

Alexandra Vlad

Die Theatralität der Gesellschaft gespiegelt in der Theatralität des Filmischen. »Umbrüche« im rumänischen zeitgenössischen Kurzfilm

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12554>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vlad, Alexandra: Die Theatralität der Gesellschaft gespiegelt in der Theatralität des Filmischen. »Umbrüche« im rumänischen zeitgenössischen Kurzfilm. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 255–262. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12554>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-024>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

DIE THEATRALITÄT DER GESELLSCHAFT GESPIEGELT IN DER THEATRALITÄT DES FILMISCHEN. ›UMBRÜCHE‹ IM RUMÄNISCHEN ZEITGENÖSSISCHEN KURZFILM¹

ALEXANDRA VLAD

Die Umbrüche der Transformationszeit, die mit der politischen Wende im Jahre 1989 in Rumänien angefangen hat, werden vorwiegend im Hinblick auf die politische Geschichte und die diskursive Herstellung von Identität im öffentlichen Raum untersucht. Im Gegensatz dazu stellt dieser Aufsatz Filmgeschichte in den Vordergrund. Insbesondere soll analysiert werden, ob und wie sich ein ästhetischer Wandel im rumänischen Filmwesen durch die Einwirkung des Theaters niedergeschlagen hat.

Somit werde ich den rumänischen Film vor dem Hintergrund einer Kultur, deren Aufmerksamkeit mehr und mehr auf Formen inszenierten Handelns gerichtet ist, unter dem Aspekt des theoretischen Modells der Theatralität betrachten. Im Anschluss an Theorieansätze, welche das Konzept von einem erweiterten Theaterbegriff ableiten (Fiebach sowie Fischer-Lichte 2000), betrachte ich Theatralität im weiteren Sinne (innerhalb und außerhalb des Theaters) als dynamischen und prozessualen Vollzug der Interaktion zwischen Darstellenden und Zuschauern, wobei ein Zusammenwirken von Korporalität, Performance, Inszenierung und Wahrnehmung festzustellen ist.²

Dadurch, dass ich Theater in einer intermedialen Reflexion einschließe, die »die Prozesse der Medialisierung der Öffentlichkeit, der Inszenierbarkeit privater und öffentlicher Schauspiele zugleich darzustellen und zu analysieren« versucht (Lommel/Queipo/Rißler-Pipka: 9), umfasst die Theatralität in meiner Konzeption mehr als die traditionelle Verwendung von Theaterelementen im Film und perspektiviert Schauspiel, Schaulust, Inszenierung und Simulation als Elemente einer »société du spectacle« (Debord).

Meine Überlegungen richten sich auf eine exemplarische Auswahl zeitgenössischer rumänischer Kurzfilme, in denen sich Theatralität als wesentliches Element der ›Darstellung‹ und ›Inszenierung‹ von Welt (Fischer-Lichte 2000) artikuliert.

Ziel meines Beitrages ist, bezogen auf Theatralität, zweierlei: Zum einen möchte ich ausgehend von einer »kinematographischen Theatralität« (Deleuze: 251) an den exemplarischen Kurzfilmen untersuchen, wie diese mit theatralen Mitteln die »Welt zur Schau geben«, indem sie Film- und Theatertraditionen kombinieren,

-
- 1 Eine leicht geänderte Fassung dieses Aufsatzes wurde unter dem Titel »Zur Theatralität des Filmischen« veröffentlicht, Vlad 2007.
 - 2 Die Theatralität wird in einer semiotischen Auffassung von Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 1998: 11-30) als ein Zusammenspiel der vier Aspekte Korporalität, Performance, Inszenierung und Wahrnehmung beschrieben.

um dadurch die Theatralisierung der Gesellschaft darzustellen.³ Zum zweiten soll gezeigt werden, wie der Einsatz von Theatralität im Film – in bestimmten Kontexten (als Bruch mit der Tradition) – durchaus ästhetische Verschiebungen bewirkt hat, welche einen qualitativen Umbruch und die Entwicklung des zeitgenössischen rumänischen Filmwesens ermöglicht hat.

