern der Gesellschaft Raum bieten, sich auszuleben und eine Flucht vor dem Alltag und eine Kompensation dessen ermöglichen.



Abb. 33 Ducu beobachtet skurrile Szenen in einem Berliner Club in *Lebensdorf* (1'03,42).

Neben Heterotopien spielen auch Transit-Orte eine Rolle im Film. Mehrfach sind der Bukarester Flughafen und ein Flugzeug zu sehen, wodurch Ducus Reise dargestellt wird. Während der Hinreise gibt es Turbulenzen. In dieser Szene wechselt der Film die Realitätsebene und geht in eine Illusion Ducus über. Er sieht sich selbst allein im Flugzeug sitzen, steht auf und lässt sich aus dem offenen Notausgang fallen. Im nächsten Moment wird er schwebend im Himmel gezeigt (Abb. 34), bevor der Filmtitel *Lebensdorf* als Schrift aus Wolken eingeblendet wird. Durch diese Szene, die durch klassische, märchenhaft wirkende Musik untermalt wird, wird Ducus Beginn eines neuen Lebensabschnittes symbolisch ausgedrückt. Durch seine anstehende Scheidung und den bevorstehenden Aufenthalt in Berlin eröffnen sich für ihn neue Wege und Möglichkeiten.



Abb. 34 und **Abb. 35** Symbolische Darstellung Ducus Startes in einen neuen Lebensabschnitt und transnationale Räume zwischen Bukarest und Berlin in *Lebensdorf* (0'08,31 und 0'29,53).

Wie bereits in den Postmigrationsfilmen tauchen auch in *Lebensdorf* Kommunikationsmedien auf, durch die sich ein transnationaler Raum zwischen dem Migrierten und den daheim Gebliebenen aufspannt. Durch Facebook findet Ducu heraus, wo Giulia jetzt lebt und mit Hilfe

von Skype hält er von Berlin aus Kontakt zu seiner Mutter und seiner Noch-Ehefrau Andra in Bukarest und begrüßt auch seine in Rumänien gebliebene Katze durch den PC-Bildschirm (Abb. 35). Wenngleich Internetkommunikation für Ducus Generation zum Alltag gehört, so stellt sie doch auch weiterhin für die ältere Generation eine Herausforderung dar. Ducus Mutter ist ähnlich wie die Protagonist*innen in *Telefon în străinătate*, *Nunta lui Oli* oder *Fața galbenă care râde* mit der Technik überfordert und weiß nicht, wie man die Kamera anstellt.

Das Gefühl der älteren Generation, von den aktuellen Entwicklungen abgehängt zu sein, wird auch durch die Darstellung von Giulias Vater deutlich. Dieser lebt in einfachsten Verhältnissen, ist alt und krank und glaubt, dass er nicht mehr lang zu leben hat. Ducu bringt ihm ein Geschenk von seiner Tochter und zeigt ihm ausgedruckte Fotos seines Enkels. Offensicht hat er keinen Zugang zum Internet und damit auch kaum Zugang zum Leben seiner Familie in Deutschland.

Ähnlich wie die Protagonist*innen der Emigrationsfilme hat Ducu keine tiefere Bindung zu den Orten, die er im Ausland besucht. Sein Bezug zu Deutschland ist nur durch seine rumänische Freundin Giulia gegeben. Ducu spricht weder Deutsch, noch hat er vor, es zu lernen. Doch im multikulturell geprägten, kosmopolitischen Berlin ist dies auch nicht nötig, da er sich auf Englisch verständigen kann. Wie für den neuen Trend des rumänischen Kinos typisch, den Pop unter dem Schlagwort des *transnational turn* fasst, handelt es sich um die Darstellung von Figuren aus der gesellschaftlichen Mittelschicht und die Verhandlung ihrer alltäglichen, persönlichen Probleme. Das Phänomen der rumänischen Arbeitsmigration und deren Auswirkungen spielen in *Lebensdorf* nur noch eine untergeordnete Rolle. Migration wird vielmehr als transnationale Mobilität und Normalität im Alltag eines durchschnittlichen Europäers des 21. Jahrhunderts dargestellt. Die Grenzüberschreitung des Protagonisten stellt hier keine Ordnungsverletzung mehr dar, da er einer sozialen Schicht angehört, für die die Grenze ihren Status als Grenze verloren hat. Dadurch eröffnet *Lebensdorf* eine neue Perspektive für zukünftige rumänische Migrationsfilme.

4. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung: ‚*No Place like home*‘ – der rumänische Migrationsfilm als ‚kritischer Heimatfilm‘?

Der Traum vom glückbringenden Leben im ‚Westen‘ endet für die Figuren der rumänischen Migrationsfilme in einer großen Enttäuschung. Entweder gelingt ihnen die geplante Auswanderung nicht, sie sammeln negative Erfahrungen im Ausland, scheitern bei der Rückkehr in die rumänische Heimat oder die Filme enden gar mit dem Tod einer der Figuren. Die stete Wiederkehr des Narrativs der Enttäuschung ist, wie auch Georgescu betont, typisch für das postkommunistische rumänische Kino: „Contemporary Romanian cinema is nurtured by a major disillusion in the wake of the collapse of the dreams of the generation of the 1989 revolution: the films of these young auteurs portray the drama of a nation that lost its compass on the way towards the West“ (Georgescu 2015: 158).

Die meisten rumänischen Migrationsfilme weisen zwei zentrale semantische Räume auf – die rumänische Heimat und den ‚Westen‘. Es fällt auf, dass die meisten Filmemacher*innen auf eine Montage verzichten, die beide semantischen Räume zeigt. Mit wenigen Ausnahmen spielen die Filme entweder in Rumänien oder im Ausland. Einer der beiden semantischen Räume ist meist als Raum im Off konzipiert. In den Prä migrations-, Return- und Postemigrationsfilmen wird der ‚Westens‘ als Raum im Off konstruiert. Durch verschiedenste Einflüsse wirkt er auf den bildlich konstruierten Raum der Heimat ein. Dadurch wird eine Abhängigkeit Rumäniens von den Geschehnissen im ‚Westen‘, seinen wirtschaftlichen Attraktionen, Verlockungen und seiner Anziehungskraft auf die rumänische Bevölkerung ausgedrückt. Mit wenigen Ausnahmen wird der ‚Westen‘ erst in den Emigrationsfilmen als Raum im On konstruiert. In diesen Fällen findet eine Umkehr der Raumkonstruktion statt und der rumänische Heimatraum wird zum Raum im Off. Dass der ‚Westen‘ in den Migrationsfilmen in den meisten Fällen erst nach 2010 auch visuell konstruiert wird, hat nicht zuletzt auch finanzielle Gründe. Der Dreh im ‚Westen‘ oder in einem künstlichen als ‚Westen‘ gestalteten Studio ist kostspieliger als der Dreh an natürlichen Schauplätzen in

Rumänien. Insbesondere in den frühen Jahren des Postkommunismus hatten die Filmemacher*innen wenig finanzielle Mittel für aufwendige Dreharbeiten zur Verfügung.⁴⁶⁷

Welche semantischen Räume Werke konstruieren und wie die Grenzen zwischen diesen gesetzt werden, gibt nach Lotman Aufschluss über die Denkstrukturen der Kultur, aus der die Werke entstammen. In den rumänischen Migrationsfilmen verläuft die Grenze in den meisten Fällen entsprechend einer geografischen Grenze zwischen Rumänien und dem ‚Westen‘. In den Prämigrationsfilmen ist diese Gegenüberstellung der beiden Räume am deutlichsten. Zwar dringt der ‚Westen‘ durch bestimmte Symbole oder durch *pre-migration westernization*-Prozesse bereits in den semantischen Raum der rumänischen Heimat ein, jedoch sind die Figuren klar den semantischen Räumen zuzuordnen. Dichotomien zwischen diesen beiden Räumen werden dabei teils überspitzt inszeniert. Die geografische Grenze, die sich durch den Zusammenbruch des Kommunismus und insbesondere den EU-Beitritt Rumäniens öffnete, wird in den Filmen nur teilweise als permeabel dargestellt. Die Prämigrationsfilme zeigen, dass eine Auswanderung in den ‚Westen‘ nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich ist. Diese Filme entstanden häufig bereits vor dem EU-Beitritt des Landes oder spielen zu dieser Zeit, als es auch noch Auswanderungs- bzw. Einwanderungsbeschränkungen gab. Während einige Figuren unter Zahlung eines hohen Preises es schaffen, ihren semantischen Heimatraum zu verlassen (was die Filme mit wenigen Ausnahmen aber nur andeuten), bleiben andere Figuren zurück. Für sie ist die Grenze undurchlässig, da die Vergangenheit zu sehr an ihnen haftet und ihnen einen Ausbruch nicht gestattet.

In den Return- und Postemigrationsfilmen überwiegen ebenso klare Grenzen zwischen den semantischen Räumen. Es gibt Figuren, die dem semantischen Heimatraum oder dem ‚Westen‘ zuzuordnen sind.

⁴⁶⁷ Naheliegender wäre auch die Vermutung, dass der zunehmende Dreh von Migrationsfilmen im Ausland mit einem generellen Anstieg an internationalen Koproduktionen einhergeht. Eine Analyse der Daten des *Centrul Național al Cinematografiei* macht jedoch deutlich, dass ein derartiger Anstieg nicht auszumachen ist. Zwar kam es zwischen 2007 und 2021 zu einem insgesamt Anstieg der produzierten Spielfilme in Rumänien, jedoch nur zu einem leichten Anstieg der internationalen Koproduktionen (vgl.: *Centrul Național al Cinematografiei* 2021).

Jedoch befinden sich die aus dem Ausland zurückgekehrten Figuren der Returnfilme in einem liminalen Zwischenraum. Sie sind nicht mehr eindeutig einem der beiden semantischen Räume zuzuordnen. Die Protagonist*innen der Postemigrationsfilme hingegen sind klar dem semantischen Heimatraum zuzuordnen, doch dieser ist durch die Abwesenheit der Migrant*innen so stark beeinflusst, dass sich ein transnationaler Raum als neuer semantischer Raum zwischen den beiden zentralen semantischen Räumen aufspannt. Returnfilme und Postemigrationsfilme zeigen offenere und durchlässigere Grenzen. Figuren können einfacher zwischen den semantischen Räumen hin und her wechseln. Die Handlung der Filme wird hier nicht mehr durch den Versuch der Grenzüberschreitung bestimmt, sondern durch den Versuch der Ereignistilgung durch Rückkehr in den Heimatraum oder durch die Folgen einer Grenzüberschreitung in der diegetischen Vergangenheit und ein dadurch ausgelöstes Metaereignis, durch das der semantische Raum der rumänischen Heimat seine ursprünglichen Charakteristiken verliert. Auch in den Emigrationsfilmen fand die Grenzüberschreitung in der diegetischen Vergangenheit statt, da die Figuren ihre rumänische Heimat bereits verlassen haben. Ein Versuch dieses Ereignis durch Rückkehr zu tilgen, wird nicht unternommen. Vielmehr versuchen die Protagonist*innen der Emigrationsfilme im Gegenraum, im ‚Westen‘, aufzugehen, was sich jedoch als große Herausforderung erweist.

In allen Filmen wird ein grundsätzlich pessimistisches Weltbild vermittelt. Insbesondere in den Filmen, die die Zeit der Transit-Periode und die frühen Jahre des Postkommunismus in den Fokus stellen, wird der Heimatraum als perspektiv- und hoffnungslos dargestellt. Die Figuren in den Filmen sehen in diesem Raum keine Zukunft. Zwischen den alten sozialistischen Plattenbauten, die auf die vergangene Zeit verweisen, die immer wieder ihren gegenwärtigen Alltag mitbestimmt, träumen die Figuren von einem besseren Leben im ‚Westen‘. Der ‚Westen‘, der durch Formen wie Restaurants oder Shopping-Malls bereits in den rumänischen Heimatraum eindringt, wird zur Hoffnunginsel der Rumän*innen. Der einzige Hoffnungsschimmer ist der Ausbruch, das Verlassen der Heimat, die für die Figuren längst keine heimatlichen Merkmale mehr bereithält. Wenngleich der ‚Westen‘ von den Figuren als besserer Raum imaginiert wird, verweist die Erzählung letztlich doch darauf, dass der ‚Westen‘ mit seinen Lockungen und Versprechen

für viele Einwanderer*innen nur eine Utopie bleibt. Die Botschaft, die sich durch die hier analysierten Filme rumänischer Filmemacher*innen zieht, ist eindeutig: auch im ‚Westen‘ gibt es keine Heimat, in der die Migrant*innen ein zufriedenstellendes Leben führen können. Sie müss(t)en hohe Preise für die Auswanderung zahlen, sich mit reichen Westeuropäern verheiraten oder ihre Geliebten in Rumänien zurücklassen, auf Mittel der Korruption zurückgreifen oder schwer in prekären Verhältnissen arbeiten, an denen sie dann zerbrechen. Manchen Figuren bleibt der Ausbruch aus der beengenden, gefängnisähnlichen Heimat gänzlich verwehrt. Das vermittelte Weltbild ist deterministisch. Die Figuren sind ihrem Schicksal ergeben, das durch die Vergangenheit ihres Landes beeinflusst wird.

Wenngleich das in den anderen Filmkategorien vermittelte Weltbild eher possibilistisch ist, da die Figuren frei die Entscheidung treffen können auszuwandern oder zurückzukehren, so setzt sich dennoch eine pessimistische Betrachtungsweise von Migration fort. Die Rückkehrer*innen in den Returnfilmen, die von den Erfahrungen im ‚Westen‘ geprägt sind, versuchen an ihre Kindheit und Jugend anzuknüpfen und in ihrer alten Heimat eine neue zu finden. Doch ihre Suche nach Wärme und Geborgenheit verläuft im Leeren. Alte Familienkonflikte brechen auf, Erfahrungen aus der Vergangenheit kommen ans Licht, Gefühle haben sich verändert. Die im Ausland von den Protagonist*innen ersehnte Heimat erweist sich als Utopie. Glück können sie in Rumänien nicht finden. Ein transnationaler Lebensstil wird als typische, postmoderne rumänische Lebensweise dargestellt. Der transnationale Lebensraum wird jedoch ebenso negativ bewertet. Eine vollständige Heimat gibt es auch für die Figuren der Returnfilme nicht. Dadurch, dass sie an mindestens zwei Orten ihr Leben bestreiten, können sie nirgends eine vollständige Heimat finden. Am drastischsten wird diese Unmöglichkeit der Heimkehr durch die Filme ausgedrückt, die mit dem Tod einer der Figuren enden.

Auch die Protagonist*innen der Postmigrationsfilme sind heimatlos. Insbesondere die in Rumänien verbliebenen Kinder der Arbeitsmigrant*innen werden als Leidtragende der Auswirkungen der Migrationsbewegung inszeniert. Ihr Heimattraum ist von Leere und Einsamkeit geprägt. Die Welt ihrer Eltern dringt nur durch Anrufe, Pakete mit modernen Geschenken, Briefe oder kurze Besuche in ihren Alltag ein. Das Konzept Heimat wird in diesen Filmen auf radikalste Weise ad

absurdum geführt. Die Protagonist*innen selbst sind verwurzelt in ihrer natürlichen, ländlichen rumänischen Heimat. Sie identifizieren sich mit deren Traditionen und Werten und fühlen sich in jenen Räumen heimisch. Gleichwohl sind die Eltern abwesend. Damit fehlt ein wesentliches Element in der Heimat der Kinder. Ihre Heimat ist unvollständig. Anders jedoch als ihre Eltern oder die Figuren der anderen betrachteten Filme, sind sie es, die für ihre Heimat kämpfen. Sie zeigen, dass eine andere Welt, eine vollständige Heimat, möglich ist und diese nur den Verzicht auf die finanziellen Verlockungen des ‚Westens‘ erfordert. Die Filme zeigen auf, dass der Aktivismus der Kinder, der Hilfeschrei nach Heimat, dem Hilfeschrei der Eltern nach (finanzieller) Sicherheit und einem Leben in Wohlstand gegenübersteht und die Frage nach dem richtigen Handeln, nach dem Gehen oder Bleiben, nicht einfach zu beantworten ist.

