

5 Kino als Digest, Kino als Verdauung

Corneliu Porumboiu *Metabolism* (2013) und das Kino der Berliner Schule

Alice Bardan

»Ich glaube, dass mein Land seine Vergangenheit weder verstanden noch ausreichend verdaut hat. Es ist eine Gesellschaft, die ständig in der Gegenwart gefangen ist, in einem Zustand der Bulimie.« – Corneliu Porumboiu

Die Filme von Corneliu Porumboiu, die üblicherweise als trockene Komödien über die immer noch spürbaren Auswirkungen des Totalitarismus auf das rumänische Volk angesehen werden, werden selten bis gar nicht im Zusammenhang mit der Berliner Schule diskutiert. Wer jedoch die Filme der Berliner Schule kennt, wird sofort zahlreiche Merkmale identifizieren, die die Arbeiten des rumänischen Regisseurs mit ihnen gemeinsam haben, etwa in der Art und Weise, wie sie das Publikum konzeptualisieren und ansprechen, indem sie allzu emotionalisierte Darstellungen des modernen Lebens vermeiden, formalen und ästhetischen Fragen eine erneute Aufmerksamkeit schenken und mit der Erzählzeit und der Darstellung von Raum experimentieren. Der bedeutende Einfluss von Autorenfilmern wie Michelangelo Antonioni und Eric Rohmer auf die Filme der Berliner Schule führt dazu,¹ dass diese Zeit und Raum so wiedergeben, wie sie *gesehen*, *gefühlt* und *gedacht* werden, wobei die Energie der zeitlichen und räumlichen Affektivität im Vordergrund steht. Porumboius Filme verlagern den narrativen Schwerpunkt weg von dramatischen historischen Ereignissen hin zum Leben gewöhnlicher, einsamer Menschen, deren private Verwicklungen scheinbar nichts mit den öffentlichen Dramen Rumäniens zu tun haben. Sie setzen gleichermaßen auf eine »Ästhetik der Reduktion«, die statische Bildtableaus, langsame, minimal geschnittene Erzählbögen und eine

1 Vgl. Inga Pollmanns Beitrag in diesem Band für eine Diskussion zu Antonioni und der Berliner Schule.

neutrale, fast dokumentarische Kameraführung beinhaltet. Der im Hintergrund bleibende Plot der Filme, die statischen und präzisen Einstellungen, der langsame Schnitt und die zurückgenommene Darstellung der Darsteller/-innen verleihen diesen Filmen ein einzigartiges Look-and-feel, das an die Atmosphäre der Filme der Berliner Schule erinnert.

Dieser Essay skizziert die Verbindungen zwischen den Filmen der Berliner Schule und Porumboiu Arbeit und konzentriert sich dabei vor allem auf *Când se lasă seara peste Bucuresti sau metabolism* (*When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*, 2013). Er vergleicht die Verwendung der *Mise en abyme* (das künstlerische Verfahren des Bilds im Bild) in diesem Film mit der ganz ähnlichen Art und Weise, wie es in Christian Petzolds *Barbara* (2012) und Thomas Arslans *Der schöne Tag* (2001) eingesetzt wird. Dabei möchte ich argumentieren, dass der Film eine Art des Sehens inszeniert, die ihn letztlich komplexer und politischer macht, als es zunächst scheinen mag.

Die Filme von Porumboiu sind vor allem für ihren Humor und ihre geschliffenen und geistreichen Dialoge bekannt. Dennoch nimmt der Filmemacher den Film als Medium ernst und setzt sich mit den Grenzen des filmischen Realismus auseinander, indem er die Fähigkeit des Kinos auslotet, uns eine objektive Darstellung des Realen zu geben. Wie bei den Filmemachern und -macherinnen der Berliner Schule ist die politische Haltung seiner Filme darauf gegründet, die Zuschauer/-innen mit statischen Bildern und disjunktiven Tönen zu konfrontieren, die sie dazu zwingen, ihr Verhältnis zum Geschehen auf der Leinwand neu zu bewerten und ihnen ein offenes, uneindeutiges Bild der Wirklichkeit zu vermitteln.

In verschiedenen Interviews hat Porumboiu betont, dass seine Filme als eine Art fotografischer Vergrößerung von etwas gesehen werden sollten – ein Verweis auf Antonionis berühmten Film *Blow up* (1966). Dabei geht es ihm vor allem darum, uns darauf aufmerksam zu machen, *wie* wir das, was wir sehen, wahrnehmen und interpretieren. Sprache und Wahrnehmung sind daher für Porumboiu gleichermaßen wichtig, da seine Filme Bilder durch verschiedene bedeutungsgebende Prozesse ersetzen. Dabei steht im Vordergrund, dass Ereignisse immer vermittelt sind – sei es durch die widersprüchlichen Aussagen mehrerer Zeugen oder Zeuginnen, die ein Ereignis ganz unterschiedlich beschreiben, wie in *A fost sau n-a fost?* (12:08 Uhr jenseits von Bukarest, 2006), oder durch diverse handgeschriebene Polizeiberichte, wie in *Polițist, Adjektiv* (*Police, Adjective*, 2009). Entscheidend ist jedoch, dass »das Ereignis«, das die verschiedenen Personen beschreiben, nicht im Bild gezeigt wird. Wesentlich für Porumboius Art des Filmemachens ist seine Weigerung, die wesentlichen Ereignisse zu zeigen, die die Erzählung vorantreiben, da er den Fokus von der eigentlichen Erzählung weg darauf verlagert, welche Auswirkungen die Handlung auf die Figuren hat, was Paul Cooke in seiner Diskussion über die Filme der Berliner Schule ebenfalls anmerkt (Cooke 2012, S. 77). In *12:08 Uhr jenseits von Bukarest* beispielsweise sehen wir weder die Bilder der Revolution noch dieje-

nigen des Platzes der Stadt, auf dem »das Ereignis« stattgefunden haben soll, und auch in *Police, Adjective* sehen wir den Teenager, der die illegalen Drogen verkauft, nicht. In *Metabolism* wiederum bleiben die Aufnahmen der Szene, die geprobt und gedreht wird, unsichtbar, stattdessen wird uns nur gezeigt, wie sie simuliert und diskutiert wird. Wir erhalten eine gebrochene und indirekte Version der Realität, wie sie durch die Augen der Hauptfiguren wahrgenommen und – vielleicht entscheidender – durch ihre Sprache gefiltert wird, die das beschreibt, was sie sehen.

In 12:08 Uhr spricht Porumboiu diese Idee des verschobenen Sehens explizit an, als der Fernsehmoderator Jderescu Platons Höhlengleichnis anführt – nur um eine weitere Verschiebung vorzunehmen: »Was wäre, wenn wir in eine andere, größere Höhle kämen, in der wir die Sonne für ein Strohfeuer hielten?« fragt sich Jderescu. In *Police, Adjective* wird der Prozess der Ersetzung des Sichtbaren durch Bilder, die eine Realität abbilden sollen, in der Szene deutlich, als Cristi (der Protagonist des Films) seine Frau fragt, ob sie beim Hören eines populären Liedes irgendwelche Bilder sieht. Für ihn, wie auch für die widerstrebenden Zuschauer/-innen von Porumboius Filmen, ergibt der Song »keinen Sinn«. Verwundert wiederholt Cristi die Fragen des Liedes: »Was wäre das Feld ohne die Blume? Was wäre das Meer ohne die Sonne? [...] Sie wären immer noch ein Meer und ein Feld!« Cristis Frau, die Literatur unterrichtet, erklärt, dass das Lied Anaphern verwendet, um die wahre Liebe zu definieren. Der Text rufe für sie Bilder hervor, die ihrerseits zu Symbolen werden: Das Bild des Meeres wird zum Symbol der Unendlichkeit, die Sonne steht für das Licht, das Feld dient als Symbol der Geburt und der Schöpfung und die Blume als Bild der Schönheit wird zum Symbol der Schönheit. Es geht also um eine subjektive Vision, eine Veränderung der Bezeichnung, eine Abstraktion, eine Metonymie: Ein Ding oder ein Begriff wird nicht mit seinem eigenen Namen bezeichnet, sondern mit dem Namen von etwas, das mit diesem Ding oder Begriff in Verbindung steht – eine gebrochene statt eine repräsentierte Realität.