Theatralität im neuen rumänischen Filmwesen

Die seit einigen Jahren äußerst lebendige und produktive rumänische Filmszene wird in letzter Zeit öfters als eine »Neue rumänische Welle« (Brătan) bezeichnet. Diese Etikettierung wird aber von den Repräsentanten der »neuen Generation«⁴ von Filmemachern abgelehnt, indem nicht auf eine gemeinsame konstante Bewegung, sondern auf einzelne Anstrengungen oder Experimente hingewiesen wird. So Cristi Puiu: »There is no Nouvelle Vague; there are just a few desperate film directors«⁵.

Auch wenn das facettenreiche rumänische Filmschaffen von diesen z.T. sehr jungen rumänischen Regisseuren wie Cristian Mungiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu und Cristi Puiu nicht unter einer einzigen Stilrichtung zusammen gebracht werden kann, stehen sie doch alle im Gegensatz zu den traditionellen Filmen der »alten Garde«, der Regisseure der kommunistischen Zeit (Bauer). Außerdem können auch gemeinsame Merkmale betont werden: der scharfe, sehr oft schonungslose, aber immer wieder ironische Blick auf die Zustände in der rumänischen Gesellschaft (Brătan).

1. Theatralität des SCHAU-Spiels

Vor der Wende folgte der Darstellungsstil der Filmschauspieler noch dem Modell der Theatertradition, so dass er übertrieben, unangemessen und lächerlich erschien. Der Filmkritiker Laurențiu Brătan (2006) stellt fest, dass die Sprache in den meisten rumänischen Filmen forciert, ja artifiziell war. Die Sprache der Filmdarsteller (hauptsächlich Bühnenschauspieler) hörte sich wie eine hohle Deklamation an.

Zusätzlich von theatralen Gesten begleitet, wirkte dieser Stil bombastisch und übertrieben, wie eine Burleske. Die Schauspieler verzerrten ihre Gesichter und brüllten ihre Dialoge über das Natürliche hinaus. Der Filmkritiker Florian Dumitrescu wirft der Schauspielkunst vor, sie leide unter der »fatalen Maladie des rumänischen Filmes – dem Theatralischen«⁶.

3 Die »kinematographische Theatralität« ist, in einem erweiterten Sinne, außerhalb der Kunstform und der Institutionsform des Theaters zu verorten und kennzeichnet die inhaltlichen und formellen Bezüge zum Theater: die Art und Weise des Inszenierungsprozesses, den eine Gesellschaft bzw. eine Kultur durch die Kombination von Theater- und Filmkonventionen darstellt, sowie den Wahrnehmungsmodus des Zuschauers, das Beobachtete als Inszenierung wahrzunehmen.

4 Brătan spricht von einer »neuen Welle« und setzt die zeitgenössischen Filme den Filmen der alten Diktatur, der »glorreichen Epoche« entgegen. Dumitrescu bezeichnet die aktuellen Filmemacher als eine »neue Generation«.

5 Zitiert nach dem Programmtext »Zeitgenössisches Kino aus Rumänien«.

6 Im Original: »[...] jocul actorilor suferă de maladia fatală a filmului românesc, teatralitatea«.

Der rumänische Film, der wegen dieser theatralisch überspitzten Darstellung sehr oft als ein anachronistisches und lächerliches Melodram angesehen wurde, löst sich gegenwärtig von diesem schrillen Bild (Gorzo: 15). Die Gegenposition des zeitgenössischen Kurzfilmes thematisiert die Künstlichkeit der Personen bzw. des Schauspiels. Im Gegensatz zu dem vergangenen artifiziellen, laut-deklamierenden Typus werden äußerst stille Personen und Situationen dargestellt. Exemplarisch dafür betrachte ich die ›minimalistische‹⁷ Gegenposition in dem Kurzfilm UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEĂ⁸ von Cristi Puiu.