Die Emigrationsfilme setzen die Serie pessimistischer Weltbilder fort. Die Figuren machen darin die Erfahrung, dass der Traum von der glückbringenden Wahlheimat im ‚Westen‘ nur eine Illusion, eine Utopie war. Die Heimat, die sie sich vorzufinden gewünscht haben, existiert nicht. Stattdessen erwartet sie ein Leben und Arbeiten unter prekären Bedingungen. Doch trotz all dieser Enttäuschungen wollen sie nicht nach Rumänien zurückkehren. Auf diese Weise wird in den meisten Emigrationsfilmen zugleich ein negatives Bild des ‚Westens‘ als auch Rumäniens gezeichnet. Jedoch zeigen die Emigrationsfilme Figuren, die aktiv werden und sich ihrem Schicksal nicht länger ergeben. Sie kämpfen für ein besseres Leben und versuchen, sich eine neue Heimat zu schaffen, wiewohl diese häufig nur von begrenzter Dauer ist. Als Radikanten können sie sich – mal leichter und mal schwerer – von ihrer rumänischen Heimat trennen und andernorts temporär neu verwurzeln.

Eine Ereignistilgung durch Aufgehen im Gegenraum, durch eine Rückkehr in den Herkunftsraum oder durch eine Metatilgung findet in keinem der rumänischen Filme statt. Dilemmata werden aufgezeigt, aber keine (Auf-)Lösungen vorgeschlagen. Anders als Probleme können Dilemmata nicht gelöst werden, da gleichzeitig mehrere Ziele verfolgt werden, die sich teils widersprechen, wie der Wunsch der Migrant*innen nach finanzieller Sicherheit und einem Leben in der rumänischen Heimat. Laut Paul Schrader handelt es sich beim Aufzeigen von Dilemmata um ein typisches Motiv des europäischen Kinos, was es vom amerikani-

schen Kino unterscheidet: „American movies are based on the assumption that life presents you with problems, while European films are based on the conviction that life confronts you with dilemmas – and while problems are something you solve, dilemmas cannot be solved, they’re merely probed“ (Paul Schrader, zitiert nach Elsaesser 2005: 44). Das Aufzeigen unlösbarer Dilemmata, häufig bedingt durch kulturelle, politische und soziale Problematiken der rumänischen Gesellschaft, wird in den Migrationsfilmen besonders deutlich. Die Figuren werden als Verlierer*innen dargestellt, egal wie sie sich entscheiden – ob sie in Rumänien bleiben oder auswandern, ein ‚Happy End‘ gibt es für keine von ihnen. In den erzählten Geschichten spiegeln sich die gesamtgesellschaftlichen Herausforderungen der rumänischen Bevölkerung. Die in den Filmen präsentierten Einzelschicksale, die sich mit den konstruierten Räumen verweben, stehen stellvertretend für die Dilemmata der rumänischen Gesellschaft.

Die Raumkonstruktion der Filme ist wahrnehmungsästhetisch, da die Regisseur*innen mit bestimmten filmischen Darstellungsmitteln, besonders durch die düstere Farbgebung, ihre Wahrnehmung der Heimat und der Zielländer der Migrant*innen inszenieren und damit die Schattenseiten der rumänischen Arbeitsmigration aufzeigen. Sie verleihen insbesondere dem Raum der rumänischen Heimat einen starken Ausdruck von Trostlosigkeit. Wie für das neue rumänische Kino typisch, können auch die genannten Filme als sozialkritisch betrachtet werden. Sie werfen einen kritischen Blick auf die Gesellschaft und dabei nicht nur auf jene im postkommunistischen Rumänien, sondern auch auf die Menschen und ihre Verhaltensweisen im ‚Westen‘. Diese Sozialkritik geschieht jedoch stets auf subtile Weise. Die Kamera nimmt eine Beobachterrolle ein, wodurch die Bilder dokumentarisch wirken. Durch bestimmte filmische Strategien, wie dem Dreh an natürlichen Schauplätzen, dem Verzicht auf künstliche Belichtung oder *double framing* Aufnahmen, erwecken die Filme den Eindruck eines realistischen Gesellschaftsporträts.

Das Heimatbild, das in den neuen rumänischen Filmen, die nach dem Ende des Kommunismus entstanden sind, vorherrscht, steht dem ideologischen Heimatbild der kommunistischen Propagandafilme diametral gegenüber. Fanden in jenen Filmen die Figuren Zuflucht in der rumänischen Heimat, so stellt diese im neuen rumänischen Film keinen

Garanten für Geborgenheit mehr dar. Es liegt ein diskursiver Paradigmenwechsel im Hinblick auf den Diskurs über Heimat vor. Wenngleich es bereits einige wenige (heimat-)kritische Filme während des Kommunismus gab, sind diese jedoch kaum mit den aktuellen Filmen des neuen rumänischen Kinos vergleichbar, das unverschleiert die Zustände in Rumänien aufzeigen kann.

Die Heimatdarstellung im rumänischen Film lässt sich mit der berühmten Redewendung ‚*There is no place like home*‘ zusammenfassen.⁴⁶⁸ Mit diesem Spruch, der seinen Ursprung in *Der Zauberer von Oz* hat, wird ausgedrückt, dass kein Ort mit der Heimat, die vermisst wird, mithalten kann. Johannes von Moltke macht jedoch darauf aufmerksam, dass dieses ‚*no place like home*‘ auch darauf verweist, dass Heimat letztlich nur eine Illusion, ein Nicht-Ort, eine Utopie ist, da es einen Raum wie Heimat nicht gibt.⁴⁶⁹ Eine ähnliche Botschaft vermitteln auch die rumänischen Migrationsfilme. In den kommunistischen Propagandafilmen wurde ein Heimatbild in den Filmen entworfen, das die rumänische Heimat als idyllischen und positiv bewerteten Raum darstellt, der schöner ist als das kosmopolitische Bukarest oder die dekadente westliche Welt: Kein Ort ist so schön wie die rumänische Heimat, war die ideologisch aufgeladene Botschaft der Filme. In den neuen rumänischen Filmen wird die Heimat als ein Raum präsentiert, den es zu verlassen gilt, der keine Perspektiven ermöglicht, der einengt und kein zufriedenstellendes Leben bereithält. Aber auch die Wahlheimat im Ausland wird als trister, düsterer Raum präsentiert, der ebenso keine Entfaltungsmöglichkeiten bietet.

Den Filmen aller hier untersuchten Kategorien ist gemeinsam, dass es eine Heimat im Sinne eines Geborgenheit und Wärme spendenden Raumes, an dem man sich heimisch fühlt, für die Figuren (noch) nicht gibt. Der rumänische Heimatraum ist stets durch einen Mangel charakterisiert. Der Heimat im Prämigrationsfilm mangelt es an Zukunftsaussichten. Der Heimat im Returnfilm mangelt es an verständnisvollen Familienmitgliedern oder Freunden oder an beruflichen Perspektiven.

⁴⁶⁸ Die folgenden Überlegungen sind eine Weiterentwicklung des Fazits meines Artikels „No place like home – filmische Darstellungen der verlassenen rumänischen Heimat“ (Pirwitz 2020a).

⁴⁶⁹ Vgl.: von Moltke 2005: 1–3.

Die Heimat im Postmigrationsfilm ist geprägt von einem Mangel an familiärer Nähe und Wärme und der Wahlheimat im ‚Westen‘ in den Emigrationsfilmen mangelt es an Chancen und Perspektiven. Auch sie offenbart sich als Illusion, wenn auch mit Entwicklungspotential.

Heimat als emotionales Konstrukt jenseits der räumlichen Komponente wird im neuen rumänischen Film zu einem *No Place*, einem Nicht-Ort. Die rumänische Heimat im Migrationsfilm ist durch ihre Mängel und durch das charakterisiert, was sie nicht ist. Sie ist *kein* „Garant für Stabilität, Geborgenheit und Behaustheit“ (Hertrampf 2020b: 142), sie kann den Figuren *keine* Wärme und Liebe geben und wird zu *keinem* Raum, an dem sie das Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt bekommen und positive soziale Bindungen vorherrschen. Eine heimatliche Heimat bleibt unerreichbar, sowohl für die Ausgewanderten als auch für die Zurückgelassenen.

Gleichwohl wird auch der ‚Westen‘ in vielen rumänischen Migrationsfilmen zum Nicht-Ort. Der ‚Westen‘, ob als Raum im Off oder als Raum im On, wird als homogener Raum dargestellt. Es spielt keine Rolle, ob die Figuren nach Deutschland oder nach Großbritannien auswandern wollen, ob sie aus Spanien oder Italien zurückkehren oder ob sie in Frankreich oder in den USA leben. Sie haben in den meisten Fällen keinen Bezug zum Zielland ihrer Wahl. Kulturelle Eigenheiten oder spezifische Landschaften der Einwanderungsländer werden nicht gezeigt. Somit wird der ‚Westen‘ zu einem „Raum, der keine Identität besitzt und sich weder relational noch als historisch bezeichnen lässt“ (Augé 2014: 83) und folglich zu einem Nicht-Ort.

Das Motiv eines homogenen ‚Westens‘, der als Raum der Arbeit und der Jobperspektiven imaginiert wird, wird auch durch eine der Figuren in Mungius *R.M.N.* zum Ausdruck gebracht, die in gebrochenem Englisch sagt „From home all is west“.⁴⁷⁰ Der Westen liegt irgendwo im Jenseits der Heimat. Interessanterweise stammt der Satz jedoch nicht von einem rumänischen Migranten. Es ist ein Arbeiter aus Sri Lanka, der zusammen mit einem Kollegen in ein kleines rumänisches Dorf im multikulturell geprägten Siebenbürgen geholt wurde, um in der lokalen Bäckerei die Arbeit zu verrichten, für die sich keine*r der Dorfbewohner*innen

⁴⁷⁰ Eine genaue Angabe der zitierten Stelle ist derzeit nicht möglich, da der Film bisher nur bei Festivals lief und noch nicht im Handel erhältlich ist.

interessiert, da die Bezahlung zu schlecht ist. Für die Arbeiter aus Süd-asien ist auch Rumänien bereits der ‚Westen‘. Hier finden sie Arbeit und verdienen Geld, das sie an ihre Familien in der Heimat schicken, wiewohl sie in Rumänien Opfer von Rassismus und Diskriminierung werden.

Fragen nach Heimat, Zugehörigkeit, Gehen oder Bleiben, Heimatverbundenheit und Flucht aus einer einengenden Heimat stehen im Fokus der rumänischen Migrationsfilme. Einen ‚*place like home*‘ gibt es für die Figuren jedoch nicht, weder in Rumänien noch im ‚Westen‘. Am Ende bleiben nur unlösbare Dilemmata und Figuren auf der Suche nach Sicherheit, Wärme und Zugehörigkeit – auf der Suche nach Heimat. Aus diesem Grund können die Filme als Variante des Heimatfilms bezeichnet werden. Da es sich um einen kritischen Blick auf den defizitären Charakter der Heimat(en) handelt und die Möglichkeit, Heimat als Gefühl überhaupt zu finden oder zu bewahren, von den Filmen in Frage gestellt wird, stellen diese Werke ‚kritische Heimatfilme‘ dar. Wie für das Genre des Heimatfilms typisch, thematisieren sie die Auswirkungen von politischen und historischen Umwälzungen auf Individuen und ihren Alltag⁴⁷¹ und beschäftigen sich mit Herausforderungen für die Gesellschaft, die sich durch das Zusammenspiel von Tradition und Moderne ergeben. Diese Filme hinterlassen, wie im eingangs zitierten Ausspruch Heizmanns, „beim Betrachter ein Gefühl der Heimatlosigkeit“ (Heizmann 2018: 68).

War der ‚kritische Heimatfilm‘ in den 1960er- und 1970er Jahren in Deutschland eine Reaktion auf die positiven, unrealistischen und kitschigen Heimatfilme der 1950er Jahre, so ist der neue rumänische ‚kritische Heimatfilm‘ einerseits eine Reaktion auf die propagandistischen Heimatfilme des Kommunismus. Gleichwohl kann er als Fortsetzung einer Traditionslinie in der rumänischen Filmgeschichte gesehen werden, die u.a. von Pintilie bereits während der kommunistischen Diktatur durch kritische Perspektiven in Erscheinung trat. Die rumänischen Migrationsfilme reißen sich ein in die Tradition des realistischen, sozialkritischen Kinos, das seit den 2000er Jahren mit der ‚Neuen Welle‘ für internationale Aufmerksamkeit sorgte. Ging es in den Transit-Jahren vor allem darum, die kommunistische Vergangenheit aufzuarbeiten und

⁴⁷¹ Vgl.: Heizmann 2016: 16.

sich mit dem Alltag im postkommunistischen Rumänien zu beschäftigen, so wurde insbesondere seit dem EU-Beitritt Rumäniens Migration zu einem der wichtigsten Themen im rumänischen (Heimat-)Film. Nach Heizmann gewährt der Heimatfilm Einblicke in die Seelenlage einer Gesellschaft. In ihm geht es um Geschichten, die die großen Probleme der Zeit widerspiegeln.⁴⁷² Im Falle Rumäniens sind dies die Arbeitsmigration und ihre Folgen.

Chronotopoi der deterministischen postkommunistischen Heimat, der versuchten Heimkehr, der Abwesenheit und des erlebten ‚Westens‘ prägen die Raum-Zeit-Konstruktionen der Filme und bestimmte Motive tauchen immer wieder auf. Die meisten rumänischen Migrationsfilme greifen auf klassische Narrative über ‚Ost‘ und ‚West‘ zurück. Das Narrativ des *american dream*, die Erzählung über den möglichen Erfolg und Reichtum im ‚Westen‘ für jedermann, wird allerdings dadurch aufgebrochen, dass die negativen Erfahrungen rumänischer Migrant*innen aufgezeigt werden. Etablierte, negativ konnotierte Diskurse über die Balkanregion, als arm und perspektivlos, hingegen, werden durch die Filme verfestigt. Dadurch wird sowohl ein pessimistisches Selbstbild Rumäniens, das durch Inferioritätsdenken geprägt ist, als auch ein negatives Bild des ‚Westens‘ vermittelt. Einerseits stellt die Darstellung der Migrant*innen in den Werken junger rumänischer Filmemacher*innen eine Gegenreaktion auf die stereotypisierten Bilder der ‚westlichen‘ Medien dar, da sie ein menschlicheres Bild der Migrant*innen zeichnen und sie (mit wenigen Ausnahmen) nicht als Kriminelle darstellen. Gleichzeitig bestätigen sie mit ihrer Darstellung von Migration jedoch auch einige vorherrschende Klischees, da sie Migrant*innen als arm und als Opfer inszenieren, die durch ihre Herkunft determiniert sind. Durch ihre Darstellungsweise Rumäniens machen sie auf die defizitäre und prekäre Lage Rumäniens aufmerksam, ignorieren dabei aber nahezu jegliche positiven Aspekte von Migration. So schreibt auch Pop: „the real voices and lives of the millions of Romanians living abroad were not investigated by cinema makers“ (Pop 2020: 107). Erfolgsgeschichten rumänischer Migrant*innen werden bisher nicht erzählt. Alle Geschichten enden tragisch oder mit einem offenen Ende.

⁴⁷² Vgl.: Heizmann 2016: 19 und 86.

Eine Akzentverschiebung vollzieht sich mit dem Anstieg an Emigrationsfilmen. Während insbesondere die Figuren der Prämigrationsfilme als ihrem Schicksal ergeben dargestellt werden, werden die Protagonist*innen der Emigrationsfilme als aktiv handelnd präsentiert. Zwar sind auch sie noch immer durch ihre rumänische Herkunft determiniert, da sie dadurch im Ausland stigmatisiert und ausgenutzt werden, doch gleichzeitig wehren sie sich gegen die ungerechte Behandlung und versuchen sich aktiv ihrem Schicksal zu widersetzen.

Eine gänzlich neue Perspektive auf Migration wird mit dem Film *Lebensdorf* aufgezeigt, in dem sich die Geschichte nicht mehr um Migration aus finanziellen Gründen dreht. Der Protagonist ist kein Arbeitsmigrant, sondern wird als mobiler Europäer präsentiert, der ohne bürokratische Hürden seinen Lebensmittelpunkt zeitweise in ein anderes europäisches Land verlegen kann und dabei weder Stigmatisierung noch Ausgrenzung erfährt.