Im Zusammenhang mit den Filmen der Berliner Schule schlägt Marco Abel vor, dass diese einen »a-repräsentationalen Realismus« entwickeln, der nicht darin besteht, »die Realität unmittelbar darzustellen, sondern eher die Realität des Bildes auszudrücken, sodass die gezeigte Welt ästhetisch autonom und von der empirischen Realität abstrahiert wird«. Dies helfe den Zuschauern und Zuschauerinnen schließlich, »das Verhältnis zwischen dem, was sie sehen, und dem, wie sie sehen, neu zu denken« (Abel 2013: 19). Die Frage ist also weniger, was die Bilder bedeuten, als vielmehr, wie sie uns unterwerfen, wie sie eine mimetische Beziehung zwischen der dargestellten Welt und der Realität herstellen, von der sie abstrahiert sind. Es ist »genau diese metonymische Beziehung, die die filmisch geformte Provokation affektiv zum Ausdruck bringt und uns dazu bewegt, sie mit zu unserer Welt zu verknüpfen, damit die existierende Lebenswelt uns wieder als fremd erscheint« (21).

Die Entwicklung von Porumboiu's Werk beruht auf einem Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis, geboren aus dem Zwang, darüber zu sprechen und praktisch zu zeigen, was es bedeutet, heute in und über Rumänien Filme zu machen. So wie viele Filmemacher/-innen der Berliner Schule ist er ein »filmischer Spätentwickler« (um auf Christoph Hochhäusler zu verweisen [2013: 23]). Vor seinem Abschluss an der Nationaluniversität der Theater- und Filmkunst, wo er Regie studierte, studierte Porumboiu Management an der Wirtschaftsakademie in Bukarest. Dass die Mitglieder der Berliner Schule ebenfalls erst spät zum Filmemachen gekommen sind, hat Hochhäusler dazu veranlasst, ihre Filme als kinematografische Palimpseste zu bezeichnen, die »absichtlich ›heilige‹ Filmtexte überschreiben« – ein Art Metakino (24). Porumboiu's eigene Beschäftigung mit der Filmgeschichte hat ihn ebenfalls dazu veranlasst, zahlreiche dieser »heiligen« Texte zu überschreiben: *Metabolism* bezieht sich zum Beispiel direkt auf Jean Luc Godards *Le Mépris* (*Die Verachtung*, 1963), François Truffauts *La nuit américaine* (*Die amerikanische Nacht*, 1973) und Federico Fellinis *La strada* (*La Strada – Das Lied der Straße*, 1954), um nur einige zu nennen. Eine Szene in *Die amerikanische Nacht* zeigt den Filmregisseur Ferrand, der von Truffaut selbst gespielt wird, wie er ein Paket mit Büchern öffnet, die er bestellt hat – Bücher über legendäre Regisseure, die er bewundert, von Alfred Hitchcock bis hin zu Godard und Robert Bresson. Mit einem ebenso deutlichen cinephilen Augenzwinkern huldigt *Metabolism* der Filmgeschichte, indem es die DVD-Kollektion *The Essential Art House: 50 Years of Janus Film* (bestehend aus fünfzig Filmklassikern samt erläuternder Texte) in Pauls Zimmer prominent präsentiert. Und wenn wir *Metabolism* als eine Neuauflage des Melodram-Genres und als ein Beispiel für das Filmemachen im Modus der Selbstreflexivität betrachten, da der Film über den Prozess des Filmemachens selbst nachdenkt, dann kann man mit einiger Gewissheit sagen, dass sich Porumboiu andere Filme an populären Hollywood-Genres abarbeiten beziehungsweise sie auf ihre eigene Art und Weise überarbeiten, ähnlich wie es die Filme von Regisseuren und Regisseurinnen der Berliner Schule tun, etwa Petzold oder Arslan. So beschrieb Porumboiu *Police, Adjective* als »Actionfilm ohne Action« (zitiert in Keough 2010) und *Comoara* (*Der Schatz*, 2015) als »lokalen Western« (zitiert in Reitzer 2016).

Wie Petzold und Arslan muss Porumboiu daher als Filmemacher gesehen werden, der den Begriff des *Auteurs* innerhalb der Wirkungsweisen des internationalen Films und seiner verschiedenen Genres neu definiert (und nicht dagegen arbeitet). Damit bringt er uns dazu, nicht nur darüber nachzudenken, »wie diese Genres zirkulieren, sondern auch, wie sie sich in den verschiedenen Kontexten verändern« (Fisher 2011: 191), und dabei möglicherweise unpolitischere Genres umdefinieren. Jaimey Fisher hebt hervor, dass die Tatsache, dass einige Autorenfilmer/-innen die Mechanismen der Hollywood-Genres im Brecht'schen Sinne des Wortes »umfunktioniert« haben, als Eingreifen innerhalb einer bestimmten kontextuellen und historischen Situation gelesen werden sollte – nicht bezogen darauf, wie sie sich von

Hollywood unterscheiden, sondern wie sie mit ihm in Dialog stehen. Das fordert uns dazu auf, den Autorenfilm und das Hollywood-Kino als »sich gegenseitig bedingende und konstitutive Teile eines umfassenderen Systems des internationalen Films als Ganzes« neu zu denken« (187).

In einem Interview mit Graham Swindoll erklärt Porumboiu, dass er sein Selbstverständnis als rumänischer Filmemacher darin besteht, dass er sich zwischen Ost und West befindet, und seine Filme von Figuren handeln, die in einem ambivalenten Zustand gefangen sind (Swindoll 2013: 3–4). Diese geisterhaften Charaktere sind, wie diejenigen, die Petzolds Filme bevölkern, »Erinnerungen an die Ausgrenzungen des Kapitalismus«, die »die Mobilität, Entwurzelung und die daraus resultierende Entfremdung des modernen Lebens« veranschaulichen und sich intensiv mit »der spektralen Natur seiner Beziehungen, Transaktionen und Austausche« beschäftigen (vgl. das Kapitel »Ghosts« in: Cook et al. 2013: 147). Als er gebeten wird zu kommentieren, wieso er die klassische Erzählweise ablehnt, erklärt Porumboiu, dass für ihn »das Kino eine bestimmte Art ist, die Dinge zu betrachten. Der Blick hinter die Kulissen und das Zeigen der langen Pausen, des Wartens, erscheint mir wichtiger, als eine richtige Geschichte zu erzählen. Ich glaube, alle meine Filme handeln von diesem Zwischenzustand.« (Swindoll 2013) Der Titel des Films »When Evening Falls on Bukarest or Metabolism« handele »von einem Vakuum, einer Abwesenheit« und solle »das Gefühl beschreiben, immer zwischen den Dingen zu stehen, in einem Zwischenzustand, auf der Suche« (4).

Auf der narrativen Ebene werden die Protagonisten und Protagonistinnen aus der Außensicht dargestellt, sodass ihre Handlungen oft unerklärlich bleiben und entgegen den Erwartungen stattfinden. Wie bei vielen Figuren, die die Filme der Berliner Schule bevölkern, lässt sich das Streben der Protagonisten und Protagonistinnen nach Subjektivität in Porumboius Filmen weder durch Behaviorismus (der Verhalten als vorsätzliche Handlungen autonomer Individuen interpretiert) noch durch Evolutionspsychologie (die Verhalten im Sinne genetischer Veranlagungen auslegt) erklären (vgl. »Interiority« in: Cook et al. 2013: 166). Anstelle melodramatisch an die Emotionen des Publikums zu appellieren, untersucht Porumboiu mit seinem filmischen Ansatz die Rhythmen des Alltags – das Schweigen, die Pausen, das Zögern, das einflussende Unbehagen beim Gespräch oder die Fremdheit einer flüchtigen Beziehung.

Porumboiu ist nicht daran interessiert, »eine Geschichte zu erzählen«, die für Rumänen und Rumäninnen im Allgemeinen spricht oder in irgendeiner Form *repräsentativ* ist. Obwohl die Figur des Filmemachers in *Metabolism* angibt, dass er einen politischen Film macht, um den Menschen zu zeigen, »wie tief sie gesunken sind«, deutet die Abwesenheit jeglicher Didaktik im Film darauf hin, dass sich Porumboiu selbst vom fiktiven Regisseur und auch von anderen rumänischen Filmemachern und -macherinnen, die einen offen moralischen Ansatz verfolgen, distanzieren. Dennoch betonte Porumboiu bei der Premiere des Films in Locarno, dass

er tatsächlich einen politischen Film gemacht habe. Seine politische Positionierung muss jedoch im Zusammenhang mit der Auffassung gelesen werden, dass die Fähigkeit der Kunst zum Politischen in ihrer ästhetischen Natur liegt, nicht in ihrer Fähigkeit, eine (didaktische) Botschaft zu vermitteln. Wie Abel in Bezug auf Petzolds Arbeiten aufzeigt, sind seine Filme politisch, weil er sie *auf politische Weise* macht: Sie sind politisch »nicht trotz, sondern wegen ihrer Affirmation von Ästhetik« (Abel 2013: 107). Diese bewusste Betonung der Ästhetik, ihre ausgeprägten stilistischen Merkmale, durch die es seinen »handlungslosen« Filmen gelingt, die fruchtlosen Auseinandersetzungen, die vergeudete Zeit und die »Nicht-Ereignisse« des täglichen Lebens der Figuren darzustellen, verbindet Porumboius Filme mit der Berliner Schule. *Metabolism* weigert sich ausdrücklich, zu zeigen, »wie tief« die Rumänen und Rumäninnen gesunken sind, und gibt den Zuschauern und Zuschauerinnen stattdessen die Freiheit, ihre eigene Handlungsfähigkeit zu genießen, indem sie den Film selbst entdecken und interpretieren.