Durch eine radikal reduzierte Bildkomposition und mit wenigen Kameraeinstellungen wird ein Gespräch zwischen Vater und Sohn über verschiedene Bestechungsmöglichkeiten und -verfahren inszeniert. Die Begegnung findet in einem öffentlichen Lokal statt, wo ein minimalistisches Theaterdekor und eine ausgestellte Künstlichkeit der Kommunikation die Distanz zwischen beiden unterstreichen und eine Interpretation fördern, nach der die beiden als Repräsentanten von zwei Generationen gesehen werden müssen. Sie haben sich nur getroffen, damit der alte, arbeitslos gewordene Vater seinem Sohn, einem eigentlich erfolgreichen Geschäftsmann, die Bestechungsobjekte zur Beschaffung einer neuen Arbeitsstelle geben kann. Dadurch, dass die Kommunikation zwischen ihnen bis hin zur ›Objektebene‹ entleert wird – es geht auch nach der Wende nur um eine Stange Kent und eine Packung Kaffee – wird eine gesteigerte Dramatisierung der Vater-Sohn-Beziehung erzeugt. Die inszenierten Familienverhältnisse stellen die rumänische Gesellschaft vor und nach der Wende unter demselben Symbol der Kent-Stange und des Kaffee-päckchens dar: im ersten Falle vom Vater und im zweiten vom Sohn verkörpert.

II. Theatralität der Inszenierung

II.1. *Technisch-theatrale Inszenierung des Raumes bzw. des Dekors*

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die rumänischen Autoren auf exzessive filmische Darstellungsmittel verzichten. Sie erzählen ihre Geschichten linear, ruhig und ohne Spezialeffekte oder besonders originelle Kameraeinstellungen. In dem Kurzfilm UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEĂ ähnelt der filmische Raum einer Theaterbühne, welche die Personen jederzeit betreten und auch verlassen können. Die Kamera zeigt in einer starren Einstellung eine durchsichtige Glasfassade. Vor ihr, scheinbar in unserer unmittelbaren Nähe, sitzen zwei Gestalten an einem Tisch in einem Lokal. Auf der anderen Seite, im Hintergrund, ein ›Zuschauer‹, der ins Café blickt. Dieser alte Mann betritt kurz darauf das Café (immer noch dasselbe statische Bild), was stark an den Auftritt eines Theaterakteurs erinnert, und nimmt selbst Platz an einem anderen Tisch. Dadurch entsteht eine Handlungssituation: die Begegnung des Vaters und des Sohnes in einer theatralen Anordnung. Die weiterhin starre Kameraperspektive, die auf ein einziges Dekor (mit dunklen Vorhängen)

7 Die Faszination einer minimalistischen Position lässt sich in folgender Aussage des Regisseurs Cristi Puiu erkennen: »Ich war Maler, als ich das Kino mit Jim Jarmuschs STRANGER THAN PARADISE entdeckte. Sein von der amerikanischen Unterhaltungsindustrie meilenweit entfernter trockener Humor und Minimalismus begeisterten mich. [...] Ich liebe Rohmers sparsame Mittel, seine Moral«.

8 Cristi Puiu (Regie) (2004): UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEĂ. România: Temple Film. Deutsche Übersetzung des Filmtitels: EINE STANGE KENT UND EIN PÄCKCHEN KAFFEE.

ausgerichtet ist, erzeugt den Eindruck einer Theaterszene, was wiederum auf die dramatisierten Familienverhältnisse aufmerksam macht: es sind keine ›authentischen‹ Verhältnisse, sondern nur ›gespielte‹.

Dominierend ist die Totale, die der Perspektive eines Theaterzuschauers entspricht, und die mit seltenen Nahaufnahmen verknüpft wird. Somit wird die Betrachtungsweise eines Theaterbesuchers, die im Allgemeinen für die optische Distanz steht, nicht zerstört, sondern mit filmischen Mitteln kombiniert, um den Raum, die Handlung und damit auch den Film an der Schwelle zwischen Nähe und Distanz, Alltagswelt und ›Bühne des Lebens‹, sowie zwischen der Authentizität und Inszenierung zu situieren.

II.2. Meta-Diskurs. META-TECHNISCHE Verfahren der Theatralität

Zeitgenössische filmische Kunstwerke beziehen sich mit dem, was ich als neues Paradigma des intermedial Brüchigen auffasse, auf ihre eigene Substanz – ›Film zu sein‹. Innerhalb einer ›Welt der Simulakren‹ wird ›meta-technisch‹ verfahren. Die Filme sind anti-mimetisch, selbstreferentiell; sie stellen die ›Gemachtheit‹, deren Artifizialität zur Schau, indem sie ein artifizielles Bild der rumänischen Gesellschaft, die sich immer noch in einer Mischung von Alt und Neu verfängt, darstellen.