5. Ausblick

Die Thematisierung und Betrachtungsweise von Migration im rumänischen Film geht einher mit dem realen Migrationsgeschehen. In den frühen Jahren des Postkommunismus war es für Rumän*innen nur unter bestimmten Bedingungen möglich, auszuwandern. Viele stellten sich die Frage, ob sie gehen oder in Rumänien bleiben sollen. Dieses Thema steht im Vordergrund der Prämigrationsfilme. Mit dem EU-Beitritt Rumäniens und der späteren vollständigen Arbeitnehmerfreizügigkeit wird regelmäßiges Pendeln zwischen Rumänien und dem ‚Westen‘ und ein transnationaler Lebensstil für zahlreiche Rumän*innen zur Normalität. Gleichzeitig stellt sich für viele Ausgewanderte die Frage, ob sie in ihre Heimat zurückkehren sollten. Diese Themen werden von den vorwiegend nach dem EU-Beitritt entstandenen Return- und Postemigrationsfilmen behandelt. Insbesondere in den letzten Jahren sammelten immer mehr Filmemacher*innen selbst Erfahrung im Ausland, die sie in ihren Werken verarbeiten. Um Pops Unterscheidung zwischen *migration cinema* und *diasporic cinema* noch einmal aufzugreifen, lässt sich festhalten, dass *migration cinema* – „films depicting the experience of migrants at home“ (Pop 2020: 100) – zwar weiterhin entsteht, es gleichzeitig aber in den letzten Jahren zu einem Anstieg an *diasporic cinema*, „that represent personal stories happening in a foreign social environment“ (ebd.), kam. Der Raum des ‚Westens‘ wird nun immer häufiger zum Schauplatz.

Ein Paradigmenwechsel, sowohl in Bezug auf die erzählten Geschichten als auch auf die Raumkonstruktion, setzte mit dem Anstieg an Emigrationsfilmen bereits ein. Dieser geht einher mit dem seit den 2010er Jahren einsetzenden *transnational turn* (Pop 2014b) im rumänischen Kino. Neuere Migrationsfilme gleichen sich an das in der westlichen Romania als *cinéma du métissage* oder im anglophonen Sprachraum als *accented cinema* bezeichnete transkulturelle Kino an und thematisieren Schwierigkeiten der Integration, das Leben im Ausland und den Versuch, andernorts eine neue Heimat zu finden oder gehen sogar, wie im Falle des Films *Lebensdorf*, weg von migrationsspezifischen Themen und verhandeln Migration als Mobilität in einer (post-)modernen, durch

Transnationalisierung geprägten Welt nur noch am Rande der erzählten Geschichten, während sie global oder zumindest europaweit relevante Themen der Mittelschicht in den Fokus des Interesses rücken.

In Zukunft ist zum einen zu erwarten, dass Emigrationsfilme zunehmen werden. Im westeuropäischen Ausland wächst zudem die zweite Generation rumänischer Migrant*innen heran,⁴⁷³ von denen sicherlich einige den Weg in die Filmindustrie einschlagen werden. Möglich wäre sogar, dass sich beispielsweise ein italienisch-rumänisches oder spanisch-rumänisches Kino entwickelt, das mit dem deutsch-türkischen oder maghrebinisch-französischen Kino vergleichbar wäre und das Leben der zweiten Generation und deren hybride Kultur und Identität verhandelt. Es würde folglich zur Entstehung eines postmigrantischen Kinos kommen.

Wenngleich Rumänien auch 2022 noch immer überwiegend ein Auswanderungsland ist und daher damit zu rechnen ist, dass die Abwanderung aus Rumänien und deren Folgen weiterhin ein zentrales Thema des rumänischen Films bleiben werden, ist gleichzeitig die Anzahl an Immigrant*innen in Rumänien in den letzten Jahren stark gestiegen. So kam es zwischen 2018 und 2019 zu einem Anstieg um 79,5 %, als 22.000 neue Einwanderer*innen nach Rumänien kamen, während sich gleichzeitig auch die Anzahl eingereicherter Asylanträge mehr als verdoppelte und 2020 bei ca. 6000 lag.⁴⁷⁴ Bisher wird Einwanderung bzw. Transitmigration nur von den Filmen *Almania*, *Morgen* und *R.M.N.* verhandelt. Jedoch ist aufgrund der aktuellen Entwicklungen damit zu rechnen, dass diesem Thema in Zukunft eine stärkere Aufmerksamkeit geschenkt wird und es zu einem Anstieg an Immigrationsfilmen kommen wird. Insbesondere der Ausbruch des Ukraine-Krieges führte dazu, dass Rumänien zumindest temporär zum Einwanderungsland wurde. Wahrscheinlich wird auch dies zukünftig filmisch verarbeitet werden.

Folglich sind für Rumänien ähnliche Entwicklungen, wie sie in der Einleitung in Bezug auf das polnische oder das tschechische Kino

⁴⁷³ So wurden beispielsweise im Jahr 2019 von 203.109 geborenen rumänischen Kindern 35.683 und somit 18 % im Ausland geboren. Insgesamt wurden zwischen 2000 und 2021 ca. eine Million rumänischer Kinder jenseits der rumänischen Grenzen geboren (vgl.: Archip 2021).

⁴⁷⁴ Vgl.: OECD 2021: 298.

geschildert wurden, zu erwarten. Die in dieser Arbeit untersuchten Verhandlungen von Migration sind typisch für die Filmlandschaften von Ländern in Transitperioden und Entwicklungsphasen und kein rein rumänisches Phänomen. Aus diesem Grund können die gewonnenen Erkenntnisse über typische Narrationsstrukturen und Raumkonstruktionen auch in abgewandelter Form für Analysen anderer Migrationsfilme, die von postmigrantischen Gesellschaften hervorgebracht wurden, von Nutzen sein.

Bibliografie

Literaturverzeichnis

- Agotai, Doris (2007): *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld: Transcript.
- Ahrens, Jörn (2019): „Das Rätsel der Heimat. Zur gesellschaftlichen Haltbarkeit eines unentfalteten Begriffs in aktuellen Vorstellungen zur ‚Leitkultur‘“, in: Brinkmann, Frank Thomas/Hammann, Johanna (Hrsg.): *Heimatgedanken*, Wiesbaden: Springer, 7–25.
- Alkın, Ömer (2019): *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*, Bielefeld: Transcript.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genres*, London: British Film Institute.
- Andreescu, Florentina (2013): *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*, New York: Palgrave Macmillan.
- Archip, Andreea (2021): „Câți copii s-au născut, de fapt, în străinătate din părinți români? INS îl contrazice pe ministrul muncii, Raluca Turcan“, in: *Libertatea*, <https://www.libertatea.ro/stiri/cati-copii-s-au-nascut-de-fapt-in-strainatate-din-parinti-romani-ins-o-contrazice-pe-ministrul-muncii-raluca-turcan-3678019> [24.07.2022].
- Augé, Marc (1995): „Die Sinnkrise der Gegenwart“, in: Kuhlmann, Andreas (Hrsg.): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, Frankfurt a. M.: Fischer, 33–47.
- Augé, Marc (⁴2014): *Nicht-Orte*, München: C. H. Beck.
- Austen, Merlin (2014): *Dritte Räume als Gesellschaftsmodell Eine epistemologische Untersuchung des Thirdspace*, München: Studien aus dem Münchner Institut für Ethnologie.
- Bachtin, Michail Michailowitsch (2008 [1975]): *Chronotopos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Baltag, Ingrid (2020): „Rekonstruktionen der Heimat in der rumänischen Migrationsliteratur nach 1989“, in: Hertrampf, Marina Ortrud M. (Hrsg.): *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration*, München: AVM, 83–102.
- Bart, Jean (2004 [1933]): *Europolis*, <https://www.bibliotecapemo-bil.ro/content/scoala/pdf/Europolis%20-%20Jean%20Bart.pdf> [24.07.2022].
- Batori, Anna (2018): *Space in Romanian and Hungarian Cinema*, Cham: Palgrave Macmillan/Springer.
- Bausinger, Hermann (2011): *Heimat? Heimat! – Heimat als Aufgabe*, www.goethe.de/mmo/priv/8372988-STANDARD.pdf [24.07.2022].
- Berghahn, Daniela (2006): „No place like home? Or impossible home-comings in the films of Fatih Akin“, in: *New Cinemas* 4/3, 141–157.
- Berghahn, Daniela (2013): *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Betea, Raluca/Wild, Beate (2016): *Brave New World – Romanian Migrants' Dream Houses*, Bucharest: Romanian Cultural Institute.
- Beumers, Birgit (2010): „Nostalgic Journeys in Post-soviet cinema: Towards a Lost Home?“, in: Berghahn, Daniela/Sternberg, Claudia (Hrsg.): *European Cinema in Motion. Migrant and diasporic Film in Contemporary Europe*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 96–113.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.
- Bíró, Béla (2014): „Die rumänische Identität in Veränderung“, in: *Acta Universitatis Sapientia Philologica* 3, 411–423.
- Bлага, Lucian (1982 [1936]): *Zum Wesen der rumänischen Volksseele*, Bukarest: Minerva.
- Bloch, Ernst (³1976): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (1995): *Was ist ein Bild?*, München: Fink.
- Boia, Lucian (2001): *History and Myth in Romanian Consciousness*, Budapest: Central European University Press.
- Boia, Lucian (2014): *Warum ist Rumänien anders?*, Bonn: Schiller.

- Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radikant*, Berlin: Merve.
- Boym, Svetlana (2001): *The future of nostalgia*, New York: Basic Books.
- Brah, Avtar (1996): *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London: Routledge.
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- Breuss, Fritz (2007): „Erfahrungen mit der fünften EU-Erweiterung“, in: *Monatsberichte WIFO* 80/12, Wien: Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung, 933–950.
- Buhociu, Octavian (1974): *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage – Burschenbünde und Weihnachtslieder – Hirtenphänomene und Heldenlieder*, Wiesbaden: Kommission für die Geistesgeschichte des Östlichen Europas.
- Bundeszentrale für politische Bildung (2012): „Historische Entwicklung der Migration“, in: *Bpb*, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/145669/historische-entwicklung-der-migration> [10.06.2020].
- Burch, Noël (1981): „Nana, or the Two Kinds of Space“, in: *Theory of Film Practice*, Princeton: Princeton University Press, 17–31.
- Busch, Dietrich/Wilhelm, Heinrich et al. (1841): *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften* 25, Berlin: Veit.
- Campbell, Joseph (1999 [1949]): *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M.: Insel.
- Căpățînă-Juller, Laura/Nowak, Markus (2012): „Eurowaisen – Kindheit ohne Eltern“, in: *Eurasisches Magazin*, <https://www.eurasisches-magazin.de/artikel/Eurowaisen-Kindheit-ohne-Eltern/20120808> [17.03.2022].
- Centrul Național al Cinematografiei (2021): „Arhiva anuar statistic“, in: *Centrul Național al Cinematografiei*, http://cnc.gov.ro/?page_id=52615&fbclid=IwAR19e6SSO9TVMGWeLtAekiG61PG6WmGE3FuuiOr36HMxTiOHURjtt3ytXZc#1517992957387-91f2468e-12c5 [24.07.2022].

- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Chion, Michel (2009): *Film, a Sound Art*, New York: Columbia University Press.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Collins, Richard (1998): *Andrei Codrescu's Mioritic Space*, Oxford: Melius.
- Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (2019): „Heimat global: Einleitung“, in: Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.): *Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*, Bielefeld: Transcript, 11–42.
- Currie, Mark (1998): *Postmodern Narrative Theory*, London: Palgrave.
- Dander, Valentin (2014): *Zones Virtopiques. Die Virtualisierung der Heterotopien und eine mediale Dispositivanalyse am Beispiel des Medienkunstprojekts Zone*Interdite*, Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Decker, Jan-Oliver (2018): „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“, in: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hrsg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, Stuttgart: Metzler, 79–95.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): *Rhizom*, Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dennerlein, Bettina/Frietsch, Elke (2011): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*, Bielefeld: Transcript.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (2009): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: Transcript.
- Dospinescu, Andrei/Giuseppe, Silviu Russo (2018): *Romania – Systematic Country Diagnostic: Background Note – Migration*, Washington: World Bank.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: Transcript.

- Drăghicescu, Dumitru (1907): *Din psihologia poporului român*, București: Librăria Leon Alcalay.
- Dubois, Philippe (1990): *Lacte photographique et autres essais*, Paris: Nathan.
- Dünne, Jörg (2004): „Forschungsüberblick ‚Raumtheorie‘“, in: *Raumtheorie*, <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> [18.05.2020].
- Düvell, Frank (2006): *Europäische und internationale Migration. Einführung in historische, soziologische und politische Analysen*, Hamburg: LIT.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler.
- Eryılmaz, Öngün (2016): *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und Frankreich*, Wiesbaden: Springer.
- Flagner, Heide (2018a): „Filmische Narrative der Aufarbeitung in Rumänien“, in: Mattusch, Michèle (Hrsg.): *Kulturelles Gedächtnis-Ästhetisches Erinnern. Literatur, Film und Kunst in Rumänien*, Berlin: Frank & Timme, 361–378.
- Flagner, Heide (2018b): „Orte und Nicht-Orte in der rumänischen neuen Welle. Filmische Figurationen des ‚Dazwischen‘“, in: Flagner, Heide/Kraus, Sabine (Hrsg.): *Räume und Medien in der Romania*, Hildesheim: Georg Olms, 211–224.
- Fontane, Theodor (1862): *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz.
- Forbes, Alex (2020): „The Balkan’s Europolis: Sulina as a synecdoche“, in: *Studii și cercet. Ist. Art., Teatru, Muzică, Cinematografie*, Bukarest: Editura Academiei Române, 71–81.
- Foroutan, Naika (2016): „Postmigrantische Gesellschaften“, in: Brinkmann, Heinz U./Sauer, Martina (Hrsg.): *Einwanderungsgesellschaft Deutschland. Entwicklung und Stand der Integration*, Wiesbaden: Springer, 227–254.

- Foucault, Michel (⁴1990): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013 [1966]): *Die Heterotopie/Les Hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raumes. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: Transcript.
- Frank, Michael C. (2009): „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin.“, in: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript, 53–80.
- Frank, Michael C. (2012): „Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills“, in: Frank, Susi K. (Hrsg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: Transcript, 217–246.
- Frank, Michael C. (2015): „Chronotopoi“, in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston: De Gruyter, 160–169.
- Freiwah, Patrick (2022): „Gegenoffensive der Ukraine? Russland nennt sie gescheitert und ‚Illusion für den Westen‘“, in: *Merkur*, <https://www.merkur.de/politik/ukraine-krieg-russland-konflikt-gegenoffensive-cherson-verteidigung-propaganda-waffenlieferungen-91764085.html> [05.09.2022].
- Friedmann, Georges/Morin, Edgar (2010 [1952]): „Soziologie des Kinos“, in: *Montage/AV 19/2*, 21–41.
- Gabanyi, Anneli Ute (2005): *Rumänien vor dem EU-Beitritt*, Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik.
- Gajdo, Ana (2019): *Români peste hotare. Migrație și ocupație (2)*, https://www.academia.edu/39612351/Rom%C3%A2ni_peste_hotare_Migra%C5%A3ie_%C5%9Fi_ocupa%C5%A3ie_2_ [27.08.2022].
- Gardies, André (1993): *L'espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck.

- Genepp, Arnold van (1960): *The rites of passage*, Chicago: Chicago University Press.
- Genette, Gérard (³2010): *Die Erzählung*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Georgescu, Lucian (2015): „The Point of No Return. From Great Expectations to Great Desperation in New Romanian Cinema“, in: Gott, Michael/Herzog, Todd (Hrsg.): *East, West and Centre. Reframing post-1989 European Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 147–159.
- Georgescu, Sorin/Leşcu, Christine (2018): „Migration: Rumänen wandern massenhaft aus, Einwanderung bleibt bescheiden“, in: *Radio România Internațional*, https://www.rri.ro/de_de/migration_rumae-nen_wandern_massenhaft_aus_einwanderung_bleibt_bescheiden-2578636 [26.04.2020].
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
- Glasze, Georg/Pott, Andreas (2014): „Räume der Migration und der Migrationsforschung“, in: Gans, Paul (Hrsg.): *Forschungsberichte der ARL*, Hannover: ARL, 47–62.
- Glick Schiller, Nina/Basch, Linda/Blanc Szanton, Cristina (1992): „Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration“, in: Glick Schiller, Nina/Basch, Linda/Blanc Szanton, Cristina (Hrsg.): *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York: Academy of Sciences, 1–24.
- Gott, Michael/Herzog, Todd (2015): „Introduction: East, West and Centre: ‚Mapping Post-1989 European Cinema‘“, in: Gott, Michael/Herzog, Todd (Hrsg.): *East, West and Centre: Reframing post-1989 European Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–19.
- Götzke, Manfred/Knüppel, Leila (2014): „EU-Waisen in Rumänien – Allein gelassen“, in: *Deutschlandfunk*, <https://www.deutschlandfunk.de/eu-waisen-in-rumaenien-allein-gelassen-100.html> [17.03.2022].
- Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres (²2017): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren.