Porumboius Filme versuchen ganz ähnlich wie die Arbeiten der Berliner Schule, politische Bedeutung herzustellen, indem sie die »Politik des Bildes« (Abel 2013: 18) untersuchen und zeitliche und räumliche Affektivität in den Vordergrund stellen. Insbesondere versucht er, konventionelle Sehweisen zu stören, indem er auf die Grensräume der heutigen Gesellschaft und auf die tote Zeit zwischen der eigentlichen Handlung hinweist. Wie bei der Berliner Schule sind auch die Figuren in Porumboius Filmen eher Beobachter/-innen als Protagonisten oder Protagonistinnen. Dadurch bewahren sie ihr Geheimnis und lassen die Zuschauer/-innen über ihr Innenleben spekulieren. Besonders bei *Metabolism* verwendet Porumboiu eine *affektlose Ästhetik*, indem er »Emotionen darstellt, ohne zu emotionalisieren« (Baer 2013: 75), und durch die Verweigerung, ein befriedigendes Ende zu bieten, das er ersetzt durch »das Gefühl, dass etwas beendet ist, ohne dass das Neue schon Gestalt angenommen hat«, wie Hochhäuser die Filme der Berliner Schule beschreibt (2013: 23).

Obwohl *Metabolism* starke Ähnlichkeiten mit der Ästhetik von Porumboius früheren Filmen aufweist, fördert sein thematischer Fokus eines Filmemachers, der über seinen eigenen Filmstil nachdenkt, selbstreflexiv seine eigenen stilistischen Strategien zutage. Paul, ein junger Regisseur, der mitten in den Dreharbeiten zu seinem neuen Film steckt, gerät in eine Art Arbeitskrise. Aus einem Impuls heraus erfindet er eine Ausrede – er müsse wegen einer Gastritis oder eines Magengeschwürs zum Arzt – und sagt seiner Produzentin Magda, sie solle die Produktion pausieren. Diese Verzögerung hat jedoch finanzielle Folgen, weshalb Magda von ihm verlangt, dass er einen Nachweis über die Magenspiegelung mitbringt, und außerdem aus Versicherungsgründen einen Arzt anruft, der diese am Set prüfen soll. Paul wiederum will anscheinend plötzlich ausprobieren, wie sein Film aus der Perspektive einer Nebenfigur aussehen könnte. Er bittet Alina, eine Nebendarstellerin, »eine Nacktszene zu spielen«, und sie stimmt zu, aber nur »wenn sie einem

Zweck dient« (eine ironische Anspielung auf Porumboius filmischen Stil, da seine Filme oft absichtlich »zwecklose« Szenen enthalten). Nachdem er ihr versichert, dass sie für den Film tatsächlich wichtig ist, beginnen sie mit den Proben für die neue Szene, aber zu ihrer Enttäuschung stellt sie fest, dass sie nicht einmal eine Sprechrolle hat: Sie muss nur das Badezimmer verlassen und durch ihre Körperhaltung auf ein Gespräch reagieren, das sie hinter der Wohnzimmertür belauscht.

Porumboiu hingegen zerlegt diese scheinbar einfache Szene spielerisch in ihre grundlegendsten Elemente: Die im Drehbuch nur wenige Sekunden dauernde Szene, die Aktion und Reaktion zeigt, wird gedehnt und nimmt lange Teile des Films in Anspruch. Wie eine Marionette, die sich vom Drehbuch, von ihrem eigenen Impuls, von ihrer Vorstellung, wie sie zu agieren und zu reagieren hat, und von einem ständig unzufriedenen Paul leiten lässt, spielt Alina jede ihrer Gesten und verbalisiert sie gleichzeitig: »Ich bin unter der Dusche, ich dusche, schschschhhhhh, ich nehme mein Handtuch, ich trockne mich ab, ich trockne mein Haar, zzzz« und so weiter. Die Handlung verdoppelt sich also und fällt auf sich selbst zurück, wobei die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird, wie die Kamera des Regisseurs die Bewegungen der Schauspielerin in Zeitlupe verfolgen würde. Als Alina vorschlägt, dass sie ihre Verzweiflung dadurch ausdrücken könnte, dass sie den Fusselentferner aufgebracht auf ihrem imaginären Kleid auf- und abrollt, verspottet Paul sie, weil sie auf Klischees zurückgreife. Sein nachdrückliches Insistieren darauf, durch einen emotionsloseren Schauspielstil Gefühle auszuschließen, unterstreicht die Bemühungen von *Metabolism*, der Emotionalisierung zu widerstehen, und macht wiederum Porumboius bewusste Weigerung deutlich, uns die Motive und emotionalen Einsätze der Figuren in seinem Film zu zeigen.

Da der Film nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Leben der Figuren wiedergeben soll, beginnt der Film *in medias res* und endet unvermittelt, ein stilistisches Merkmal, das zu einem Markenzeichen der Filme der Berliner Schule geworden ist. Wie diese wurde auch *Metabolism* vollständig auf 35-Millimeter-Filmmaterial gedreht, eine wichtige formale Entscheidung, die im Film selbst zum Thema wird, als Paul sich enthusiastisch dafür einsetzt, Filme auf analogem Filmmaterial (und nicht digital) zu drehen und dabei Fragen des Realismus, der filmischen Form und der Ontologie, die diese Wahl mit sich bringt, kommentiert.

In der Anfangssequenz, die vom Rücksitz eines Autos aus gefilmt wird, fährt Paul mit Alina nachts durch die Straßen von Bukarest und erörtert die Bedeutung der Dauer einer Aufnahme. Er weist darauf hin, dass ein Regisseur oder eine Regisseurin nur maximal elf Minuten lang filmen kann, wenn er oder sie Zelluloid verwendet. Er fügt hinzu, dass digitale Technologien jede Szene möglicherweise »detaillierter, wirklichkeitsgetreuer, *realer*, aber viel länger« machen würden, doch mit jeder Szene, die ausgedehnt wird, um die Realität widerzuspiegeln (zum Beispiel der Streit eines Paares, der zwanzig Minuten dauert), wird der Film implizit immer länger und länger, potenziell endlos. Er beklagt, dass digitale Werkzeuge

die materielle Basis des Kinos verdrängt haben, und stellt fest, dass die Freiheit, die das Digitale beim Filmen ermöglicht, die Gefahr in sich birgt, Kreativität zu ersticken. Da man mit einer Filmrolle nicht mehr als elf Minuten auf einmal filmen kann, erklärt Paul, hat die Arbeit innerhalb dieser Begrenzung eine bestimmte Art und Weise geprägt, Filme zu machen, die Welt zu betrachten und über sie nachzudenken.

Porumboiu selbst scheint diese Ansicht zu teilen. In dem digital aufgenommenen Film *The Treasure* soll ein modernes Instrument statt eines einfachen Metall-detektors 3D-Bilder eines vergrabenen Schatzes liefern, was als Kommentar zum Filmemachen gelesen werden kann. Der Mann, der das Gerät bedienen soll (ein Alter Ego des Filmemachers, wie Porumboiu in Interviews andeutet), entscheidet sich schließlich dafür, zum alten Detektor zurückzukehren, auch wenn dessen magnetische Sensoren nicht so empfindlich sind wie die des modernen Apparats.