Innerhalb des Filmes UN CARTUȘ DE KENT ȘI UN PACHET DE CAFEA wird eine solche Zur-Schau-Stellung thematisiert. Das filmische Geschehen wird einerseits in der Wirklichkeit und, andererseits, auf der Bühne des öffentlichen Lokals, in einem intendiert bühnenähnlichem Dekor situiert. Dadurch wird für den Filmzuschauer der konstruierte Charakter des Gesehenen betont.

Die Illusion von Wirklichkeit und Künstlichkeit entsteht durch die Glasfassade. Sie unterstreicht, dass man sich auf dem ambivalenten Terrain des Gesehenen und des Gesehen-Werdens, sowie der Absenz/Präsenz befindet: die Anwesenheit der Cafészene verweist auf die Abwesenheit (in der Welt des Films) des Zuschauers, der aber zu jeder Zeit selbst präsent sein kann. Das ist am Anfang des Filmes in der Einstellung deutlich, wo der spätere Akteur des Cafégesprächs selbst vor der Glasfassade einem anderen Gesprächspaar so lange zusieht (›Theater im Schaufenster‹), bis er selbst in die Szene eintreten kann.

Denn die Glasfassade entspricht im Film einer Schnittstelle zwischen der wirklichen und der künstlichen Welt; sie betont die Differenz. Aber dadurch, dass sie transparent ist, ermöglicht sie auch die Überschreitung der Grenze zwischen den zwei Welten. Somit wird dem Artefakt-Objekt mit den beiden dargestellten Welten die doppelte Funktion gewährt: den Bruch zwischen Realität und Fiktion zu veranlassen, aber auch deren Interaktion. Die Fiktion ist in der Wirklichkeit (des Filmes) sowohl an- als auch abwesend, und genauso umgekehrt. Dadurch wird das Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion am Ende des Filmes erneut unterstrichen. Die letzte Szene wird wie ein Verlassen der Theaterszene dargestellt: die Gestalten stehen auf, verlassen das Café, indem sie wieder die ›Straßenszene‹ betreten. Die Glasfassade ist noch einige Sekunden zu sehen, bis sie durch eine Abblende, die dem Vorhang im Theater entspricht, verschwindet und nur noch das klirrende Geräusch der Tassen und Gläser zu hören ist; ganz zum Schluss noch der schwarze Bildschirm.

II.3. Inszenierung der Gesellschaft

Dieses Spiel zwischen ›wirklichem‹ und ›inszeniertem‹ Sein deutet auf die Möglichkeit, ›alles‹ in Szene zu setzen – nicht nur das Alltagsleben (hier die Vater-Sohn-Konstellation), sondern auch die Gesellschaft. Eine Inszenierung in der Darstellung der Gesellschaft, die sich auf einen theatralischen Schaufeffekt stützt, kann als ›Theatralisierung des Lebens‹⁹ betrachtet werden. Beispielhaft ist die Inszenierung des privaten kommunikativen Ereignisses in Raum und Zeit, so dass die Diskrepanz zwischen Sein und Schein auch zu öffentlichen Gegebenheiten in Beziehung gesetzt werden kann. Das Gespräch ist vor/hinter der Glasfassade des Cafés (als Bühne der Gesellschaft) platziert, es findet nach der Wende statt und es unterstreicht den Unterschied zwischen der Art, in der sich die ›neue‹ Generation mittels neuer, aber vorgetäuschter Werte darstellt, und der Tatsache, dass sie dieselben alten korrupten Verfahren einsetzt. In der Szene, in der der Vater seinem Sohn die Bestechungsobjekte überreicht, wird die ernsthafte Lage mit Komik dargestellt: der Vater vergisst in der Tasche mit den Bestechungsobjekten ein billiges Massiergerät, welches er auf der Hand des Sohnes ausprobiert, worauf dieser – sonst eher ernst gezeichnete – lachen muss. Somit wird der Gesellschaftskritik eine zusätzliche satirische Note verliehen.