- Gräf, Dennis/Schmöller, Verena (2016): *Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen*, Marburg: Schüren.
- Gremler, Claudia (2017): „Wurzellos und zeitentoben? Schweden als Transitraum und deutsche Heterotopie im Werk Antje Rávic Strubels“, in: Egger, Sabine/Hess-Lüttich, Ernest W. B./Bonner, Withold (Hrsg.): *Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 249–261.
- Günzel, Stephan (2020): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: Transcript.
- Haaser, Rolf (2012): „Esel“, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: Metzler, 100–101.
- Hanganu, Elisa/Humpert, Stephan/Kohls Martin (2014): *Zuwanderung aus den neuen EU-Mitgliedstaaten Bulgarien und Rumänien*, Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge.
- Hanich, Julian (2014): „Suggestive Verbalisierungen im Film. Wenn Sprache die Imagination des Zuschauers weckt“, in: Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, Marburg: Schüren, 153–184.
- Heinze, Martin/Quadflieg, Dirk/Bührig, Martin (2006): „Einleitung“, in: Heinze, Martin/Quadflieg, Dirk/Bührig, Martin (Hrsg.): *Utopie Heimat. Psychiatrische und kulturphilosophische Zugänge*, Berlin: Parodos, 7–10.
- Heizmann, Jürgen (2016): *Heimatsfilm International*, Stuttgart: Reclam.
- Heizmann Jürgen (2018): „Der Heimatfilm. Themen, soziale Anliegen und filmische Formen“, in: *Heimat. Index – Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 66–75.
- Heizmann, Jürgen (2019): „Bilder und Geschichten aus der Provinz. Der Heimatfilm“, in: Zimmermann, Olaf/Geißler, Theo (Hrsg.): *Politik und Kultur. Zeitung des deutschen Kulturrates* 3, Berlin: ConBrio Verlagsgesellschaft, 19.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2011): *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*, Bielefeld: Transcript.

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2020a): „Heimat/patrie/patria im Kontext von Globalisierung und Migration: Einleitende Gedanken zu aktuellen (Re-)Konstruktions- und Erneuerungsprozessen“, in: Hertrampf, Marina Ortrud M. (Hrsg.): *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration*, München: AVM, 7–25.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2020b): „Heterotope Heimat(en)‘. Heimat und Fremde in frankophonen Narrativen der (Post-)Migration“, in: Hertrampf, Marina Ortrud M. (Hrsg.): *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration*, München: AVM, 141–167.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./Nickel, Beatrice (2019): „(T)Räume der Migration“, in: *Beiheft PhiN* 18, 1–8.
- Hickethier, Knut (2002): „Genretheorie und Genreanalyse“, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender.
- Hickethier, Knut (42007): *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hugendick, David (2012): „Filme? Nein, Geständnisse!“, in: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2012-09/rumaenien-kino-bukarest/komplettansicht> [24.07.2022].
- Huss, Bernhard/König, Gerd/Winkler, Alexander (2016): *Chronotopik und Ideologie im Epos*, Heidelberg: Winter.
- Iordanova, Dina (2010): „Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe“, in: Berghahn, Daniela/Sternberg, Claudia (Hrsg.): *European Cinema in Motion. Migrant and diasporic Film in Contemporary Europe*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 50–75.
- Jocham, Anna Lucia (2011): „Antiziganistische Stigmatisierung. Diskreditierende Zuschreibungen und alltägliche Diskriminierungen“, in: *Zag-Berlin*, <http://www.zag-berlin.de/antirassismus/archiv/59antizigan-stigma.html> [25.03.2022].
- Jobelius, Matthias/Stoincu, Victoria (2014): *Mitul „turismului social“. Migrația cetățenilor români către Germania și alte state membre ale UE*, Brüssel: Friedrich-Ebert-Stiftung.

- Jones, Martin/Johns, Rhys/Woods, Michael (2004): *An introduction to political geography. Space, place and politics*, London/New York: Routledge.
- Kahlweit, Cathrin (2022): „Der Westen wird kriegsmüde“, in: *Süddeutsche Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/politik/ukraine-krieg-halbes-jahr-1.5642184> [05.09.2022].
- Kanne, Miriam (2013): *Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘*, Berlin: LIT.
- Katholische Bibelanstalt (2016): „Die Salbung Jesu in Betanien, Das Evangelium nach Johannes, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift“, in: *Bibleserver*, <https://www.bibleserver.com/EU/Johannes12%2C24> [04.04.2022].
- Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf G./Stieger, Bernd (2011): *Text zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam.
- Király, Hajnal (2015): „Leave to live? Placeless people in contemporary Hungarian and Romanian films of return“, in: *Studies in Eastern European Cinema* 6/2, 169–183.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren.
- Koschorke, Albrecht (³2013): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Krah, Hans (1999): *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*, Kodikas/Code 22, Tübingen: Narr.
- Krah, Hans (2018): „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“, in: Nies, Martin (Hrsg.): *Raumsemiotik. Räume- Grenzen- Identitäten*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online 4, 73–110.
- Kreff, Fernand (2014): „Übermoderne“, in: Kreff, Fernand/Knoll, Eva-Maria/Gingrich, Andre (Hrsg.): *Lexikon der Globalisierung*, Bielefeld: Transcript, 391–394.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/New York: de Gruyter.

- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- Levitt, Peggy (2001): *The Transnational Villagers*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Liptay, Fabienne (2005): „There’s no place like home‘. Szenen der Heimkehr im Film“ in: Liptay, Fabienne/Solbach, Andreas (Hrsg.): *Heimat. Suchbild und Suchbewegung*, Remscheid: Gardez!, 13–41.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Lotman, Jurij M. (3¹⁹⁸⁹): *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2015): „Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn“, in: *sozialraum.de*, <https://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> [05.06.2020].
- Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej (2007): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen: Budrich.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006): „Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film“, in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Herbert von Halem, 7–23.
- Maiorescu, Titu (1978 [1868]): „În contra direcției de astăzi în cultura română“, in: Rădulescu-Dulgheru, Georgeta/Filimon, Domnica (Hrsg.): *Opere*, Bukarest: Minerva, 143–154.
- Marschies, Christoph/Zachhuber, Johannes (2008): „Einleitung“, in: Marschies, Christoph/Zachhuber, Johannes (Hrsg.): *Die Welt als Bild: interdisziplinäre Beiträge zur Visualität von Weltbildern*, Berlin: de Gruyter, 7–14.
- Mihăilescu, Vintilă (2016): „Reading a House. Migration, Households and Modernity in Post-communist Rural Romania“, in: Betea,

- Raluca/Wild, Beate (Hrsg.): *Brave New World – Romanian Migrants' Dream Houses*, Bucharest: Romanian Cultural Institute, 48–57.
- Mikos, Lothar (2003): „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Film-analyse“, in: Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (Hrsg.): *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft*, Opladen: Leske + Budrich, 135–149.
- Ministerul Muncii Familiei, Protecției Sociale și Persoanelor Vârștnice (2016): *Accesul lucrătorilor români pe piețele muncii din statele membre UE*, Bucharest: o. V.
- Mitchell, W.J. Thomas (1992): „The Pictorial Tur“, in: *Art Forum*, 89–95.
- Mitzscherlich, Beate (2019): „Heimat als subjektive Konstruktion. Beheimatung als aktiver Prozess“, in: Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt, Christiane (Hrsg.): *Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*, Bielefeld: Transcript, 183–195.
- Moltke, Johannes von (2005): *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Morawska, Eva (2001): „Immigrants, transnationalism, and ethnicization: a comparison of this great wave and the last“, in: Gerstle, Gary/Mollenkamp, John (Hrsg.): *E. Pluribus Unum? Contemporary and Historical Perspectives on Immigrant Political Incorporation*, New York: Russell Sage, 175–212.
- Morsch, Thomas (2010): „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik“, in: *Montage/AV 19/1*, 55–77.
- Müller, Dietmar (2014): „Krieg und Heimatkonstruktionen in den Historienfilmen des rumänischen Regisseurs Sergiu Nicolaescu“, in: Karl, Lars/Müller, Dietmar/Seibert, Katharina (Hrsg.): *Der lange Weg nach Hause. Konstruktionen von Heimat im europäischen Spielfilm*, Berlin: Metropolis, 167–189.
- Müller, Ines (2013): „Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer“, in: *Image 17/1*, 45–60.

- Müller-Funk, Wolfgang (1992): *Neue Heimaten – Neue Fremden*, Wien: Picus.
- Müller-Funk, Wolfgang (?2008): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien: Springer.
- Müller-Funk, Wolfgang (?2010): *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, Tübingen: Narr.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Film-making*, Princeton: Princeton University Press.
- Nasta, Dominique (2013): *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*, New York: Wallflower Press Book.
- Nejezchleba, Martin (2013): „Generation Trauma: Eurowaisen in Osteuropa“, in: DW, <https://www.dw.com/de/generation-trauma-eurowaisen-in-osteuropa/a-17266512> [17.03.2022].
- Nemet, Anamaria Denisa (2016): *Die Wahrnehmung Rumäniens. Eine soziologische Studie zu Stereotypen und Vorurteile*, Hamburg: Diplomata.
- Nies, Martin (2018a): „Einleitung. Raumsemiotik – Zur Kodierung von Räumen und Grenzen“, in: Nies, Martin (Hrsg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online 4, 7–12.
- Nies, Martin (2018b): „B/Orders – Schwellen- Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation- eine raumsemiotische Positionsbestimmung“, in: Nies, Martin (Hrsg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online 4, 13–72.
- Nora, Pierre (1984–1992): *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- Nübel, Damaris (2018): „Zur Funktion von Nicht-Orten und Heterotopien in Identitätsnarrativen der Kinder- und Jugendliteratur“, in: Nies, Martin (Hrsg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online 4, 169–178.
- Odin, Roger (2002): „Kunst und Ästhetik beim Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz“, in: *Montage/AV* 11/2, 42–57.

- Odin, Roger (2019): *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Berlin: oa books.
- OECD (2019a): *Talent Abroad: A Review of Romanian Emigrants*, Paris: OECD Publishing.
- OECD (2019b): *International Migration Outlook 2019*, Paris: OECD Publishing.
- OECD (2021): „Romania“, in: *International Migration Outlook 2021*, Paris: OECD Publishing, 298–299.
- Olivier-Mensah, Claudia (2017): *TransREmigration. Rückkehr im Kontext von Transnationalität, persönlichen Netzwerken und Sozialer Arbeit*, Bielefeld: Transcript.
- Paech, Joachim (2000): „Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens“, in: Beller, Hans (Hrsg.): *Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 93–121.
- Peltzer Anja/Keppler, Angela (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*, Oldenburg: de Gruyter.
- Peeren, Esther (2006): „Through the Lens of the Chronotope. Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora“, in: Baronian, Marie-Aude/Besser, Stephan/Jansen, Yolande (Hrsg.): *Diaspora and Memory. Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, Amsterdam: Rodopi, 67–77.
- Pfaller, Alfred (2007): *Rumänien: Neues Tigerland oder Problemkind der EU?*, Brüssel: Friedrich Ebert Stiftung.
- Pieldner, Judit (2016): „Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema“, in: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 12, Cluj-Napoca: Scientia Publishing House, 87–114.
- Pirwitz, Anne (2017): *Zwischen Emigration und Remigration. Eine interdisziplinäre empirische Untersuchung über die Situation rumänischer Migranten in Westeuropa*. Universität Potsdam: unveröffentlichte Masterarbeit.

- Pirwitz, Anne (2019): „Romanian Migrants in Western Europe: Expectations, Challenges and the Importance of their Networks“, in: *Philologica Jassyensia* XV 29/1, 221–230.
- Pirwitz, Anne (2020a): „No place like home – filmische Darstellungen der verlassenen rumänischen Heimat“, in: Hertrampf, Marina Ortrud M. (Hrsg.): *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration*, München: AVM, 83–102.
- Pirwitz, Anne (2020b): „Der Chronotopos der Remigration in Fatih Akins Solino“, in: *ffk Journal*, Hamburg: Avinus, 329–346.
- Pirwitz, Anne (2024): „Rumänien als Transit-Raum in den Filmen Morgen und Almania – Potentiale für einen ‚anderen‘ Blick auf Migration“ in: Bartl, Tamara/Bäumler, Linda/Heisenberger, Elisabeth/Wais, Tatjana/Weiland, Verena (Hrsg.): *Romania diversa – Potentiale und Herausforderungen. Beiträge zum XXXVII. Forum Junge Romanistik in Wien*, München: AVM, in Vorbereitung.
- Pop, Doru (2010): „The Grammar of the New Romanian Cinema“, in: *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies* 3, 19–40.
- Pop, Doru (2014a): *Romanian New wave Cinema. An Introduction*, North Carolina: McFarland.
- Pop, Doru (2014b): „The ‚Transnational Turn‘: New Urban Identities and the Transformation of Contemporary Romanian Cinema“, in: *Urban Symphonies, EKPHRASIS* 1, Cluj-Napoca: Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Teatru si Televiziune, 9–22.
- Pop, Doru (2015): „An Analysis of Romanians’ Self-Image in Contemporary Cinematographic Representations“, in: *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 138–161.
- Pop, Doru (2020): „Romanian Diasporic Cinema. Dislocation and Paraphrastic Forms of Expression in Recent Migration Films“, in: *Poetics of the Borders: Meeting Points and Representational Border Crossings in Contemporary Cinema, EKPHRASIS* 1, Cluj-Napoca: Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Teatru și Televiziune, 100–122.