Metabolism zeigt keinerlei Bilder des Films, den Paul dreht. Stattdessen dreht sich der ganze Film um eine kurze Szene (eine Figur, die aus dem Badezimmer kommt und ein Gespräch im Wohnzimmer belauscht), die zu unrealistischen Proportionen aufgeblasen wird, während der Regisseur und eine Nebendarstellerin sie obsessiv bei verschiedenen Gelegenheiten proben, obwohl sie im Endschnitt nur wenige Sekunden dauern würde. Diese symbolische Ausdehnung der Zeit erinnert an die Filme von Douglas Gordon wie *24 Hour Psycho* (1993) und *Five Year Drive-by* (2001), die die Bewegungen des Films so reduzieren, bis sie schließlich kaum wahrnehmbar erscheinen. Ersterer verlangsamt das Geschehen von Hitchcocks Film *Psycho* von 1960, sodass sich jede Bewegung im Film über eine lange Zeit erstreckt (der Film wird auf etwa zwei Bilder pro Sekunde verlangsamt statt vierundzwanzig). *Five Year Drive-by* ist als fünf Jahre dauernde Projektion konzipiert, die John Fords Western *The Searchers* (*Der schwarze Falke*) von 1956 auf die Länge der Handlung des Films streckt, die über ebenjene fünf Jahre stattfindet. Indem Gordon die Abspielgeschwindigkeit des Films reduziert, bleibt jedes einzelne Filmbild etwa sechzehn Minuten lang stehen. Jede Sekunde des Films dauert etwa einen Arbeitstag, sodass der Film de facto als Folge von Standbildern erscheint. Die Bewegung ist weitgehend aufgehoben, »sodass gerade genug übrigbleibt, um die Nabelschnur zu den Originalfilmen und zu den Welten, mit denen sie wiederum verbunden sind, nicht vollständig zu kappen« (Lippit 2008a: 120).

Da in Porumboius Arbeiten Zeit und Raum (auf Kosten der Narration) formal im Vordergrund stehen, wird es für den Regisseur zunehmend problematisch, seine Filme zu finanzieren, obwohl er 2016 beim Wettbewerb des *Centrul Național al Cinematografiei* (CNC), dem staatlichen Zentrum für Filmkunst in Rumänien, die höchste verfügbare Fördersumme erhielt. Ein Ausgangspunkt für *Metabolism* war der Vorschlag für neue Förderrichtlinien, nach denen die Regisseure und Regisseurinnen aufgefordert wurden, für den Wettbewerb des CNC sehr detaillierte Drehbücher einzureichen. Porumboiu sprach sich zwar gegen die neuen Vorschriften

aus, sie erinnerten ihn aber an seine Studienzeit, als er nur begrenztes Filmmaterial zur Verfügung hatte, was ihn dazu zwang, seine Arbeit präzise zu planen, um es nicht zu verschwenden.

Dieser Low-Budget-Aspekt kennzeichnet auch die Filme der Berliner Schule, die auf eine Kombination der Finanzierung durch regionale Filmbüros und private Investitionen angewiesen sind. Ähnlich wie Porumboius Filme laufen sie nur in begrenzt im Kino und sind auf Filmfestivals erfolgreicher als beim Publikum daheim. Die Regisseure und Regisseurinnen der Berliner Schule können jedoch zusätzlich auf Finanzierung durch das Fernsehen zurückgreifen, weshalb ihre Produktion von der TV-Ausstrahlung und Rezeption abhängig sind, obwohl sie stilistisch und inhaltlich nicht für das Fernsehen gemacht sind. Hochhäuser räumt ein: »Unsere Filme werden mit einem sehr begrenzten Budget gedreht, was sich zwangsläufig auf das fertige Produkt auswirkt und die Wahl des Materials, die Anzahl der Figuren, die Gestaltung des Films beeinflusst. Ein großer Teil dieser Ökonomie der Mittel [...] ist also einfach Ökonomie. Oder das Ergebnis davon. Wir haben gelernt, die ›Ästhetik der Armut‹ zu lieben.« (Hochhäuser 2013: 26–27)

Das rumänische System der Filmfinanzierung ist dem französischen nachgebildet. Das *Nationale Zentrum für Filmkunst*, das 2001 an die Stelle des *Nationalen Rates für Filmkunst* trat, ist eine staatliche Institution mit einer langen Tradition, die 1934 mit der Verabschiedung des *Gesetzes für den Nationalen Filmfonds* etabliert wurde. Während des Sozialismus wurde die rumänische Filmindustrie verstaatlicht, sodass der Staat Eigentümer aller Strukturen war, die mit der Produktion, dem Vertrieb und der Vorführung von Filmen zu tun hatten. Nach mehreren Reformen nach dem Ende des Sozialismus wurde 1999 der Filmfonds (nach dem Vorbild der europäischen Einrichtungen) gegründet, um den Übergang von einem staatlichen Kino zu einer privatwirtschaftlich organisierten Filmindustrie zu regeln, die staatliche Beihilfen in Anspruch nehmen kann. Diese Förderung besteht aus zinslosen Darlehen an private rumänische Produktionsfirmen, die in den zehn Jahren nach Fertigstellung eines Films zurückgezahlt werden müssen, wobei die Rechte am Negativ als Sicherheit dienen. Das Geld stammt hauptsächlich von Kabelsendern, aus einer Steuer auf Kinokarten, dem Verkauf und Verleih von DVDs und Videokassetten und einem Prozentsatz des Gewinns aus allen Glücksspielaktivitäten (Uricaru 2012: 429–34). Leider haben bisher fast alle CNC-Wettbewerbe aufgrund von Unregelmäßigkeiten bei den Auswahlkriterien zu großen Kontroversen geführt.

In *Metabolism* wird dieser wirtschaftliche Aspekt subtil durch die Figur der Produzentin Magda ins Spiel gebracht, die sich um Versicherungsfragen und zu hohe Ausgaben sorgt. Im wirklichen Leben arbeitet Porumboiu tatsächlich mit der Produzentin Magda Ursu zusammen, mit der er 2004 die Produktionsfirma *Km 42 Film* gegründet hat. Dabei folgte er dem Vorbild vieler der bekannteren neuen rumänischen Regisseure und Regisseurinnen, die inzwischen ihre eigenen Produktionsfirmen haben und manchmal die Arbeit von Regiekollegen und -kolleginnen

produzieren.² Mit Ausnahme von *Km 42 Film* produzieren alle diese Firmen auch Werbekampagnen und bieten Dienstleistungen für ausländische Firmen an, die ihre Postproduktion in Rumänien beauftragen wollen.

Metabolism thematisiert auch den Wettbewerb zwischen den jungen Filmemachern und -macherinnen der Neuen Welle um CNC-Fördermittel und um internationale Preise, die sie für die Beantragung zusätzlicher Mittel qualifizieren würden. In einer Szene in einem italienischen Restaurant wird Laurentiu, ein weiterer junger Filmemacher, auf Paul und Alina beim Essen aufmerksam und setzt sich für ein kurzes Gespräch zu ihnen an den Tisch. Laurentiu bemerkt Alinas Ähnlichkeit mit Monica Vitti und lädt sie ein, bei »La Strada«, seiner Produktionsfirma, für seinen kommenden Film vorzusprechen. Nachdem er gegangen ist, bemerkt Alina Paul gegenüber, dass er und Laurentiu sich jeweils als Regisseure beschrieben haben, die gute Drehbücher schreiben. Porumboiu spielt hier nicht nur auf die echte Produktionsfirma *Strada Film* an, die vom rumänischen Regisseur Cătălin Mitulescu gegründet wurde, sondern auch auf den berühmten Film von Federico Fellini aus dem Jahr 1954. Der berüchtigte Perfektionist Fellini hatte Schwierigkeiten, die Finanzierung für *La Strada* sicherzustellen, und erlitt kurz vor Abschluss der Dreharbeiten einen Nervenzusammenbruch. Und als Fellinis Produzent Luigi Rovere das Drehbuch zum Film las, sagte er bekanntlich, dass es zwar ein gut geschriebenes Drehbuch sei, aber »als Film würde es keine Lira verdienen. Das ist kein Kino. Es ist eher Literatur!« (zitiert in Frankel o.J.). Der italienische Regisseur erwarb sich den Ruf, seine Schauspieler/-innen eine Szene wieder und wieder proben zu lassen (wie es Paul mit Alina macht) und ihnen sogar während des Drehs Anweisungen zu geben. Fellinis Drehbuch für *La Strada* war am Ende fast sechshundert Seiten lang, denn jede Aufnahme und jeder Kamerawinkel musste genau beschrieben werden (Alpert 2000: 93).