Was in den Filmen der ›alten Garde‹ zu sehen war – misslungen gefilmte, exzentrische, hysterische Situationen – wird jetzt reflexiv herangezogen, um es aus einer ironischen und satirischen Perspektive darzustellen. In dem Film CĂLĂTORIE LA ORAȘ¹⁰ wird eine burleske, komische Gesellschaft inszeniert. Der Film enthält eine parodistische Anspielung auf die historischen Filme der ›goldenen Epoche‹. Es ist in Sprache und Handlung eine Maskerade, die im Hintergrund der Tagung ›854 Jahre Geschichte und Zivilisation‹ stattfindet. Die Veranstaltung, die scheinbar von historischer Größe und Bedeutsamkeit ist, bietet aber nur Gelegenheit für eine übertriebene Show. Eine Band und Luftballons sorgen für die feierliche Stimmung, dann ein letzter, betrunkenen Musikant unter vielen ausge-trunkenen Flaschen. Schief klingende Trompetentöne tragen dazu bei, ein Ambiente von Spott und Clownerie zu schaffen. Die Bilder der historischen Leiter des römischen und dakischen Zeitalters im Hintergrund werden dadurch ins Lächerliche gezogen, und die ›854 Jahre Geschichte und Zivilisation‹ wird als eine Geschichte des Spektakulären inszeniert.

III. Die Wahrnehmung der Inszenierung und Konstruktion der Gesellschaft bzw. der Kultur des Spektakels

Die Kurzfilme schaffen, indem sie die gegenwärtige Gesellschaft und Kultur weitgehend als Spielformen der Inszenierung darstellen – sei es in komischer oder tragikomischer Weise – jeweils Grenzsituationen, die auf der Wahrnehmungsebene

9 Die ›Theatralität‹ erhielt in letzter Zeit eine Rolle als Modell der Beschreibung von Politik und gesellschaftlicher Konstruktion von Wirklichkeit. Da sich die Realität des Einzelnen und der gesellschaftlichen Gruppen ›inszenieren‹ lässt, wird von einer ›Er-eignis- und Spektakelkultur‹ (Fischer-Lichte 2000) gesprochen.

10 Corneliu Porumboiu (Regie) (2003): CĂLĂTORIE LA ORAȘ. Rumänien: UNATC. Deutsche Übersetzung des Filmtitels: DIE REISE IN DIE STADT.

die gewohnten klaren Oppositionen von Sein und Schein in Frage stellen und auflösen. Durch die »Einwanderung«¹¹ des Spektakulären werden die Schnitt- und Trennflächen zwischen Fiktion und Realität und dadurch auch zwischen Theater und Film transzendiert.

Die reflektierte Problematik des Unterschiedes zwischen Wirklichkeit und Fiktion lässt sich abschließend als Zusammenspiel von Trennung und Überbrückung – als wahrnehmende bzw. semiotische Überschreitung – in Bezug auf Theatralität exemplarisch an der Endszene des Filmes *TURKEY GIRL*¹² von Cristian Mungiu zeigen. Er verwendet das stilistische Mittel des an die Zuschauer gerichteten *à-part*-Sprechens: der Soldat (in Nahaufnahme) schaut zusammen mit dem Mädchen in die Kamera, d.h. er blickt den Kinozuschauer in die Augen und fragt: »Was sieht er denn an?«. Es ist als würde er das Zusehen des Zuschauers in Frage stellen. Durch dieses Stilmittel wird die filmische Distanz aufgelöst und in den Zuschauer-raum »eingegriffen«. Wenige Augenblicke später wird diese Konstruktion zerstört: ein Truthahn entpuppt sich als derjenige, der etwas ansieht. Mittels einer rasanten Montage mit einem abrupten Kameraschwenk wird gezeigt, was das Tier anschaut: zwei riesengroße Straßenlöcher, welche von ihm aufgrund der ihm beigebrachten Unterscheidung Kreis-Quadrat wahrgenommen und erkannt werden. In dieser Schlusszene erscheint wieder eine Umrahmung des Bildes ähnlich wie von einem Vorhang. So werden die Straßenlöcher zu Zeichen: Der Filmzuschauer erkennt, dass er als Beobachter an einer Inszenierung der rumänischen Gesellschaft teilhat, deren gegenwärtiges Bild eigentlich von Straßenlöchern geprägt ist. Somit wird der Wahrnehmungsaspekt der Inszenierung aufgezeigt: Differenzen können erlernt, beobachtet und (wieder-)erkannt werden, jedoch hängt das von der Perspektive, von dem Wahrnehmungsmodus ab.¹³