- Popan, Elena Roxana (2014): „Recent Romanian Cinema: Is it a Real New Wave or Just a Splash in the Water?“, in: *The Communication Review* 17, 217–232.
- Pries, Ludger (2001): *Internationale Migration*, Bielefeld: Transcript.
- Pries, Ludger (2008): *Die Transnationalisierung der sozialen Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Quicker, Esther (2016): *Das gespaltene Bild der Roma in Rumänien*, Jena: Friedrich-Schiller-Universität.
- Renner, Karl N. (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“, in: Bauer, Ludwig/Ledig, Elfriede/Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse*, München: diskurs film, 115–130.
- Renner, Karl N. (2004): „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“, in: Frank, Gustav/Lukas, Wolfgang (Hrsg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann zum 60. Geburtstag, Passau: Stutz, 357–381, online: https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf [24.07.2022].
- Rohgalf, Jan (2015): *Jenseits der großen Erzählungen*, Wiesbaden: Springer.
- Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm*, München: Carl Hanser.
- Rothemund, Kathrin (2015): „Floating. Fluide filmische Ab-Orte“, in: Martin, Silke/Steinborn, Anke (Hrsg.): *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*, Marburg: Schüren, 101–117.
- Rushdie, Salman (1991): *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, London: Granta Books.
- Sachs-Hombach (2004): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln: Herbert von Halem.
- Safran, William (1991): „Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return“, in: *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1/1, 83–99.
- Said, Edward (2009 [1978]): *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

- Salden, Claudia (2010): *Rumänien und seine Stereotype in der Presse. Am Beispiel deutscher und französischer Zeitungen (2003 bis 2008)*, Hamburg: Dr. Kovač.
- Salvați copiii (2015): „Situția copiilor ai căror părinți sunt plecați la muncă în străinătate“, in, *Salvați copiii*, <http://copiisinguriacasa.ro/pentru-specialisti/studii-sicercetari/situatia-copiiilor-ai-caror-parinti-sunt-plecati-la-munca-in-strainatate/> [18.01.2020].
- Salvați copiii (2020): „Câți copii au rămas singuri acasă“, in: *Salvați copiii*, <https://www.salvaticopiii.ro/ce-facem/protectie/copii-cu-parinti-plecati-la-munca-in-strainatate> [18.01.2020].
- Sandu, Dumitru (2005): „Emerging Transnational Migration from Romanian Villages“, in: *Current Sociology* 53, London: SAGE Publications, 555–582.
- Sandu, Dumitru (2010a): *Lumile sociale ale migrației românești în străinătate*, Bukarest: Polirom.
- Sandu, Dumitru (2010b): „Home Orientation in Transnational Spaces of Romanian Migration“, in: *Sociologia* XV, Cluj-Napoca: Studia Universitatis Babeș-Bolyai, 15–36.
- Schiefer, Karin (2019): „Interview with Ioana Uricaru. Director of ‚Lemonade‘, a feature film supported by Eurimages“, in: *Council of Europe*, <https://rm.coe.int/interview-with-ioana-uricaru/16809a626f> [04.01.2021].
- Schirmer, Dominique (2009): *Empirische Methoden der Sozialforschung. Grundlagen und Techniken*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Schlink, Bernhard (2000): *Heimat als Utopie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schmöller, Verena (2016): „Wie neu ist ‚neu‘? Gedanken zum ‚neuen‘ rumänischen Film“, in: Gräf, Dennis/Schmöller, Verena (Hrsg.): *Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 9, Marburg: Schüren, 206–228.
- Scholz, Sykla (2019): „Plurale Heimatentwürfe im ‚German Heimat Film‘. Identitätsangebote in ‚Sushi in Suhl‘, ‚Sommer in Orange‘ und ‚Soul Kitchen‘“ in: Costadura, Edoardo/Ries, Klaus/Wiesenfeldt,

- Christiane (Hrsg.): *Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion*, Bielefeld: Transcript, 399–427.
- Schroer, Markus (2012): *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schüle, Christian (2017): *Heimat. Ein Phantomschmerz*, München: Droemer.
- Sean, Martin (2013): *New waves in cinema*, Harpenden: Kamera Books.
- Seeßlen, Georg (2002): „Menschenbilder der Migration im Film“, in: *überblick* 03, 73.
- Simmel, Georg (2006 [1903]): „Über räumliche Projektionen sozialer Formen“, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 304–316.
- Soja, Edward W. (2005 [1990]): „Die Trialektik der Räumlichkeit“, in: Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München: Wilhelm Fink, 93–123.
- Souriau, Etienne (1997 [1951]): „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, in: *montage/AV* 6/2, 140–157.
- Sprenger, Anca (2014): „Romanian new cinema: Representing national identities in a global world“, in: *Interstudies* 15/1, 13–21.
- Stetter, Ernst (2006): *Bulgarien, Rumänien: EU-Beitritt zum 01. Januar 2007 trotz „blauen Briefs“*, Brüssel: Friedrich Ebert Stiftung.
- Strausz, László (2017): *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, Cham: Palgrave Macmillan/Springer.
- Teampău, Petruța/van Assche, Kristoff (2007): „Sulina – the Dying City in a Vital Region Social Memory and the Nostalgia for the European future“, in: Rothe, Klaus/Brunnbauer, Ulf (Hrsg.): *Region. Regional Identity and Regionalism in Southeastern Europe*. *Ethnologia Balkanica* 11, Münster: LIT, 257–278.
- Todorova, Maria (²2009): *Imagining the Balkans*, Oxford: Oxford University Press.

- Todorova, Maria (2021): „Southeast European Studies between Debates and Trends“, in: *Südosteuropa Mitteilungen* 61, München: Volk Agentur + Verlag, 17–31.
- Trautsch, Jasper M. (2017): „Was ist der ‚Westen‘? Zur Semantik eines politischen Grundbegriffs der Moderne“, in: Müller, Ernst (Hrsg.): *Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte*, Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 58–66.
- Turner, Victor (1969): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell Paperbacks.
- UNICEF România (2008): *Analiză la nivel național asupra fenomenului copiilor rămași acasă prin plecarea părinților la muncă în străinătate*, Buzău: Alpha MDN.
- Urmersbach, Bruno (2021a): „Migrationssaldo nach Einwanderungen und Auswanderungen für Polen bis 2019“, in: *Statista.com*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/462001/umfrage/migrationssaldo-nach-einwanderungen-und-auswanderungen-fuer-polen/> [24.10.2021].
- Urmersbach, Bruno (2021b): „Migrationssaldo nach Einwanderungen und Auswanderungen für Tschechien bis 2019“, in: *Statista.com*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/461719/umfrage/migrationssaldo-nach-einwanderungen-und-auswanderungen-fuer-tschechien/> [24.10.2021].
- Urmersbach, Bruno (2021c): „Migrationssaldo nach Einwanderungen und Auswanderungen für Russland bis 2020“, in: *Statista.com*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/487213/umfrage/migrationssaldo-russland/> [24.10.2021].
- Urmersbach, Bruno (2021d): „Migrationssaldo nach Einwanderungen und Auswanderungen für Rumänien bis 2019“, in: *Statista.com*, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/462816/umfrage/migrationssaldo-nach-einwanderungen-und-auswanderungen-fuer-rumaenien/> [24.10.2021].
- Ustenko, Oleg (2022): „The west’s phantom energy sanctions fuel Russia’s war machine“, in: *Financial Times*, <https://www.ft.com/content/e593ae2f-62c5-4d8a-8011-b18b6cdee5d0> [05.09.2022].

- Verseck, Keno/Feck, Maria (2019): „Eurowaisen‘ Rumäniens einsame Kinder“, in: *Spiegel.de*, <https://www.spiegel.de/politik/ausland/rumaenien-die-einsamen-kinder-rumaenischer-arbeitsmigranten-a-1273465.html> [18.07.2019].
- Vogler, Christopher (1997): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Wagner, Sabrina (2018): „Die ‚Armutsmigranten‘ kommen – Zur Repräsentation von Migrantinnen und Migranten aus Bulgarien und Rumänien in der deutschen Tagespresse“, in: Lünenborg, Margreth/Sell, Saskia (Hrsg.): *Politischer Journalismus im Fokus der Journalistik*, Wiesbaden: Springer, 261–285.
- Weigel, Sigrid (2002): „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik 2/2*, Vandenhoeck & Ruprecht, 151–165.
- Weiß, Stephanie (2005): „Orte und Nicht-Orte“. *Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*, Mainz: Mainzer kleine Schriften zur Volksliteratur.
- Wiedemann, Felix (2012): „Orientalismus“, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, <http://docupedia.de/zg/> [24.07.2022].
- Wilhelmer Lars (2015): *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*, Bielefeld: Transcript.
- Wulff, Hans Jürgen (1988): „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, in: *Kodikas/Code 11*, 363–376, online: <http://www.derwulff.de/2-19> [24.07.2022].
- Wulff, Hans Jürgen (1991): „Telefon im Film/Filmtelefonate: Zur kommunikationssoziologischen Beschreibung eines komplexen Situationstyps“, in: Debatin, Bernhard/Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.): *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*, Berlin: Spiess, 61–105, online: <http://www.derwulff.de/2-30> [24.07.2022].
- Wulff, Hans Jürgen (2009): „Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: on, off, master space. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films“, in: *montage AV 18/2*, 149–163.

Zitzlsperger, Ulrike (2013): *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern: Peter Lang.

Zöller, Renate (2015): *Heimat. Annäherung an ein Gefühl*, Bonn: Christoph Links.

Filmverzeichnis

Rumänische Filme

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile/4 Months, 3 Weeks and 2 Days (ROU, 2007, Regie: Cristian Mungiu)

Aici... adică acolo/Here. I Mean There (ROU, 2012, Regie: Laura Căpățînă-Juller)

Almania (ROU/GBR, 2016, Regie: Anton und Damian Groves)

Ana, mon amour (ROU/FRA/DEU, 2017, Regie: Călin Peter Netzer)

Ana se întoarce/Ana is coming back (ROU, 2016, Regie: Ruxandra Ghițescu)

Ana și hoțul/Ana and the Thief (ROU, 1981, Regie: Virgil Calotescu)

Apele tac/Silent River (ROU/DEU, 2011, Regie: Anca Miruna Lăzărescu)

Artista dolarii și ardelenii/The Actress, the Dollars and the Transylvanians (ROU, 1978, Regie: Dan Pița und Mircea Veroiu)

Asphalt Tango (ROU/F, 1996, Regie: Nae Caranfil)

Babardeală cu bucluc sau porno balamuc/Bad Luck Banging or Loony Porn (ROU/LUX/CHE/CZE/HRV/GBR, 2021, Regie: Radu Jude)

Bacalaureat/Graduation (ROU, 2016, Regie: Cristian Mungiu)

Balanța/The oak (ROU/FRA, 1992, Regie: Lucian Pintilie)

București – Berlin/Bucharest – Berlin (ROU/DEU, 2005, Regie: Anca Miruna Lăzărescu)

București – Wien 8:15/Bucharest – Vienna 8:15 (ROU, 2000, Regie: Cătălin Mitulescu)

- Buletin de București/Bucharest Identity Card* (ROU, 1982, Regie: Virgil Calotescu)
- Câinele japonez/The Japanese Dog* (ROU, 2013, Regie: Tudor Cristian Jurgiu)
- Calea dunării/Way of the Danube* (ROU, 2013, Regie: Sabin Dorohoi)
- Cap și pajură/Heads and Tails* (ROU, 2016, Regie: Nicolae Constantin Tănase)
- Carnival/Carnaval* (ROU, 2013, Regie: Andrei Gruzniczki und Titi Popescu)
- Cealaltă Irina/The Other Irene* (ROU, 2008, Regie: Andrei Gruzniczki)
- Cele ce plutesc/Floating Things* (ROU, 2009, Regie: Mircea Daneliuc)
- Ceva bun de la viață/Something good out of life* (ROU, 2010, Regie: Dan Pița)
- Clara* (ROU, 2022/2023, Regie: Sabin Dorohoi)
- Crimă inocentă/Innocent Murder* (ROU, 2015, Regie: Adrian Popovici)
- Crulic – Drumul spre dincolo/Crulic – The Path to Beyond* (ROU/POL, 2011, Regie: Anca Damian)
- Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii/The Way I Spent the End of the World* (ROU, 2006, Cătălin Mitulescu)
- Dacă bobul nu moare/If the seed doesn't die* (ROU/AUT/SRB, 2010, Regie: Sinișa Dragin)
- Dacii/The Dacians* (ROU/FRA, 1967, Regie: Sergiu Nicolaescu)
- De ce trag clopetele, Mititcă/Why are the bells ringing, Mitică?* (ROU, 1981, Regie: Lucian Pintilie)
- Decolarea/The Take-Off* (ROU, 1971, Regie: Timotei Ursu)
- Despre Oameni și Melci/Of Snails and Men* (ROU/FRA, 2012, Regie: Tudor Giurgiu)
- Destinația Mahmudia/Destination Mahmudia* (ROU, 1981, Regie: Alexandru Boianțiu)
- Dimineața care nu se va sfârși/The very last Morning* (ROU, 2016, Regie: Ciprian Mega)
- Dincolo* (ROU, 2021, Regie: Luca Peres-Bota)

- Dincolo de calea ferată/By the Rails* (ROU, 2016, Regie: Cătălin Mitulescu)
- Doar cu buletinul la Paris/To Paris with the Identity Card* (ROU, 2015, Regie: Șerban Marinescu)
- D'ora* (ROU/GBR, 2013, Regie: Delia Antal)
- Don't come home this year* (ROU, 2020, Regie: Ștefan Voicu)
- Dragoste 2. America/Love 2. America* (ROU, 2018, Regie: Florin Șerban)
- După dealuri/Beyond the hills* (ROU/FRA/BEL, 2012, Regie: Cristian Mungiu)
- Emigrant Blues: Un Road Movie în 2 ½ Capitole/Emigrant Blues: A Road Movie in 2 ½ Chapters* (ROU, 2019, Regie: Mihai Mincan und Claudiu Mitcu)
- È pericoloso sporgersi/Sundays on Leave* (ROU, 1993, Regie: Nae Caranfil)
- Eu când vreau să fluier, fluier/If I Want to Whistle, I Whistle* (ROU, 2010, Regie: Florin Șerban)
- Europolis* (ROU/FRA, 2010, Regie: Cornel Gheorghită)
- Faci sau Taci/Do it or shot it* (ROU, 2019, Regie: Iura Luncașu)
- Fața galbenă care râde/The Yellow Smiley Face* (ROU, 2008, Regie: Constantin Popescu)
- Felicia, înainte de toate/First of all, Felicia* (ROU/NLD, 2009, Regie: Răzvan Rădulescu und Melissa de Raaf)
- Fixeur/The Fixer* (ROU/FRA, 2016, Regie: Adrian Sitaru)
- Francesca* (ROU, 2009, Regie: Bobby Păunescu)
- Granițe/Borders* (ROU/FRA, 2017, Regie: Andra Chiriac)
- Ignat înghețat/Frozen Ignat* (ROU, 2018, Regie: Dinu Tănase)
- Întoarcerea la dragostea dintii/Return to first love* (ROU, 1981, Regie: Mircea Mureșan)
- Italiencele/The Italians* (ROU, 2004, Regie: Napoleon Helmis)
- Lebensdorf* (ROU, 2022, Regie: Valentin Hotea)
- Lemonade* (ROU/CND, 2018, Regie: Ioana Uricaru)

- Logodnicii din America/American Fiancés* (ROU, 2007, Regie: Nicolae Mărgineanu)
- Loverboy* (ROU, 2011, Regie: Cătălin Mitulescu)
- Luca* (ROU, 2020, Regie: Horațiu Mălăele)
- Maria* (ROU, 2003, Regie: Călin Peter Netzer)
- Marilena* (ROU, 2008, Regie: Mircea Daneliuc)
- Matei copil miner/The miner child* (ROU/DEU/FRA, 2013, Regie: Alexandra Gulea)
- Medalia de onoare/Medal of Honor* (ROU/DE, 2009, Regie: Călin Peter Netzer)
- Mihai Viteazul/Michael the Brave* (ROU/FRA/ITA, 1971, Regie: Sergiu Nicolaescu)
- Moartea domnului Lăzărescu/The Death of Mr. Lazarescu* (ROU, 2005, Regie: Cristi Puiu)
- Monștri/Monsters* (ROU, 2019, Regie: Marius Olteanu)
- Morgen* (ROU/FRA/HUN, 2010, Regie: Marian Crișan)
- Nesfârșit/California Dreaming* (ROU, 2007, Cristian Nemescu)
- Niki Ardelean, colonel în rezervă/Niki and Flo* (ROU/FRA, 2003, Regie: Lucian Pintilie)
- No Man's Land* (ROU 2017, Regie: Marius Olteanu)
- Nu mă atinge-mă/Touch Me Not* (ROU/DEU/BUL/CZE/FRA, 2018, Regie: Adina Pintilie)
- Nunta lui Oli/Oli's Wedding* (ROU, 2009, Regie: Tudor Cristian Jurgiu)
- Occident* (ROU, 2002, Regie: Cristian Mungiu)
- Orizont/Horizon* (ROU, 2015, Regie: Marian Crișan)
- Oxigen* (ROU, 2010, Regie: Adina Pintilie)
- Parking* (ROU/ESP/CZE 2008, Regie: Tudor Giurgiu)
- Patul conjugal/Conjugal Bed* (ROU, 1993, Regie: Mircea Daneliuc)
- Pe aripile vinului/Gone with the Wine* (ROU, 2002, Regie: Corneliu Porumboiu)
- Periferic/Outbound* (RO/AUT, 2010, Regie: Bogdan George Apetri)
- Porto-Franco* (ROU, 1961, Regie: Paul Călinescu)