Die Verflechtung von Arbeit und Privatleben, Geld und Liebe und die Verwundbarkeit von Frauen in der neuen Ökonomie, zentrale Themen der Filme der Berliner Schule, spielen in *Metabolism* eine wichtige Rolle und verbinden ihn mit der deutschen Bewegung. Alina kommt aus der kleinen Stadt Târgu Mureș nach Bukarest, jedoch hat sie zuvor zwei Jahre in Frankreich studiert. Sie kehrt nach Rumänien zurück, weil sie Schauspielerin werden möchte und Frankreich ihr nur wenige Möglichkeiten bieten konnte, sich zu verwirklichen. Während Pauls Motivationen meist schwer zu durchschauen sind, ist sie offener und verletzlicher. Sie lädt schließlich ihren Frust ab, indem sie Paul mitteilt, dass die sexuelle Beziehung der beiden nur eine Folge ihrer jeweiligen beruflichen Verunsicherung sei. Paul leugnet jedoch, unter Stress zu stehen, und erinnert Alina daran, dass im Gegensatz

2 Tudor Giurgiu gründete *Libra Film* 1994, Cristian Mungiu *Mobra Films* 2003, Cristi Puiu *Man-dragora* 2004 und Cătălin Mitulescu *Strada Film* 2004.

zu einem Theaterregisseur, der Schwierigkeiten hat, einen fremden Text zu verstehen, er seinen eigenen Text schreibt und ihn daher kontrolliert. Er insistiert: »Der Text bin ich« und greift damit Flauberts berühmten Ausruf »Madame Bovary bin ich« auf, was impliziert, dass das Drehen seines Films eine Form des Schreibens ist, die genauso wichtig ist wie das Drehbuch. Später im Film bekräftigt er noch einmal Alinas Verwundbarkeit, indem er das Thema Geld anspricht und sie fragt, wie sie es sich leisten konnte, in Frankreich Essen zu gehen. Dadurch zwingt er sie zuzugeben, dass ihr französischer Freund immer bezahlt hat.

Die wirtschaftliche Prekarität von Alinas Beruf verbindet sie mit vielen weiblichen Figuren, die die Filme der Berliner Schule bevölkern, vor allem mit Deniz in Arslans *Der schöne Tag* und Nina in Petzolds *Gespenster* (2005), die in ihren Rollen als Schauspielerinnen »die Notwendigkeit von Performativität und Theatralität des modernen Leben« in den Vordergrund stellen (Fisher 2013: 92). Darüber hinaus erinnert Alinas kontrolliertes und reserviertes Auftreten nicht nur an die unnahbare Haltung, die Monica Vitti in Antonionis Filmen einnimmt (wie Laurentiu im Film bemerkt), sondern auch an die Formalität und Zurückhaltung von Nina Hoss, die Schauspielerin, die in Petzolds *Yella* (2007) und *Barbara* Protagonistinnen spielt, die auf der Suche nach beruflichem und finanziellem Fortkommen in den Westen ziehen (oder dies zumindest vorhaben). Petzold betont ausdrücklich diesen Habitus der Zurückhaltung, da er sich dafür interessiert, wie der zeitgenössische Kapitalismus die Arbeit von Frauen und ihr Begehren in einer Welt »umfunktioniert«, in der sie »zunehmend von der Last der Familie und sogar Liebe befreit sind und so die Abwesenheit von Bindung und die Leichtigkeit erlangen, die vom neoliberalen Kapitalismus so hoch geschätzt wird« (Fisher 2013: 23). Gleichzeitig bleiben diese weiblichen Charaktere machtlos und sind nach wie vor auf Männer angewiesen, die weiterhin die Besitzer der Produktionsmittel sind. Nach der anfänglichen Begeisterung, die durch die Verheißung eines neuen Liebhabers und einer neuen Arbeit ausgelöst wird, bleiben sie jedoch meistens enttäuscht zurück, so wie es Alina nach ihrer Erfahrung mit Paul auch ist.

Auch wenn Laurentiu die Aussicht auf neue Arbeit und vielleicht neue Liebe bieten könnte, erzählt Alina Paul nach der Szene im italienischen Restaurant, etwa in der Mitte des Films, als die Handlung sich wieder auf das »Liebespaar« im Auto fokussiert, dass sie davon träumt, Schauspielerin in Frankreich zu werden. *Metabolism* stellt hier die utopischen Sehnsüchte der Figur in den Vordergrund, obwohl sie bereits nach Rumänien zurückgekehrt ist, in der Hoffnung, dass sie hier die Arbeit tun kann, die sie liebt. Auf einer übergeordneten Ebene erfasst er damit – auf eine ähnliche Weise, wie es Abel in Bezug auf Petzolds Kino beobachtet – die unterschiedlichen *Kräfte*, die auf die Figuren einwirken, ohne zu erklären, was die Ursachen dafür sind, dass sie gerade diese Situationen so intensiv empfinden; so stechen in *Metabolism* Pauls hochgezogene Schultern und Alinas verklemmte und kontrollierte Körperbewegungen in gleicher Weise hervor, wie Julia Hum-

mers Schultern in *Gespenster* und *Die innere Sicherheit* (2000), die so weit nach unten hängen, als wären sie »vom Gewicht der ganzen Welt heruntergezogen« (Abel 2013: 100).

Wie Petzolds Figuren sucht Alina nach einer Identität, aber Paul zwingt sie dazu, sich auf verschiedene Weise zu *sehen*: Er sagt ihr, dass sie zwar jüdisch, aber nicht französisch aussähe und dass sie definitiv keinen »deutschen Körper« habe. Als Antwort darauf deutet sie an, dass sie griechische Züge habe, die ihr ein mediterranes Flair verleihen würden, sodass sie als Frau aus Südfrankreich durchgehen könnte: »Wenn ich nach Frankreich ziehen, dort leben, französisch sprechen und denken würde, dazu noch die Energie der Menschen und des Ortes aufnehmen, dann könnte mein Körper zu diesem Raum gehören«. Als Paul darauf besteht, dass sie trotzdem nicht *sie selbst* wäre, kommentiert Alina, dass das Sich-Anpassen an einen neuen Ort so wäre »wie beim Schwimmen im Fluss: Man lässt sich von der Strömung tragen, sonst wird man überwältigt«. Diese Diskussion um Körper erinnert an eine ähnliche Szene in Petzolds *Jerichow* (2008), in der Thomas dem türkischen Ali, der am Strand tanzt, sagt, dass er sich »wie ein Grieche« bewege. Für Petzold ist dies eine »Schlüsselszene« (zitiert in Leweke 2013: 37), die indirekt Thomas' Vorstoß darstellt, Ali zu bevormunden, der aber letztlich seine eigene Unsicherheit beweist.

Das letzte Bild von *Metabolism* zeigt Alina, wie sie im Spiegel auf ihr eigenes, frisch geschminktes Gesicht schaut. Es wird kein Gegenschuss ihres Spiegelbildes gezeigt, bevor das Bild abrupt zum Abspann wechselt. Man fragt sich, was die Unvermitteltheit dieses plötzlichen Schnitts bedeutet: Ist es ein abruptes Erwachen aus einem Traum? Ist sie ein Gespenst, das sich ihres Status als solches nicht bewusst ist? Sicherlich hätte Porumboiu ihr Spiegelbild zeigen können, aber er scheint diese Einstellung, die viele Filmemacher und -macherinnen so oft verwenden, bewusst vermieden zu haben. Die leeren »Nicht-Orte« (um Marc Augés [1995] Begriff zu verwenden), die den Film dominieren (Pauls minimalistische, sterile Wohnung, das unheimliche Hotel), die gedämpfte, neutrale Farbgebung des Films und das Lied am Ende scheinen alle eine Welt zu erschaffen, die wie ein Traum wirkt. Der Songtext am Ende impliziert nicht nur eine Unsicherheit bezüglich dessen, was wir gesehen haben, sondern birgt auch ein Element des Geisterhaften: »Wenn der Abend hereinbricht/über Bukarest/schaue ich Mädchen an/aber ich sehe, dass du nicht hier bist/wenn der Abend hereinbricht/über Bukarest/schaue ich dich an/aber ich sehe, dass du nicht hier bist«.

Hier kommt Porumboiu in seiner Darstellung der Figuren Petzold nahe. Diese leben in ihren eigenen »Blasen«, wie Petzold es ausdrückt, da der diegetische Status ihrer Wünsche oft unklar bleibt: Sind sie »echt« oder nicht? Wie Fisher nahelegt, »sind es vor allem Geister, die ihre Fantasiebilder als Realität leben, da sie sich ihres eigenen spektralen Status' oft nicht bewusst sind und [...] danach streben, zur Normalität durchzubrechen« (Fisher 2013: 93). Dieser unklare Status, der auf

Vorstellungen und Träumen aufgebaut ist, und die utopischen Energien, die ihm innewohnen, haben politische Auswirkungen, meint Fisher. Die Orte der privaten Utopien, die diese Filme erzeugen, werden aber letztlich »durch den Blick des oder der Anderen umgedeutet« (94), sei es durch den Blick von Jeannes Mutter in *Die innere Sicherheit*, den Blick des Regisseurs, der Nina und Toni in *Gespenster* tanzen sieht, oder den Blick von Paul in *Metabolism* (Abb. 5.1).