- Prea târziu/Too late* (ROU, 1996, Regie: Lucian Pintilie)
- Privește înainte cu mânie/Look Forward in Anger* (ROU, 1993, Regie: Nicolae Mărgineanu)
- Proba de Microfon/Mikrophone Test* (ROU, 1980, Regie: Mircea Daneliuc)
- Profetul, aurul și ardelenii/The Prophet, the Gold and the Transylvanians* (ROU, 1977, Regie: Dan Pița und Mircea Veroiu)
- Pruncul, petrolul și ardelenii/The Oil, the Baby and the Transylvanians* (ROU, 1981, Regie: Dan Pița und Mircea Veroiu)
- Quad erat demonstradum* (ROU, 2013, Regie: Andrei Gruzniczki)
- Rătăcire/Wandering* (ROU, 1978, Regie: Alexandru Tatos)
- Reconstituirea/Reenactment* (ROU, 1968, Regie: Lucian Pintilie)
- R.M.N.* (ROU, 2022, Regie: Cristian Mungiu)
- Sărbătoritul/The Birthday Boy* (ROU, 2017, Regie: Sabin Dorohoi)
- Schimb valutar/Exchange* (ROU, 2008, Regie: Nicolae Mărgineanu)
- Searching for Patrick* (ROU, 2016, Regie: Daniel Djamo und Oana Popan)
- Secvențe/Sequences* (ROU, 1982, Regie: Alexandru Tatos)
- Stille Post/Inbetween Home* (ROU/AUT, 2022, Regie: Brigitta Kanyaro)
- Sunt o babă comunistă/I'm an Old Communist Hag* (ROU, 2013, Regie: Stere Gulea)
- Tatăl fantomă/The Phantom Father* (ROU, 2011, Regie: Lucian Georgescu)
- Telefon în străinătate/The International Phone Call* (ROU, 1998, Regie: Hanno Höfer)
- Trecătoarele iubiri/Ephemeral Love* (ROU, 1974, Regie: Malvina Ursianu)
- Vara s-a sfârșit/Summer's Over* (ROU, 2016, Regie: Radu Potcoavă)
- Visul lui Liviu/Liviu's dream* (ROU, 2004, Regie: Corneliu Porumboiu)
- Weekend cu mama/Weekend with my Mother* (ROU, 2009, Regie: Stere Gulea)

Russische Filme

- Ajka* (RUS/DEU/POL/CHN/FRA/KAZ, 2018, Regie: Sergei Dworzewoi)
- Brat 2/Brother 2* (RUS, 2000, Regie: Alexei Balabanov)
- Gastarbeiter* (RUS, 2009, Regie: Yusup Razykov)
- Drugoe nebo/Another Sky* (RUS, 2010, Regie: Dmitrii Mamuliia)
- Interdevochka/Intergirl* (UdSSR, 1989, Regie: Petr Todorovsky)
- Nostalghia/Nostalgia* (UdSSR/ITA, 1983, Regie: Andrei Tarkovsky)
- Okno v Parizh/Window on Paris* (RUS, 1993, Regie: Yuri Mamin)

Polnische Filme

- 300 mil do nieba/300 Miles to Heaven* (POL/DNK/FRA, 1989, Regie: Maciej Dejczer)
- Bilet powrotny/Returnticket* (POL, 1978, Regie: Ewa und Czesław Petelscy)
- Cicha noc/Silent Night* (POL, 2017, Regie: Piotr Domalewski)
- Dzikie róże/Wild Roses* (POL, 2017, Regie: Anna Jadowska)
- Fucha/Moonlighting* (POL/GBR, 1982, Regie: Jerzy Skolimowski)
- Najlepszą zemstą jest sukces/Success is the best revenge* (POL/GBR/FRA 1984, Regie: Jerzy Skolimowski)
- Oda do radości/Ode to Joy* (POL, 2005, Regie: Anna Kazejak, Jan Komasa und Maciej Migas)
- Ostatni prom/Last Ferry* (POL, 1989, Regie: Waldemar Krzystek)
- Śniegu już nigdy nie będzie/Never Gonna Snow Again* (POL/DEU 2020, Regie: Małgorzata Szumowska und Michał Englert)
- Szczęśliwego Nowego Jorku/Prosit New York* (POL, 1997, Regie: Janusz Zaorski)
- Trzy kolory: Biały/Three Colours: White* (POL/FRA/CHE 1991, Regie: Krzysztof Kieślowski)
- U Pana Boga za miedzą/God's Little Village* (POL, 2009, Regie: Jacek Bromski)

Tschechische Filme

Manželství/A Marriage (CZE/USA, 2021, Regie: Asad Faruqi und Kateřina Hager)

Na střechě/On the Roof (CZE, 2019, Regie: Jiří Mádľ)

Tiché doteky/A Certain Kind of Silence (CZE/NLD/LVA 2019, Regie: Michal Hogenauer)

Bulgarische Filme

Емигранти/Emigrants (BGR, 2002, Regie: Lyudmil Todorov und Ivaylo Hristov)

Котка в стената/Cat in the Wall (BGR, 2020, Regie: Mina Mileva und Vesela Kazakova)

Писмо до Америка/Letter to America (BGR, 2001, Regie: Iglia Trifonova)

Сиво/18% Grey (BGR/BEL/DEU/MKD/SRB, 2020, Regie: Viktor Chuchkov)

Светът е голям и спасение дебне отвсякъде/The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner (BGR/DEU/SVN/HUN, 2008, Regie: Stefan Komandarev)

Уроци по немски/German Lessons (BGR/DEU, 2021, Regie: Pavel Vesnakov)

Ungarische Filme

Bibliothèque Pascal (HUN, 2010, Regie: Szabolcs Hajdu)

Fehér tenyér/White Palms (HUN, 2006, Regie: Szabolcs Hajdu)

Friss levegő/Fresh Air (HUN, 2006, Regie: Agnes Kocsis)

Moszkva tér/Moszkva Square (HUN, 2001, Regie: Ferenc Török)

Moldawische Filme

Arrivederci (MDA, 2008, Regie: Valeriu Jereghi)

În Exil/In Exile (MDA, 2018, Regie: Alexandru Kurilov, Simion Chiriac und Vitalie Stavila)

Ultima zi din Mai/The last day before June (MDA, 2018, Regie: Igor Kistol)

Sonstige Filme

La Haine/Hass (FRA, 1995, Regie: Matthieu Kassovitz)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Migration aus Rumänien im Vergleich zu seinen Nachbarstaaten. Quelle: OECD 2019a: 76.

Abbildung 2: Im Zeitraum 1996 bis 2022 produzierte rumänische Migrationsfilme. Eigene Grafik.

Abbildung 3: Entstehung von Prämigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Abbildung 4: Entstehung von Returnfilmen. Eigene Grafik.

Abbildung 5: Entstehung von Postmigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Abbildung 6: Entstehung von Emigrationsfilmen. Eigene Grafik.

Abbildung 7: Der Chronotopos der Remigration: Die Makrostruktur des Films *Europolis*. Eigene Grafik.

Abbildung 8: Eingangsszene in *Occident* (0'00,19).

Abbildung 9: Häuser als Spiegel einer vergangenen Zeit in *Occident* (0'00,55).

Abbildung 10: Mihaela und Luci als Maskottchen vor dem Shopping-Center in *Occident* (0'25,44).

Abbildung 11: Der Chronotopos der deterministischen postkommunistischen Heimat im Prämigrationsfilm. Eigene Grafik.

Abbildung 12: Voichița und Alina blicken auf das Dorf zurück auf ihrem Weg ins Kloster in *După dealuri* (0'03,21).

- Abbildung 13: Schneefall symbolisiert Alinas drohenden Tod in După dealuri (1'48,43).
- Abbildung 14: Schneefall symbolisiert Alinas drohenden Tod in După dealuri (1'53,28).
- Abbildung 15: Die Schlusszene lenkt den Blick auf die Probleme des modernen Rumäniens in După dealuri (2'32,10).
- Abbildung 26: Düstere Räume und brachliegende Industriegebiete in Sărbătoritul (0'00,03).
- Abbildung 17: Der Chronotopos der versuchten Heimkehr im Return-film. Eigene Grafik.
- Abbildung 18: Symbolhafte Räume zwischen archaischer und globalisierter Welt in Calea Dunării (0'09,13).
- Abbildung 19: Enttäuschende Kommunikationsversuche mit den abwesenden Eltern in Calea Dunării (0'01,55).
- Abbildung 20: Das offene Tor Richtung Westen in Calea Dunării (0'11,55).
- Abbildung 21: Double framing Strategie in Matei copil miner (1'10,37).
- Abbildung 22: Trostlose und verlassene Heimat in Matei copil miner (1'03,09).
- Abbildung 23: Trostlose und verlassene Heimat in Matei copil miner (0'10,36).
- Abbildung 24: Kontrastive Landschaftsräume am Anfang und Ende des Films Matei copil miner (0'00,50).
- Abbildung 25: Kontrastive Landschaftsräume am Anfang und Ende des Films Matei copil miner (1'15,57).
- Abbildung 26: Der Chronotopos der Abwesenheit im Postemigrationsfilm. Eigene Grafik.
- Abbildung 27: Der Freizeitpark als Heterotopie in Granițe (0'04,52).
- Abbildung 28: Entfremdete Ehepartner in Granițe (0'18,45).
- Abbildung 29: Mara muss eine Untersuchung über sie ergehen lassen, um eine Green Card zu erhalten in Lemonade (0'01,30).
- Abbildung 30: Gefängnisähnliche Räume in Parking (0'01,00).
- Abbildung 31: Gefängnisähnliche Räume in Parking (1'29,33).

Abbildung 32: Der Chronotopos des erlebten ‚Westens‘. Eigene Grafik.

Abbildung 33: Ducu beobachtet skurrile Szenen in einem Berliner Club in Lebensdorf (1‘03,42).

Abbildung 34: Symbolische Darstellung Ducus Startes in einen neuen Lebensabschnitt in Lebensdorf (0‘08,31).

Abbildung 35: Transnationale Räume zwischen Bukarest und Berlin in Lebensdorf (0‘29,53)

Anhang

Inhalte aller erwähnter postkommunistischer rumänischer Kurz- und Spielfilme, die Migration thematisieren in alphabetischer Reihenfolge:

A

***Almania* (2016) von Anton und Damian Groves**

Ein Lkw-Fahrer entdeckt auf seiner Fahrt von Rumänien nach Deutschland eine Mutter mit zwei Kindern aus dem Nahen Osten, die sich in seinem Fahrzeug verstecken und versuchen, illegal nach Deutschland zu kommen. Sie überreden den Fahrer, sie zumindest über die Grenze nach Ungarn zu bringen. Während der Fahrt telefoniert der Fahrer mit seinem Sohn, der bei der Mutter in Deutschland lebt und der keine Zeit hat, sich mit seinem Vater zu treffen. → Postmigrationsfilm und Transit-Migrationsfilm

Ana se întoarce (Ana is coming back, 2016) von Ruxandra Ghițescu

Ana besucht gemeinsam mit ihrer Partnerin Ines, die sie in Deutschland kennen und lieben gelernt hat, ihre rumänische Heimat. Die beiden sind zu Gast bei Anas bester Freundin aus Schulzeiten, Laura, die sich von Ana allein gelassen fühlte, nachdem diese nach Deutschland ging. Der zunächst lockere Abend gemeinsam mit Lauras Partner endet schließlich in einer Diskussion über das Thema Homosexualität und zeigt mehr und mehr, dass Laura stärkere Gefühle für Ana hat, als alle dachten. → Returnfilm

***Asphalt Tango* (1996) von Nae Caranfil**

Im postkommunistischen Rumänien träumen junge Frauen von einer Karriere in Paris. Die Französin Marion verspricht ihnen Erfolg als Tänzerinnen in Frankreich und begleitet sie auf der Fahrt. Andrei, der eifersüchtige Ehemann einer der elf Frauen, versucht den Bus bis zur rumänischen Grenze aufzuhalten. Es gelingt ihm jedoch nicht, seine Ehefrau von ihren Plänen abzuhalten. → Prämigrationsfilm

B***Bacalaureat (Graduation, 2016) von Cristian Mungiu***

Eliza besteht ihre Abiturprüfung nicht, da sie kurz zuvor nur knapp einer Vergewaltigung entgeht. Da es für ihren Vater, den Arzt Romeo, das Wichtigste ist, dass seine Tochter das Studium an der Cambridge University antreten kann, versucht er, den Direktor der Schule seiner Tochter zu bestechen, damit diese das Abitur besteht. Dieser wiederum verlangt von Romeo, dass er einen Beamten, dem er selbst etwas schuldet, auf einer Organtransplantationsliste nach oben rücken lässt. Letztlich entscheidet sich Eliza, auf die Hilfe ihres Vaters und damit auch auf das Studium im Ausland zu verzichten. → Prämigrationsfilm

București-Berlin (Bucharest-Berlin, 2005) von Anca Miruna Lăzărescu

Ioana reist von Bukarest nach Berlin, um ihren Cousin Tomescu zu suchen. Dieser holt sie jedoch nicht wie erhofft hab. So muss sich Ioana mit Hilfe eines Taxifahrers auf die Suche nach ihm machen. → Emigrationsfilm

București – Wien 8:15 (Bucharest – Vienna, 8:15, 2000) von Cătălin Mitulescu

Die beiden Freunde Niki und Crețu planen nach Deutschland auszuwandern und ihre Familien in Rumänien zurückzulassen. Sie besorgen sich illegale Pässe. Crețu entschließt sich kurzfristig, doch in Rumänien zu bleiben und zu seiner Familie zurückzukehren. Im Zug bemerkt Niki, dass sein Freund aus Versehen die Pässe vertauscht hat. Somit kann er nicht ausreisen, zieht die Notbremse und muss zwangsläufig auch in Rumänien bleiben. → Prämigrationsfilm

C***Câinele japonez (The Japanese Dog, 2013) von Tudor Cristian Jurgiu***

Costache verliert erst seine Frau und dann bei einer Flut auch noch sein gesamtes Hab und Gut. Doch er möchte sein Land nicht verkaufen, auch wenn ihm dazu geraten wird. Sein Sohn Ticu, der in Tokio lebt, kommt mit Frau und Sohn nach Rumänien, als er vom Tod seiner Mutter und der Not seines Vaters erfährt. Er möchte ihn mit nach Japan nehmen.

Sowohl generationelle als auch kulturelle Differenzen prallen aufeinander. → Postemigrationsfilm

Calea dunării (Way of the Danube, 2013) von Sabin Dorohoi

Der siebenjährige Ionuț lebt mit seinem Großvater in der Nähe von Orșova an der Donau, während seine Eltern in Wien leben und arbeiten. Auch die Eltern seiner besten Freundin Ana arbeiten im Ausland. Die Mütter und Väter haben versprochen, dass sie im Sommer nach Hause kommen. Als Ionuțs Eltern dieses Versprechen brechen und seine Briefe als unzustellbar zurückgeschickt werden, beschließt das Kind, selbst mit dem Motorboot nach Wien zu fahren. → Postemigrationsfilm

Cap și pajură (Heads and Tails, 2016) von Nicolae Constantin Tănase

Nach einem Vorfall in einer Bar wird Laurențiu schwer am Kopf verletzt. Er verweigert jedoch jegliche Behandlung, da er dringend nach Hause muss, um auf die Rückkehr seines Bruders aus Deutschland zu warten, da er mit ihm sprechen muss. → indirekter Migrationsfilm

Cealaltă Irina (The Other Irene, 2008) von Andrei Gruzniczki

Die im Ausland verstorbene rumänische Migrantin Irina wird im Sarg zurück nach Rumänien gebracht. Ihr Mann Aurel entdeckt nach und nach, wie sehr sich seine Frau im Ausland verändert hat und dass sie dort ein Leben plante, in dem es für ihn keinen Platz mehr gab. Aurel begibt sich auf die Suche nach der Wahrheit. → Postemigrationsfilm und Sonderform des Returnfilms (Rückkehr Verstorbener)

Cele ce plutesc (Floating Things, 2009) von Mircea Daneliuc

Der aus Italien zurückkehrte Avram beginnt in seiner rumänischen Heimat Kampfhunde zu züchten, da er im Ausland erfuhr, dass die Italiener*innen zum Schutz vor illegalen Einwanderer*innen dort viel Geld für diese Tiere zahlen. Neben dem Gelände, auf dem er die Hunde gemeinsam mit seiner Frau, seinem Sohn und seiner Schwiegertochter, mit der er eine Affäre beginnt, züchtet und trainiert, befindet sich ausgerechnet das Lager einer Roma-Gemeinschaft, die gerade aus Italien nach Rumänien zurückgeschickt wurde. → Returnfilm

Ceva bun de la viață (Something good out of life, 2010) von Dan Pița
Mateo und Ginel wuchsen im Waisenhaus in einer der ärmsten Regionen Rumäniens auf. Als junge Männer wollen sie nun dem turbulenten Rumänien der 1990er Jahre entfliehen und nach Amerika auswandern. Um dafür Geld zu beschaffen, nehmen sie einen Job im Bergbau an. Auf ihrer Suche nach etwas Gutem im Leben stoßen sie auf verschiedene Hindernisse. → Prämigrationsfilm

Clara (2022/2023) von Sabin Dorohoi

Clara arbeitet in Deutschland als Kindermädchen, um Geld für ihre Familie in Rumänien zu verdienen. Während ihr in Rumänien zurückgelassener Sohn Ionuț seine Mutter vermisst, baut diese eine immer engere Beziehung zu Johanna auf, dem Kind, um das sie sich in Deutschland kümmert. Bald schon behandelt sie Johanna wie ihre eigene Tochter. Eines Tages verschwindet jedoch Ionuț, woraufhin Clara nach Rumänien zurückkehren muss. → Emigrationsfilm, Returnfilm und Postemigrationsfilm

Crimă inocentă (Innocent Murder, 2015) von Adrian Popovici

Sein Vater versprach ihm ein besseres Leben, doch der 12-jähriger Sohn eines Bauern wird von Menschenhändlern über die Grenze gebracht und als Sklave an eine illegale Feuerwerksfabrik verkauft. Dort muss er mit anderen Kindern 18 Stunden am Tag arbeiten. → indirekter Migrationsfilm (Menschenhandel)

Crulic – Drumul spre dincolo (Crulic – The Path to Beyond, 2011) von Anca Damian

Der Rumäne Crulic wird in Polen unschuldig des Diebstahls beschuldigt und inhaftiert. Um gegen das Unrecht zu protestieren, tritt er in Hungerstreik. Als er seine Unschuld schließlich nachweisen kann, wird er ins Krankenhaus gebracht, wo er an den Folgen seines Hungerstreiks verstirbt. → Emigrationsfilm und Sonderform des Returnfilms (Rückkehr Verstorbener)

D***Dacă bobul nu moare (If the seed doesn't die, 2010) von Sinișa Dragin***

Während der Serbe Iorgovan nach der Leiche seines Sohnes Milan sucht, der bei einem Autounfall in Rumänien ums Leben kam, sucht der Rumäne Nicu seine Tochter Ina, die in Serbien verkauft wurde und nun als Prostituierte im Kosovo arbeiten muss und einen Amerikaner heiraten soll. Auf der Donau kreuzen sich die Wege der Figuren und verweben sich verschiedene persönliche Geschichten mit der Geschichte der Balkan-Region. Um Ina zu befreien, muss Nicu vor den Augen ihrer Entführer mit ihr schlafen. Nach diesen traumatischen Erfahrungen stürzt sich die befreite Ina von einer Brücke in die Donau. Dort landen auch die Überreste des verstorbenen Milan. → indirekter Migrationsfilm (Menschenhandel)

Despre Oameni și Melci (Of Snails and Men, 2012) von Tudor Giurgiu

Im frühen postkommunistischen Rumänien soll eine Automobil-Fabrik gewinnbringend an einen französischen Manager verkauft werden. Um ihre Jobs zu retten und die Fabrik selbst zu übernehmen, planen die Arbeiter, ihr Sperma zu verkaufen. Die Sekretärin Manuela ist währenddessen hin- und hergerissen, auf welche Seite sie sich stellen soll, da sie sich in den Sohn des französischen Managers verliebt hat und von einer Zukunft mit ihm in Frankreich träumt. → indirekter Migrationsfilm

Dimineața care nu se va sfârși (The very last Morning, 2016) von Ciprian Merga

Eva flüchtete vor ihrem gewalttätigen Stiefvater in Rumänien. Im Ausland wurde sie Opfer von Menschenhandel und prostituiert sich nun auf Zypern, um Geld für ihre Familie in Rumänien zu verdienen. Auf Zypern hat sie sich inzwischen einen Kundenstamm erfolgreicher Männer aufgebaut hat. Dieses Leben droht zusammenzubrechen, als bei ihr AIDS diagnostiziert wird. Zuflucht findet sie nur in der Kirche. Der Film endet mit dem Tod Evas. → Emigrationsfilm

***Dincolo* (2021) von Luca Peres-Bota**

Bogdan arbeitet mit seinem Cousin in einem italienischen Restaurant in Belgien. Jede freie Minute verbringt er mit Videochat mit seiner Freundin Laura und dem gemeinsamen Sohn Alex, die in Rumänien auf sein im Ausland verdientes Geld angewiesen sind. Als Bogdan bei der Arbeit einen Anruf bekommt, dass Laura einen Unfall hatte, macht er sich große Sorgen und beginnt an seinem transnationalen Lebensstil zu zweifeln. Doch aus finanziellen Gründen kann er nicht zurück zu seiner Familie. → Emigrationsfilm

***Dincolo de calea ferată (By the Rails, 2016)* von Cătălin Mitulescu**

Radu kommt nach einem Jahr aus Italien zurück. In der Heimat findet er seine Frau Monica völlig verändert vor. Die beiden müssen einander neu kennenlernen, um ihre Liebe wieder aufleben zu lassen, da die Entfernung für Entfremdung gesorgt hat. Im Laufe der Nacht versuchen sie sich wieder anzunähern und ihre Probleme aufzuarbeiten. → Returnfilm und Postemigrationsfilm

***Doar cu buletinul la Paris (To Paris with the Identity Card, 2015)* von Șerban Marinescu**

Der ehemalige Französischlehrer Niță träumt schon sein ganzes Leben davon, einmal nach Paris zu reisen. Da Rumänien inzwischen Mitglied der EU ist, benötigt er nur ein Ticket und seinen Ausweis, um nach Frankreich zu fahren. Doch die Reise ist teuer. Niță spart dafür jeden Tag einen Leu. Bevor er sich jedoch seinen Traum erfüllen kann, wird ihm sein gesamtes Ersparnis von einem Straßenjungen gestohlen. → Prämigrationsfilm

***D'ora* (2013) von Delia Antal**

Die junge Dora wächst im postkommunistischen Rumänien auf und träumt vom Leben in der Metropole London. Mit Hilfe eines Schleusers gelangt sie nach Großbritannien, wo sie durch die Netzwerke ihrer Verwandten und einen hilfsbereiten Chef, der Gefallen an ihr findet, Arbeit in einem Hotel bekommt. Dora gerät jedoch in verschiedene Konflikte. Da sie ihrer Familie und ihren Freunden in der Heimat ebenfalls ein Leben im ‚Westen‘ ermöglichen möchte und sie beim Reinigen der Hotelzimmer einen Pass eines Hotelgastes findet, entscheidet sie spon-

tan, diesen zu stehlen und ihrem Bruder zu schicken. Als dies gelingt und dieser legal unter falscher Identität nach Großbritannien einreisen kann, wiederholt Dora ihre Pass-Diebstähle. Der Film endet mit dem Tod ihres Bruders. → Emigrationsfilm

Dragoste 2. America (Love 2. America, 2018) von Florin Șerban

Anton hat noch einen Tag, bevor er im Ausland ein neues Leben starten möchte. Seine Geliebte Beatrice wird zu ihrem Ehemann David zurückkehren. Der Film zeigt die letzten 24 Stunden des Paares, bevor sie sich für immer trennen werden. → indirekter Migrationsfilm

După dealuri (Beyond the hills, 2012) von Cristian Mungiu

Alina, die einige Zeit in Deutschland als Kindermädchen arbeitete, kehrt nach Rumänien zurück, um ihre Freundin und einstige Geliebte Voichița zu überreden, mit ihr nach Deutschland zu kommen. Diese lebt inzwischen als Nonne in einem Kloster. Da sie sich dort zu Hause fühlt und nicht mit nach Deutschland kommen möchte, entscheidet sich auch Alina in Rumänien zu bleiben. Alina reagiert mit psychosomatischen Reaktionen, nachdem Voichița ihre Gefühle nicht mehr erwidert und sie als unmoralisch betrachtet. Da sie schon bald vom Priester der Besessenheit bezichtigt wird, führen die Gläubigen einen Exorzismus an ihr durch, woran sie schließlich verstirbt. → Returnfilm und Postemigrationsfilm

E

Eu când vreau să fluier, fluier (If I Want to Whistle, I Whistle, 2010) von Florin Șerban

Der 18-jährige Silviu wird bald aus dem Gefängnis entlassen. Als er von seinem jüngeren Bruder besucht wird, erfährt er, dass die Mutter, die in Italien lebt und sich lange nicht gemeldet hat, plötzlich aufgetaucht ist und das Kind mit ins Ausland nehmen möchte. Silviu möchte dies um jeden Preis verhindern, da er seine Mutter kennt und ihr Verhalten ihn zu einem Kriminellen gemacht hat. Dies möchte er seinem Bruder ersparen und versucht alles, um eher aus dem Gefängnis zu kommen und die Abreise von Mutter und Bruder zu verhindern. Schließlich gelingt ihm die Flucht. Doch nun droht ihm eine Verlängerung der Haftstrafe. → Postemigrationsfilm

***Europolis* (2010) von Cornel Gheorghiu**

Nae, der in Sulina im Donaudelta am Schwarzen Meer wohnt und stets Geldprobleme hat, reist gemeinsam mit seiner Mutter Magdalena nach Frankreich, nachdem die Familie erfahren hat, dass der schon viel länger totgeglaubte Bruder der Mutter, der viele Jahre zuvor vor dem Kommunismus flüchtete, dort gerade erst verstorben sei. Nae verkauft ohne das Wissen seiner Mutter das Haus in Rumänien und reist mit ihr nach Frankreich, um sich um Lucas Beerdigung zu kümmern. Dort erfahren sie, dass Luca in Rumänien begraben werden wollte. Mit der Leiche und einigen letzten Besitztümern begeben sie sich auf die Rückreise. Beim ersten Stopp in Rumänien verstirbt Magdalena. → Prämigrationsfilm, Emigrationsfilm und Returnfilm

F

Faci sau Taci (Do it or shot it, 2019) von Iura Luncașu

Eine Sondereinheit der rumänischen Polizei soll gemeinsam mit spanischen Kollegen gegen einen Menschenhandelsring ermitteln. Sechs Frauen werden Undercover in ein Bordell eingeschleust, in dem die Opfer festgehalten werden, bevor sie nach Serbien oder Russland geschickt werden. → indirekter Migrationsfilm (Menschenhandel)

Fața galbenă care râde (The Yellow Smiley Face, 2008) von Constantin Popescu

Die Eltern des in den USA lebenden Alexandru versuchen sich über ein Video-Chat Portal mit ihrem Sohn zu unterhalten. Dies fällt ihnen jedoch sehr schwer, da sie sich nicht mit Technik auskennen. Schließlich gelingt es ihnen, ihren Sohn auf dem Bildschirm zu sehen. → Postemigrationsfilm

Felicia, înainte de toate (First of all, Felicia, 2009) von Răzvan Rădulescu und Melissa de Raaf

Felicia, die Rumänien vor fast 20 Jahren verlassen und ein neues Leben in Amsterdam begonnen hat, besucht ihre Eltern in Bukarest. Bei der Rückreise verpasst sie jedoch ihren Flug. Am Flughafen versucht sie, einen neuen Flug zu buchen und parallel dazu mit ihrem Ex-Mann am Telefon zu besprechen, wer den gemeinsamen Sohn aus dem Ferienla-

ger in den Niederlanden abholen kann. Nachdem Felicia es schließlich schafft, einen Flug für den nächsten Tag zu organisieren, brechen jahrelang angestaute Familienkonflikte zwischen ihr und ihrer Mutter auf.
→ Returnfilm

Fixeur (The Fixer, 2016) von Adrian Sitaru

Radu, der als Praktikant einer französischen Zeitung in Bukarest arbeitet, möchte sein Können unter Beweis stellen. Dazu bietet sich Gelegenheit, als er über eine minderjährige rumänische Prostituierte berichten soll, die gerade aus Frankreich nach Rumänien zurückgebracht wurde.
→ indirekter Migrationsfilm (Menschenhandel)

Francesca (2009) von Bobby Păunescu

Francesca möchte nach Italien auswandern und wird dabei von ihrer Mutter und ihren Freunden unterstützt, während ihr Vater versucht, sie davon abzuhalten. Trotz verschiedener Warnungen beschließt sie, sich auf die Reise zu machen. Auf dem Weg nach Italien erfährt Francesca, dass ihr Freund, der ihr später nach Italien nachreisen wollte, tot aufgefunden wurde. Daraufhin bricht sie die Reise ab. → Präigrationsfilm

G

Grațițe (Borders, 2017) von Andra Chiriac

Angela lebt und arbeitet seit fünf Jahren in Paris, während ihr Ehemann Tavi in Rumänien geblieben ist. Ursprüngliches Ziel der Migration war der Gelderwerb für den Hausbau in der Heimat. Da das Haus nun fertig gebaut ist, reist Tavi erstmals nach Paris, um seine Frau zu sehen und zu überreden, mit ihm nach Rumänien zurückzukehren. Doch Angela, die überrascht über den plötzlichen und unerwarteten Besuch ihres Mannes ist, hat sich ein eigenes Leben in Paris aufgebaut und möchte nicht nach Rumänien zurück. → Emigrationsfilm

I

Ignat înghețat (Frozen Ignat, 2018) von Dinu Tănase

Ana lebt inzwischen im Ausland. Als ihr Großvater stirbt, kommt sie zurück in ihr rumänisches Heimatdorf in einer einsamen und sehr religiösen und traditionsbewussten Gegend im Donau Delta. Bei der Beer-

digung des Großvaters wird festgestellt, dass es kein natürlicher Tod, sondern Mord war. Ana wird mit einigen mystischen Details ihrer Familiengeschichte konfrontiert. → Returnfilm

Italiencele (The Italians, 2004) von Napoleon Helmis

Die beiden Schwestern Jenu und Lenuța kommen nach einem Jahr aus dem Ausland nach Rumänien zurück. Eigentlich gingen sie zum Erdbeerpflücken illegal nach Spanien. Nun kommen sie in westlicher Kleidung aus Italien zurück und behaupten, dass sie dort bei der Traubenernte tätig waren. → Returnfilm

L

Lebensdorf (2022) von Valentin Hotea

Der Schriftsteller Ducu verlässt Bukarest, um eine Zeit lang in Berlin zu arbeiten. Seine Frau Andra will sich scheiden lassen. Der in der Midlifecrisis steckende Mann verliebt sich in Deutschland in seine Jugendfreundin Giulia, die in Lebensdorf, einem Ökodorf in der Nähe Berlins lebt. Ducu genießt das verrückte Leben in Berlin und ist hin und hergerissen zwischen Andra und Giulia. Am Ende zieht er mit Giulia zurück nach Rumänien, wo er jedoch nicht glücklich wird. → Präigrationsfilm, Emigrationsfilm und Returnfilm

Lemonade (2018) von Ioana Uricaru

Die Rumänin Mara lebt mit ihrem Sohn in den USA, ist mit einem Amerikaner verheiratet und versucht eine *Green Card* zu bekommen. Der Beamte der Einwanderungsbehörde vermutet eine Scheinehe und erpresst Mara. Um die *Green Card* zu erhalten, soll sie mit ihm schlafen. Unterstützung erhält Mara schließlich von einem serbischen Anwalt. Offen bleibt jedoch, ob sie dauerhaft in den USA bleiben darf, oder ob ihr Aufenthaltsstatus nur temporär geklärt ist und sie bald erneut fürchten muss, ausgewiesen zu werden. → Emigrationsfilm

Logodnicii din America (American Fiancés, 2007) von Nicolae Mărgineanu

Maria, die vor 18 Jahren in die USA auswanderte, kehrt mit ihrem Mann und Sohn Petru nach Rumänien zurück, um ein Wochenende mit

ihrem Ex-Mann Radu und dessen Frau Sanda, ihrer Jugendfreundin zu verbringen. Schon bald erfährt Maria, dass Sanda nicht nur dafür verantwortlich ist, dass Radu ihr niemals in die USA folgte, sondern auch dafür, dass sie in Amerika Schwierigkeiten mit ihrem Aufenthaltsstatus hatte. Weiterhin stellt sich heraus, dass Irina und Petru, die gerade dabei sind, sich ineinander zu verlieben, Halbgeschwister sind. → Returnfilm

Loverboy (2011) von Cătălin Mitulescu

Luca lebt in Constanța und verführt junge Mädchen und erzählt ihnen, dass er Geld braucht. Er überredet sie, sich zu prostituieren und vermittelt sie schließlich an einen internationalen Menschenhandelsring. Als er Veli kennenlernt, ist alles anders, da er sich in sie verliebt. Trotzdem wird auch Veli schließlich verkauft. → indirekter Migrationsfilm (Menschenhandel)