Was den rumänischen Regisseur und viele der Filmemacher/-innen der Berliner Schule ebenfalls verbindet, ist ein Bemühen, den Zuschauern und Zuschauerinnen immer wieder neue Umdeutungen zuzumuten. Wie Petzolds *Barbara* und Arslans *Der schöne Tag* stellt uns *Metabolism* vor eine dreifache *Mise en abyme*, indem es Szenen erzeugt, in denen die realistisch dargestellten Empfindungen der Identifikation mit den Figuren auf eine Weise umgestaltet werden, dass die Logik ihrer Inszenierung intensiviert und unsere sensorische Wahrnehmung neu ausgerichtet wird. In einer Szene in *Barbara* zeigt André Barbara eine Reproduktion von Rembrandts *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632) und weist nicht nur darauf hin, dass in dem Bild die falsche Hand seziert wird, sondern auch, dass sie im Vergleich zum Rest des Körpers des toten Diebes zu groß geraten ist. Rembrandt hätte einen solchen Fehler nicht gemacht, erklärt André und lenkt damit unsere Aufmerksamkeit darauf, wie wichtig die mit dem Stil des Künstlers verbundene Wahrnehmung und Sichtbarkeit sind.

Abbildung 5.1: Geisterhafte Figuren in »Metabolism«



André stellt fest, dass die Ärzte scheinbar zwar auf die Leiche schauen, in Wirklichkeit aber ihren Blick auf das vor ihnen liegende anatomische Lehrbuch richten, das eine *Repräsentation* des menschlichen Körpers zeigt. Rembrandt, so erklärt er, lenkt den Blick der Betrachterin von den Ärzten weg und verweist auf den Dieb, auf das vernachlässigte Opfer staatlicher Gewalt, mit dem wir Mitleid empfinden sollen. Diese Szene bietet ein bemerkenswertes Beispiel für filmische Ekphrase, die, wie Fisher bemerkt, als filmische *Mise en abyme* für den gesamten Film und

für Petzolds filmische Arbeit im Ganzen fungiert, die durchweg marginalisierte Individuen darstellt, »die durch den kontinuierlichen und grundlegenden sozio-ökonomischen Wandel zu Gespenstern werden, und hier könnte das Gespenst, das er in einer filmischen Archäologie exhumiert, die DDR selbst sein« (Fisher 2013: 139).

In ähnlicher Weise lenkt Abel in seiner Analyse von Arslans *Der schöne Tag* die Aufmerksamkeit auf die subtilen Variationen sich wiederholender Situationen, mit denen wir im Film konfrontiert werden, und argumentiert, dass diese mehrfachen »Umdeutungen im Wahrnehmbaren«, die auf der sehr offensichtlich vorgeführten Meta-Ebene stattfinden, direkt auf den Sinnesapparat der Zuschauer/-innen einwirken und so ihre Fähigkeit *modulieren*, Eindrücke und Gefühle wahrzunehmen. Der Film führt solche Umdeutungen an zahlreichen Stellen durch: Deniz' Begehren, Eric Rohmers Film *Conte d'été* (Sommer, 1996), den Deniz synchronisiert, die etablierte Ton-Bild-Beziehung und schließlich als Film selbst, der einerseits auf einer dokumentarisch-realistischen Ebene arbeitet, aber gleichzeitig die Zuschauer/-innen auf einer explizit theoretischen Ebene herausfordert. Diese Umdeutungen sollen uns dazu bringen, »zu überprüfen und zu überdenken, wie die dokumentarisch-realistische Erzählweise funktioniert« und »wie unsere Wahrnehmung [des Dokumentarischen] allzu schnell unsere Einschätzung der diegetischen Welt des Films und seiner Beziehung zu unserer eigenen bestimmt« (Abel 2013: 51).

Gegen Ende des Films gibt es noch einmal eine Wiederholung mit Variationen: Wir sehen Deniz noch einmal denselben Rohmer-Film synchronisieren – eine Szene, in der ein junger Mann und eine Frau über Liebe, Beziehungen und die Schwierigkeit sprechen, sich zwischen zwei verschiedenen romantischen Möglichkeiten zu entscheiden (Themen, über die Deniz selbst während des ganzen Tages mit anderen sprach). Kurz darauf folgen wir ihr in die U-Bahn, wo sie wortlos einen weiteren jungen Mann anschaut, der ihren Blick erwidert, wie Diego es zuvor getan hat. Der Film endet abrupt mit dem Bild, wie sie den gutaussehenden Fremden weiter von der Seite anschaut, und deutet damit an, dass sie sich wahrscheinlich verabreden werden – genauso wie vorher mit Diego.

Darüber hinaus bietet der Film einen weiteren Mise-en-abyme-Effekt – der ebenfalls im Zusammenhang mit Verschließung und indirekten Blickachsen gelesen werden kann. In einer Szene spricht Deniz für eine Rolle vor und wird gebeten, über einen Film zu sprechen, der sie bewegt hat. Sie erinnert sich an einen Film, den sie kürzlich im Fernsehen gesehen hat und der sich – obwohl sie ihn nicht beim Namen nennt – als *À nos amours* von Maurice Pialat herausstellt (*Auf das, was wir lieben*, 1983).

Wie Abel in seiner Analyse ausführt, hebt Arslan zunächst die Art und Weise hervor, wie der Casting-Direktor das Gesicht von Deniz visuell umrahmt, indem er sie beobachtet, wie sie auf dem Stuhl sitzt, und dann ihr Bild auf dem Monitor betrachtet, der ebenfalls ihr Gesicht einrahmt. Damit lenkt Arslan unsere Auf-

merksamkeit auf den Unterschied zwischen dem Schnitt innerhalb eines Bildes und zwischen den Bildern (Abel 2013, S. 51–54) (Abb. 5.2).

Die Geschichte von Pialats Film, die Deniz nacherzählt, beginnt damit, dass ein Mädchen im Teenageralter bei einer Probe zu einem Theaterstück gezeigt wird. Ihr Text (wie der Text, den Deniz in Rohmers Film synchronisiert) handelt von der Liebe. Der Freund des Mädchens (genau wie Deniz' eigener Freund) spürt die Distanz zwischen ihnen, während beiden klar wird, dass ihre Beziehung vorbei ist. Das Mädchen hat dann mehrere andere Beziehungen und diskutiert mit ihrem Vater über die Liebe. Im Bus zum Flughafen, kurz bevor sie nach Amerika fliegt, um eine Beziehung mit einem weiteren Mann zu beginnen, erklärt ihr Vater, dass sie unfähig sei zu lieben.

Die Geschichte, die Deniz erzählt, wiederholt auf einer anderen Ebene die Gespräche über Liebe und Arbeit, die sie im Laufe des Tages mit anderen geführt hat – mit ihrem Freund, mit ihrer Schwester und ihrer Mutter und mit einer Professorin, die ihr über die Geschichte der Liebe erzählt. Das letzte Bild von Arslans Film (Deniz, wie sie zur Seite blickt) verweist zudem auf den Film von Pialat, der ebenfalls damit endet, dass das Mädchen seitlich durch das Busfenster schaut.

Abbildung 5.2: Deniz beim Vorsprechen



Ein ähnlicher Mise-en-abyme-Effekt findet im *Metabolism* auf mehreren Ebenen statt. Erstens ist der Film streng strukturiert mit zwei Szenen im Auto, zwei Szenen im Restaurant, zwei (nicht gezeigten) Sexualakten und zwei Proben, die mithilfe von pantomimischen Gesten durchgeführt werden. In der zweiten Probenszene spielt der Film – als Unterrichtsstunde über das Kino – genau die Probenszene nach, in der Paul Alina sagt, wie sie auf das reagieren soll, was sie hört,

als sie aus dem Badezimmer kommt. Obwohl wir also die gefilmte Szene, die geprobt wurde, nicht sehen, werden wir Zeuge einer sich spiegelnden Situation mit denselben Parametern, die in der Probenszene skizziert wurden: Als Paul aus der Dusche kommt, hört er Alina im Wohnzimmer am Handy mit ihrem Freund telefonieren. Daraufhin setzt er sich auf das Bett und schaut für einige Sekunden nach unten, scheinbar aufmerksam dem Gespräch lauschend. Er zieht sich langsam die Hose an, während er im Bett nach dem T-Shirt sucht, das aber Alina angezogen hat, als sie den Anruf entgegennahm. Wir hören, wie er eine Schublade außerhalb des Bildes öffnet, und dann sehen wir, wie er ein anderes T-Shirt anzieht. Schließlich zündet er sich im Wohnzimmer eine Zigarette an und geht zurück ins Schlafzimmer, um zu rauchen, während er mit dem Gesicht zur Kamera auf dem Bett sitzt.