Luca (2020) von Horațiu Mălăele

Luca arbeitet als Taxifahrer in New York und träumt davon, Filmstar zu werden. Als er Zeuge eines Mordes wird, kommt er in ein Zeugenschutzprogramm und taucht bis zum Prozess in seiner Heimat Rumänien unter, die er vor 20 Jahren verließ. Ausgerechnet ein ehemaliger Zollbeamter, der Luca Jahre zuvor brutal zusammenschlug, ist nun Chef des rumänischen Zeugenschutzes. Er beginnt erneut seine Macht zu missbrauchen. → Returnfilm

M

Marilena (2008) von Mircea Daneliuc

Marilena vermisst ihren Freund Radu, der in Kanada arbeitet. Auch sie möchte auswandern. Doch ihr Traum wird nicht wahr. Stattdessen wird sie permanent von ihrem Chef sexuell belästigt und hat ein Kind von Sebi, Radus bestem Freund. Als Radu aus dem Ausland zurückkehrt, wird das Kind zunächst versteckt. Zwischen Sebi und Radu kommt es zu einer Streiterei, die für Sebi im Krankenhaus und für Radu auf der Polizeiwache endet. → Postmigrationsfilm und Returnfilm

Matei copil miner (The miner child, 2013) von Alexandra Gulea

Der elfjährige Matei lebt mit seinem Großvater in einer ehemaligen Bergbauregion, während seine Mutter mit seinem jüngeren Bruder in Italien lebt. Als Matei von der Schule verwiesen wird und der Großvater, zu dem er bis dahin ein gutes Verhältnis hatte, gewalttätig reagiert, läuft der Junge weg. Seine Reise führt ihn in das Naturkundemuseum in Bukarest, wo er mehr über die Tierwelt lernt, für die er sich sehr interessiert. Als er nach Hause zurückkehrt, liegt der Großvater im Sterben. Nach dessen Tod kommt Mateis Mutter, um ihren Sohn mit nach Italien zu nehmen, doch Matei beschließt allein in Rumänien zu bleiben. → Postemigrationsfilm

Medalia de onoare (Medal of Honor, 2009) von Călin Peter Netzer

Der Rentner Ion hat ein schwieriges Verhältnis zu seiner Frau und seinem in Kanada lebenden Sohn, da er dessen Fluchtpläne kurz vor dem Ende des Kommunismus an die Securitate verriet. Ion erhält die Nachricht, dass ihm für seine Heldentaten im Zweiten Weltkrieg eine Ehrenmedaille verliehen werden soll. Er kann sich nicht erklären, wofür er die Ehrung bekommen soll, hofft aber auf diese Weise wieder von Sohn und Ehefrau geachtet zu werden. Sein Ansehen steigt und sogar der Sohn aus Kanada kommt mit seiner afroamerikanischen Frau und seinem Sohn zu Besuch. Doch dann stellt sich heraus, dass es eine Verwechslung gab und der Orden jemand anderem zusteht. → Postemigrationsfilm

Moartea domnului Lăzărescu (The Death of Mr. Lazarescu, 2005) von Cristi Puiu

Der Rentner Dante Remus Lăzărescu wohnt allein in seiner Bukarester Wohnung. Seine Tochter lebt in Kanada. Als es ihm eines Nachts schlecht geht, ruft er einen Notdienst an, der erst sehr viel später eintrifft. Die Notfallassistentin Mioara und ein Fahrer transportieren ihn von Krankenhaus zu Krankenhaus, doch nirgends wird der Patient aufgenommen. Da er nach Alkohol riecht, vermuten die Ärzte, dass darin die Ursache für sein Unwohlsein liegt, doch er befindet sich in einem lebensbedrohlichen Zustand. Kurz bevor er schließlich in einem Krankenhaus operiert werden kann, verstirbt er. → indirekter Migrationsfilm

Morgen (2010) von Marian Crişan

Nelu arbeitet als Security-Mann in einem kleinen Supermarkt in Salonta, einer Stadt an der ungarischen Grenze. Eines Tages trifft er auf einen türkischen Flüchtling auf dem Weg nach Deutschland, der ihn um Hilfe bittet. Nelu nimmt den Fremden mit nach Hause und versucht ihm zu helfen. → Transit-Migrationsfilm

N***Nesfârşit (California Dreaming, 2007) von Cristian Nemescu***

Während der NATO-Bombardierung Jugoslawiens 1999 fährt ein Zug mit im Kosovo benötigter amerikanischer Ausrüstung, bewacht von einer Truppe amerikanischer und rumänischer Soldaten, durch Rumänien und wird wegen fehlender Papiere in einem kleinen Dorf vom korrupten Bahnvorsteher Doiaru festgehalten. Seine Tochter Monica verliebt sich in einen amerikanischen Soldaten und möchte mit ihm auswandern. Doiaru kommt schließlich bei einer Revolte ums Leben, die bewirkt, dass der Zug weiterfahren kann. → indirekter Migrationsfilm

Niki Ardelean, colonel în rezervă (Niki and Flo, 2003) von Lucian Pintilie

Niki hat den Großteil seines Lebens unter der kommunistischen Diktatur verbracht und ist mit dem Systemwechsel überfordert. Sein Sohn stirbt bei einem Unfall und seine Tochter möchte in die USA auswandern, ausgerechnet mit dem Sohn von Nachbar Flo, mit dem sich Niki überhaupt nicht gut versteht. Die Streitigkeiten zwischen den Männern eskalieren immer mehr, bis sie schließlich in der Ermordung Flos durch Niki gipfeln. → indirekter Migrationsfilm

No Man's Land (2017) von Marius Olteanu

Eine Frau versucht, ihren totkranken Vater von Deutschland aus zurück nach Rumänien zu bringen. An der Grenze verstirbt er. Dies verursacht bürokratische Probleme und zwingt die Frau zur Geduld. Erst nach 15 Stunden darf sie mit dem Leichnam nach Rumänien einreisen. → Sonderform Returnfilm (Rückkehr Verstorbener)

Nunta lui Oli (Oli's Wedding, 2009) von Tudor Cristian Jurgiu

Dorels Sohn Oli hat Rumänien verlassen und heiratet nun in den USA. Da die Trauung zu kurzfristig geplant wurde, konnte der Vater keine Einreisegenehmigung mehr bekommen. Aus diesem Grund verfolgt er die Hochzeit gemeinsam mit zwei Freunden seines Sohnes über Skype. → Postemigrationsfilm

O

Occident (2002) von Cristian Mungiu

Occident erzählt aus verschiedenen Perspektiven die Geschichten mehrerer Personen, die sich immer mehr miteinander verweben. Luci und Sorina trennen sich, da Sorina einen Franzosen kennenlernt und beschließt auszuwandern. Luci lernt währenddessen bei einem Gelegenheitsjob Mihaela kennen. Mihaelas Mutter möchte ihre Tochter mit einem Mann aus dem ‚Westen‘ verheiraten und nutzt dabei die Angebote einer Heiratsagentur. Mihaelas Vater sucht nach einer anderen Lösung und bittet schließlich einen alten Bekannten, seine Tochter Mihaela mit nach Deutschland zu nehmen. → Prämigrationsfilm

Orizont (Horizon, 2015) von Marian Crişan

Nach vielen Jahren im Ausland kehren Lucian und Andra hoffnungsvoll nach Rumänien zurück. Sie kaufen eine einsame Hütte in den Bergen und eröffnen ein Gästehaus. Die Gegend wird jedoch von Zoli kontrolliert, der an illegaler Abholzung beteiligt ist. Lucian und Andra geraten mehr und mehr in Konflikt mit der Holzfällermafia. → indirekter Migrationsfilm

P

Parking (2018) von Tudor Giurgiu

Der mittellose rumänische Schriftsteller Adrian arbeitet als Parkplatzwächter in Spanien. Er verliebt sich in die Musikerin Maria, zu der er eine leidenschaftliche Beziehung aufbaut. Als sein Freund und Chef ihn nicht mehr bezahlen kann und ihn überredet, illegale Geschäfte zu übernehmen und zudem plötzlich seine rumänische Ehefrau auftaucht, eskaliert die Situation. → Emigrationsfilm

Pe Aripile Vinului (Gone with the Wine, 2002) von Corneliu Porumboiu

Costel lebt in Vaslui, einer der ärmsten Regionen Rumäniens. Alle in seinem Umfeld sind Alkoholiker. Costel möchte dem Elend entfliehen und auf einer Ölbohrinsel in Großbritannien arbeiten. Beim Gesundheits-test, den er zur Eignung für den Job absolvieren muss, erfährt er jedoch, dass er einen erhöhten Alkoholgehalt im Blut hat und dadurch den Job in Großbritannien nicht antreten darf. Da er nie getrunken hat, kann er sich das Ergebnis nicht erklären. Enttäuscht greift er nun zum Alkohol. → Prämigrationsfilm

Periferic (Outbound, 2010) von Bogdan George Apetri

Matilda hat 24 Stunden lang Freigang aus dem Gefängnis. In dieser Zeit will sie ihren Sohn finden und mit ihm von Constanța aus Rumänien verlassen. Ihr Exfreund, für den sie im Gefängnis saß und der auf ihren Sohn aufpassen sollte, hat eine neue Geliebte und das Kind ins Waisenhaus gebracht. Ihren Sohn findet sie schließlich bei einem pädophilen Freier. Ihr gelingt es, mit ihm in den Zug nach Constanța zu steigen, doch ihre Pläne scheitern. → indirekter Migrationsfilm

R

R.M.N. (2022) von Cristian Mungiu

Matthias kehrt anlässlich der Weihnachtsfeiertage aus Deutschland in sein rumänisches Heimatdorf zurück. Sein Sohn Rudi leidet unter wiederkehrenden Angstzuständen. Für Konflikte und Debatten über Rassismus sorgt währenddessen die Einstellung einiger Fabrikarbeiter aus Sri Lanka im Dorf. → Returnfilm, Postemigrationsfilm und Immigrationsfilm

S

Sărbătoritul (The Birthday Boy, 2017) von Sabin Dorohoi

Luluță, dessen Eltern im Ausland arbeiten, hat Geburtstag und es ist zudem auch Weihnachten, weshalb die Eltern für ein paar Tage nach Hause kommen. Was diese nicht wissen, ist, dass ihr Sohn fast sämtliche Geschenke, die sie ihm schickten, an seine Freunde verkaufte, um Geld zu sparen, damit die Eltern nicht mehr ins Ausland müssen und

nicht nur zu seinem Geburtstag anwesend sind, sondern die Familie für immer vereint ist. → Returnfilm und Postemigrationsfilm

Schimb valutar (Exchange, 2008) von Nicolae Mărgineanu

Die Fabrik, in der Emil arbeitet, muss schließen und er verliert seinen Job. Nachdem auch seine Frau arbeitslos wird, beschließen beide mit ihrem Sohn nach Australien auszuwandern. Sie verkaufen ihr Haus und ihr Auto, um die Reise zu finanzieren. Als Emil nach Bukarest fährt, um die Auswanderung in die Wege zu leiten, stößt er dabei auf ein Hindernis nach dem nächsten und schließlich werden auch noch sämtliche Ersparnisse der Familie gestohlen. → Prämigrationsfilm

Stille Post (Inbetween Home, 2022) von Brigitta Kanyaro

Marinela kam vor sechs Monaten mit ihrer Tochter Ilinca aus Rumänien nach Wien. Beim Sozialamt versucht sie, eine Wohnung zu bekommen. Dabei ist sie auf die achtjährige Ilinca angewiesen, die ihr beim Übersetzen helfen soll. Diese jedoch will eigentlich zurück nach Rumänien zum Großvater und verweigert der Mutter die Hilfe. Als die Mutter versucht, die Beamte mit rumänischem Weihnachtskuchen zu bestechen und Ilinca erzählt, dass sie manchmal bei Burger King schlafen muss, kommt es zum Eklat. → Emigrationsfilm

Sunt o babă comunistă (I'm an Old Communist Hag, 2013) von Stere Gulea

Emilia und ihr Mann verbrachten fast ihr ganzes Leben im kommunistischen Rumänien und haben einige Schwierigkeiten, sich mit dem neuen postkommunistischen Rumänien zu arrangieren. Als Emilia als Statistin in einem Film über Ceaușescu mitspielen darf, kommen viele Erinnerungen wieder hoch. Ihre Tochter, die seit zehn Jahren in Kanada lebt, kommt mit ihrem Partner zu Besuch und berichtet ihren Eltern von ihren finanziellen Problemen. Um die Geldsorgen ihrer Tochter zu lösen, verkaufen Emilia und ihr Mann ihre Wohnung in der Stadt und ziehen aufs Land. → Postemigrationsfilm

T

Tatăl fantomă (The Phantom Father, 2011) von Lucian Georgescu

Der amerikanische Professor Robert Traum nimmt sich eine Auszeit, um nach seinen rumänischen Wurzeln zu suchen und mehr über die rumänisch-jüdische Herkunft seiner Familie zu erfahren. In Rumänien trifft er auf Sami, den einzigen noch lebenden Freund der Familie. Robert unterstützt Sami, dem gerade der Verlust des Arbeitsplatzes droht. → Returnfilm

Telefon în străinătate (The International Phone Call, 1998) von Hanno Höfer

Ein Mann versucht seinen in die USA ausgewanderten Sohn telefonisch zu erreichen. Dazu geht er zu einer Telefonzelle. Es ist niemand zu Hause und der Anrufbeantworter springt an, zunächst auf Englisch, dann auf Türkisch, dann auf Rumänisch und während der Vater versucht eine Nachricht zu hinterlassen, auch noch auf Spanisch. Noch bevor er sprechen kann, ist das Guthaben verbraucht. Enttäuscht geht er wieder nach Hause. → Postemigrationsfilm

V

Vara s-a sfârșit (Summer's Over, 2016) von Radu Potcoavă

Der 14-Jährige Mircea lernt den rebellischen Teenager Alex aus Bukarest kennen, der seine Sommerferien bei seiner Großmutter auf dem Land verbringt. Alex lebt allein in Bukarest, da seine Eltern im Ausland arbeiten. Mircea hingegen wächst wohlbehütet bei seinen Eltern auf. Als Alex erfährt, dass sein Vater nicht wie versprochen nach Rumänien kommt, um mit ihm ans Meer zu fahren, schmieden die Jugendlichen einen Plan. Sie inszenieren Alex Entführung, um den Vater zu erpressen und mit dem Geld allein ans Meer zu fahren. Das Spiel geht jedoch schief und Alex stirbt dabei. → Postemigrationsfilm

Visul lui Liviu (Liviu's dream, 2004) von Corneliu Porumboiu

Der von seinen Eltern enttäuschte Liviu sieht für sein Leben keine Perspektive. Seinen Alltag verbringt er mit dem Verkauf illegaler Ware oder dem Treffen mit seinen Freunden und seiner Freundin Mariana, die eigentlich mit seinem besten Freund zusammen ist, der allerdings in Ita-

lien arbeitet. Mariana ist unentschlossen, ob sie auch nach Italien gehen, oder in Rumänien bleiben sollte. Als sie von Liviu schwanger wird, entscheidet sie sich zu bleiben, doch Liviu möchte ihr nicht im Weg stehen, betrügt sie und sorgt dafür, dass sie ihn dabei erwischt. Daraufhin verlässt sie Rumänien und zieht das Kind in Italien auf. Liviu verfolgt währenddessen stets ein Traum von seinem nie auf die Welt gekommenen Bruder. → Prämigrationsfilm

W

Weekend cu mama (Weekend with my Mother, 2009) von Stere Gulea
Luiza hat ihre rumänische Heimat vor vielen Jahren verlassen, um nach Spanien zu ziehen. Ihre damals dreijährige Tochter Cristina ließ sie bei Verwandten zurück. Als Luiza nun für ein Wochenende in die Heimat reist, um ihre inzwischen erwachsene Tochter zu sehen, muss sie feststellen, dass diese von zu Hause weggelaufen ist. Luiza begibt sich auf die Suche nach Cristina, die auf der Straße lebt, drogenabhängig ist und selbst eine Tochter hat, die in einem Heim aufwächst. Luiza möchte ihre Fehler der Vergangenheit wieder gut machen und nun für ihre Tochter da sein, doch Cristina gerät in die Fänge krimineller Organhändler und wird ermordet. → Returnfilm und Postemigrationsfilm