Im zweiten Beispiel führen Alina und Paul ein Gespräch über Nationalgerichte, verschiedene Essbestecke und Kultiviertheit, das andere Diskussionen der Figuren über das Filmemachen und stilistische Entscheidungen im Zusammenhang damit widerspiegelt: Was man in den Mittelpunkt stellt oder weglässt, die Idee der vermittelten Distanz und die Frage des guten Geschmacks. Die Chinesen bereiten Steak anders zu als die Franzosen, weil sie es mit Stäbchen sonst nicht essen können, erklärt Paul und bezieht sich damit auf seine früheren Aussagen, dass er eine bestimmte Art von Filmen macht, weil er ausgebildet wurde, mit den Einschränkungen des (analogen) Filmmaterials umzugehen. »Wenn die Beziehung zwischen dir und dem Essen nicht durch etwas vermittelt wird«, fügt er hinzu, »kannst du den Teller nicht aus der Ferne betrachten, du isst nur instinktiv und versuchst lediglich, deinen Hunger zu stillen.« Dieses Gespräch erinnert an Roland Barthes' Behauptung in *Mythen des Alltags* (1964), dass Lebensmittel kollektive und nationale Bedeutung besitzen können.³ Porumboiu suggeriert hier indirekt, dass nur anspruchsvolle und aufmerksame Zuschauer/-innen, die zudem geschult in der Filmgeschichte sind, seinen minimalistischen Film – wie das europäische Kunstkino im Ganzen – wertschätzen können.

Die Prämisse des Films – ein Regisseur, der eine Nacktszene mit einer Schauspielerin drehen will – enttäuscht die erzählerischen Erwartungen und spiegelt insbesondere eine Szene aus Godards *Die Verachtung* wider, in der Camille, gespielt von Brigitte Bardot, aus dem Badezimmer kommt und ihren Mann Paul beim Telefonieren belauscht (Abb. 5.3 und 5.4).

3 In »Beefsteak und Pommes frites« kommentiert Barthes, dass für die Franzosen Wein, Steak und Pommes fähig sind, »nationalen Glanz zu vermitteln«, »nationales Gut« zu sein und dem »Kurswert der patriotischen Güter« zu folgen (Barthes 1964: 36–38).

Abbildung 5.3: Brigitte Bardot in Jean-Luc Godards ›Die Verachtung‹ (1963)



Abbildung 5.4: Paul und Alina bei der Probe im Flur



Wie in Godards Film sehen wir Alina nie wirklich nackt. Was wir stattdessen bekommen, ist eine *intellektualisierte* Nacktheit, die die Szene in Erinnerung ruft, in der Bardot lediglich ihren Körper beschreibt, als sie ihren Mann fragt, ob er ihre Brüste, ihren Hintern, ihre Schultern und so weiter mag. In einem Bildaufbau, der direkt auf *Die Verachtung* hinweist, enttäuscht auch Porumboiu die Erwartungen der Zuschauer/-innen, indem er Paul beschreiben lässt, wie Alinas realer Körper – im Gegensatz zu der auf Zelluloid konservierten Version – in fünfzig Jahren aussehen wird: »Dein Fleisch wird schlaff sein, deine Brüste werden hängen, du wirst dunkle Ringe um deine Augen und Falten haben.«

Während Godard sich auf André Bazin beruft, indem er zu Beginn seines Films ein Zitat von ihm anführt, das uns darauf auf unsere Sehnsüchte als Zuschauer/-innen aufmerksam macht (»Das Kino schafft für unseren Blick eine Welt, die auf unser Begehren zugeschnitten ist.«), spielt Porumboiu in ähnlicher Weise auf Ba-

zins »Die Ontologie des fotografischen Bildes« an, in der er postuliert, dass der Hauptzweck des Filmischen die Mumifizierung der Veränderung selbst ist (Bazin/Fischer 2004: 39). Indem *Metabolism* mit Metaphern der Leiblichkeit arbeitet, stellt er das Kino als eine Form der körperlichen Verarbeitung – der Verdauung – in den Vordergrund.⁴ Diese »Verdauung« wird nicht einfach nur als eine Art der Simplifizierung der Realität verstanden, sondern als eine besondere Ausdrucksweise, bei der es scheint, wie Bazin in einem Artikel über Adaption und »das Kino als Verdauung« ausführt, »als ob ästhetisches Fett, das auf andere Art emulgiert, vom Geist der Konsumenten besser vertragen würde« (Bazin 2000: 26). Gleichzeitig enthüllt der Film auch das, was Lippit den Prozess der »Di-gestion« im Kino nennt (und mit der doppelten Lesart der Vorsilbe di- spielt, die einerseits zwei bedeutet, und als Abkürzung von dis-, den Gegensatz bezeichnet): zwei Gesten, »verdoppelte Gesten, die die Anwesenheit von zwei Körpern beziehungsweise zwei Körpersystemen anzeigen« (Lippit 2008a: 117). Die Verdoppelung der Körper, die die Bewegung im Kino definiert, folgt zwei Ökonomien, nämlich der Erzeugung eines doppelten, abwesenden Phantomkörpers, der indexikalisch mit dem Körper in der Welt verbunden ist, und einer Bewegung, die die Anwesenheit zweier Körper unterschiedlichen Ursprungs signalisiert: der profilmische Körper und der Körper des Apparats – zwei Körper, die beide in der Lage sind, Bewegung im Film zu erzeugen (117).

Metabolism beleuchtet somit die komplexen Mechanismen von Bewegungen und Gesten im Film nicht nur durch Alinas pantomimische Wiederholung ihrer Gesten in den Probenszenen, sondern auch auf einer Meta-Ebene, indem der Unterschied zwischen der Kamera des Regisseurs einerseits und der Digitalkamera, die Pauls Endoskopie aufnimmt, andererseits hervorgehoben wird. Die sich windenden Bewegungen der medizinischen Kamera im Inneren von Pauls Körper, deren jede für die Zuschauer/-innen gelesen und interpretiert wird, während die Kamera durch die Speiseröhre, den Magen und den Zwölffingerdarm fährt, spiegeln die Bewegungen von Pauls Auto wider, das in den Straßen von Bukarest hin und her fährt.⁵ In beiden Fällen bleibt die »Realität« jedoch obskur; so wie Bukarest kaum erkennbar ist (besonders in der ersten Szene, die am Abend mit geringer Tiefenschärfe gefilmt wurde), so ist es auch der Körper von Paul, dessen Endoskopie durch einen ausgebildeten Arzt gedeutet werden muss, um das zu »sehen«, was für uns zwar einerseits sichtbar, aber gleichzeitig »unsichtbar« bleibt.

Wie ein Arzt »interpretiert« Porumboiu die Realität durch sein Kino und trainiert dadurch die Zuschauer/-innen, die Realität so betrachten, dass sie neu ler-

4 Im Englischen (der Originalsprache des Textes) bedeutet »digest« sowohl das Verdauen von Essen als auch die Zusammenfassung eines Textes. Anm. der Übersetzerin.

5 Von diesem bewusst eingesetzten Stileffekt habe ich 2014 erfahren, als ich die Gelegenheit hatte, Porumboiu in Bukarest zu interviewen.

nen, sie anzuschauen und zu sehen. Der Film etabliert daher eine Ökonomie der Bewegung, die zwischen den Körpern der Schauspieler/-innen, ihren pantomimischen Gesten und den Bewegungen der beiden Kameratypen wechselt. Irgendwann erfahren wir, dass Paul beschlossen hat, das Material, das er von Alina gedreht hat (das wir nie sehen), zu verwerfen und die Szene neu zu drehen. Obwohl Alina schnell sich selbst die Schuld für ihre unzulängliche Leistung gibt, erklärt er ihr, dass die Kamera zu nah an ihrem Gesicht war: Die ästhetische Entscheidung habe die Bedeutung des Films verändert, indem sie zu viel Aufmerksamkeit auf sie gelenkt hat. Dies wiederum weist die Zuschauer/-innen darauf hin, dass auch Porumboiu seine stilistischen Entscheidungen bewusst trifft, und erklärt seine Weigerung im gesamten Film keine Nahaufnahmen zu verwenden.

Als der Arzt diagnostiziert, dass Paul nur Gastritis hat, und Magda ihn fragt, wie er dies feststellen kann, erklärt er, dass »die Dreharbeiten bereits beendet sind« und dass das, was sie gerade sehen, derselbe Weg ist, den die Kamera früher genommen hat, nur dass sie sich jetzt rückwärts bewegt, um den Körper zu verlassen. Noch immer unsicher, was sie gerade gesehen hat, weist Magda den Arzt darauf hin, dass er zunächst dachte, dass »etwas im Bild fehlt«, und bittet ihn, sich die gefilmte Endoskopie ein zweites Mal anzusehen. Wir werden dann Zeugen der gleichen Szene, allerdings mit einem kleinen Unterschied. Porumboiu zeigt uns beim zweiten Mal nicht das Filmmaterial, sondern lässt den Arzt verbalisieren, was er sieht. Wie Alina in der Probenszene beschreibt er jede Kamerabewegung: »Jetzt ist sie in der Speiseröhre, sie bewegt sich weiter, sie ist noch nicht in den Magen eingedrungen, diese Falte ist der Eingang zum Magen, der Schaum ist ein Sekret, das anzeigt, dass er raucht, und diese Wand, die wie Schlangenhaut aussieht, bedeutet, dass es eine Gastritis ist.« Noch einmal von Magda aufgefordert, nach dem fehlenden Element zu suchen, ruft der Arzt aus: »Wenn man etwas filmt, das einen interessiert, dann stellt man die Kamera ins Zentrum und nicht an den Rand!«

Dieses Konzept der Inszenierung hat Porumboiu jedoch im gesamten Film absichtlich unterlaufen, was die Zuschauer/-innen auch sofort auf ironische Weise erkennen. Tatsächlich gibt es in *Metabolism* eine Reihe von wichtigen Szenen, die die Diskrepanz zwischen Ton und Bild herausstellen und die filmische Zeit »verschwinden«, indem sie sorgfältig komponierte Bilder und Sequenzen länger auf der Leinwand bleiben lassen, als man normalerweise erwartet.

An einer Stelle zum Beispiel schaut Paul im Restaurant ins Off hinüber zu Laurentius Freundin Doina, aber die Kamera weigert sich, ihre Reaktion zu zeigen, als er sie anspricht, während sie im Bereich außerhalb der Kamera sitzt. Als Paul und Alina Sex haben, hören wir sie nur durch eine leicht angelehnte Tür, während der Film sich weigert, uns eine erotisierte Version ihres Zusammenkommens zu zeigen. Angesichts ihrer Beziehung während des gesamten Films liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um einen weiteren Fall von unerfülltem Sex handelt, »der körperlichen Manifestation der sozialen Entfremdung« (»Bad Sex« in: Cook et

al. 2013: 44), die der Entfremdung der Protagonisten und Protagonistinnen ähnelt, die die Filme der Berliner Schule bevölkern. Wie diese benutzen Paul und Alina Sex »als eine Art prälinguistischer Kommunikation« und »als Mittel zur Flucht aus den Zwängen der Sprache« (44).

Porumboiu und die Filmemacher/-innen der Berliner Schule verstehen die Frage nach dem filmischen Realismus also nicht als einen Weg, profilmische Ereignisse möglichst wirklichkeitsgetreu einzufangen, sondern als eine Einladung an die Zuschauer/-innen, sich auf eine Ästhetik der Entdeckung einzulassen. Realismus, wie Dudley Andrew betont, sollte als eine Methode gesehen werden, die Zuschauer/-innen auffordert, ihre Wahrnehmung auf die Organisation der Sichtbarkeit in der Welt zu richten. Im Gegensatz zu den neuen digitalen Medien, so Andrew, funktioniert der filmische Realismus, indem er Informationen zurückhält, um die Neugier der Zuschauer/-innen auf die Welt zu wecken (zitiert in Cook et al. 2013: 19). Das Lied, das während des Abspanns von *Metabolism* läuft und den Film abschließt, bestärkt diese Vorstellung, indem es uns auf die Ökonomie der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aufmerksam macht, auf die Trope der Blindheit, die erst Sichtbarkeit herstellt: »Wenn der Abend hereinbricht/über Bukarest/schaue ich dich an/aber ich sehe, dass du nicht hier bist«. Diese Blindheit, auf die in einer früheren Szene angespielt wurde, in der Paul den Projektor vor der Kamera herunterzieht und die Zuschauer mit einer schwarzen Leinwand buchstäblich »blendet«, ist eine besondere Form der Blindheit. Wie Jacques Derrida es ausdrücken würde: »Die Blindheit, die das Auge öffnet, ist nicht diejenige, die das Sehen verdunkelt.« (zitiert in Lippit 2008b: 246) Die Trope der Blindheit taucht für Derrida in Form eines Paradoxons auf: Blindheit ist der Mechanismus oder Zustand, durch den man sich selbst sieht. Blindheit bedeutet also nicht die Abwesenheit des Sehens, sondern eine bestimmte Beziehung zu sich selbst, zum Bild von sich selbst (247).

Abel schlägt in seiner Beschreibung der Merkmale der Berliner Schule vor, dass das Wesen dieser Filme nicht unbedingt durch eine eingegrenzte Anzahl stilistischer Kriterien beschrieben werden kann. Vielmehr sollten sie im Hinblick auf die Haltung, mit der sie der Welt begegnen und diese für uns filmisch gestalten, konzeptualisiert werden, auf die gleiche Art und Weise wie Bazin die neorealistischen Filmemacher/-innen beschrieb, als er sagte, dass »Neorealismus als solcher nicht existiert. Es gibt nur neorealistische Regisseure.« (Abel 2013: 298) Im Sinne dieser Provokation an die Zuschauer/-innen, sich selbst (wieder) zu sehen, teilt Porumboiu mit den Filmemachern und -macherinnen der Berliner Schule eine ähnliche Haltung gegenüber der Welt. In *Metabolism* wird die Realität nur in Form eines zerbrochenen Spiegels zugänglich, der sie reflektiert, so wie Stendhal den Roman als einen Spiegel beschrieben hat, der die Straße entlang getragen wird und manchmal das Blau des Himmels und ein andermal den Dreck der Schlammlöcher widerspiegelt. *Metabolism* ist voller Spiegel, die die Realität brechen und verzerren, aber

es liegt letztlich an den Betrachtern und Betrachterinnen, in diesen Reflexionen Bilder von sich selbst zu finden.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Alpert, Hollis (2000): *Fellini: A Life*, New York: Simon and Schuster.
- Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.
- Baer, Hester (2013): »Affectless Economies: The Berlin School and Neoliberalism«, in: *Discourse* 35 (1), S. 72–100.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Bazin, André (2000): »Adaptation, or the Cinema as Digest«, in: James Naremore (Hg.), *Film Adaptation*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 19–27.
- Bazin, André (2004): »Die Ontologie des photographischen Bildes«, in: André Bazin/Robert Fischer (Hg.), *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag, S. 35–42.
- Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.) (2013): *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Bristol: Intellect.
- Cooke, Paul (2012): *Contemporary German Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- Fisher, Jaimey (2011): »German *Autoren* Dialogue with Hollywood? Refunctioning the Horror Genre in Christian Petzold's *Yella* (2007)«, in: Paul Cooke/Chris Homewood (Hg.), *New Directions in German Cinema*, London: I. B. Tauris, S. 186–203.
- Fisher, Jaimey (2013): *Christian Petzold*, Urbana: University of Illinois Press.
- Frankel, Mark (o.J.): »La Strada«, TCM.com, Turner Classic Movies, <https://www.tcm.com/tcmdb/title/80554/la-strada#articles-reviews?articleId=17950> (letzter Zugriff 17.12.2020).
- Hochhäusler, Christoph (2013): »On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness«, in: Rajendra Roy/Anke Leweke (eds.): *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 20–31.
- Keough, Peter (2010): »Interview: Corneliu Porumboiu. Misplaced modifier: the director defines Police, Adjective«, in: *Boston Phoenix* 21.1.2010, <https://web.archive.org/web/20160724032054/http://thephoenix.com/boston/movies/95829-interview-corneliu-porumboiu/> (letzter Zugriff 10.6.2022).

- Leweke, Anke (2013): »French Cancan in the DDR: An Exchange with Christian Petzold«, in: Rajendra Roy/Anke Leweke (Hg.): *The Berlin School: Films from the Berliner Schule*, New York: Museum of Modern Art, S. 32–45.
- Lippit, Akira Mizuta (2008a): »Digesture: Gesture and Inscription in Experimental Cinema«, in: Carrie Noland/Sally Ann Ness (Hg.), *Migrations of Gesture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 113–131.
- Lippit, Akira Mizuta (2008b): »Reflections on Spectral Life«, in: *Discourse* 30 (1–3), S. 242–54.
- Reitzer, Juliette (2016): »Corneliu Porumboiu, chasse au trésor«, in: *Trois Couleurs* 10.2.2016, <https://www.troiscouleurs.fr/article/le-tresor-corneliu-porumboiu> (letzter Zugriff 10.6.2022).
- Swindoll, Graham (2013): »When Evening Falls on Bucharest or Metabolism«, Press kit for Cinema Guild, <https://www.cinemaguild.com/theatrical/downloads/eveningfalls/press.pdf> (letzter Zugriff 10.6.2022).
- Uricaru, Ioana (2012): »Follow the Money: Financing Contemporary Cinema in Romania«, in: Aniko Imre (Hg.), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 427–52.