Resümierend möchte ich unterstreichen, dass der theatrale Umbruch im zeitgenössischen rumänischen Kurzfilm, in der rumänischen Kultur, nicht nur das Verhältnis von Theater und Film neu bestimmt, sondern auch eine qualitative Filmentwicklung ermöglicht hat.¹⁴

Indem er interagierende und intermediale Spielräume und Kombinationsmöglichkeiten zwischen Theater und Film entdeckt und diese für die Inszenierung einer postkommunistischen, sich stark wandelnden Gesellschaft eingesetzt hat, bricht der rumänische Kurzfilm mit der Ästhetik der »glorreichen Epoche« und setzt eine neue Darstellungsweise der Gesellschaft durch. Ohne zu verschönern, sondern indem er aktuelle, private wie öffentliche »Schauspiele« inszeniert und analysiert.

Mittels Theatralisierungsstrategien wie etwa der Inszenierung der Dialoge in einem Theaterdekor (als Reflexion über die Künstlichkeit der Personen und ihres Schauspiels), der übertriebenen Präsentation von Handlungen und Ereignissen (als

11 Der Eingriff des Theatralischen ins Leben wird von Erika Fischer-Lichte (1998: 14) mit dem Begriff »Einwanderung« bezeichnet.

12 Mungiu, Cristian (Regie) (2005): *TURKEY GIRL*. Kurzfilm. In: Stefan Arsenijevic u.a. (Regie). *LOST AND FOUND. 6 GLANCES AT A GENERATION*. Deutschland u.a.: Icon Film. Deutsche Übersetzung des Filmtitels: *DAS MÄDCHEN UND DER TRUTHAHN*.

13 In der rezeptionsästhetischen Perspektive von Elizabeth Burns wird die Theatralität als »determined by a particular viewpoint, by a mode of perception« (Burns: 12) aufgefasst.

14 Roloffs (2000) Betrachtungen über die Bedeutung der Filme der Nouvelle Vague für eine neue Beziehung zwischen Film und Theater können auch auf die rumänischen Filme, die mit der Nouvelle Vague verglichen wurden, bezogen werden.

Inszenierung einer Gesellschaft des Spektakels), der Metastrategien der Betonung von Gemachtheit und Artifizialität der Filme selbst und der Konfrontation des Zuschauers mit seiner Beobachterrolle und -funktion, schafft der zeitgenössische rumänische Kurzfilm eine Differenz zu der ›Unnatürlichkeit‹ und dem artifiziellen Charakter sowohl der rumänischen Gesellschaft als auch des filmischen Schaffens der kommunistischen Zeit.

Literatur

- Bauer, Markus (2004): »Ursprüngliche Landschaften und technisches Know-how. Rumäniens Kinowirtschaft entwickelt ihre künstlerischen und ökonomischen Potenziale«. In: *Neue Züricher Zeitung* vom 24.03.2004. <http://www.nzz.ch/2006/03/24/fi/articleDOMZC.html> (23.01.2007).
- Brătan, Laurențiu (2006): »Legături către un nou val?« (Beziehungen zu einer Neuen Welle? – Übers. d.V.). In: *Revista 22*, XV (841). [Elektronische Version]. <http://www.revista22.ro/> (23.01.2007).
- Burns, Elizabeth (1972): *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*. London: Longman.
- Debord, Guy (1967): *La société du spectacle*, Paris: Editions Buchet-Chastel.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1. Aufl.). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dumitrescu, Mircea (2004): »Dinu Tănase – Damen Tango«. In: *respiro*. http://www.respiro.org/Issue15/TF/theatre_dumitrescu2.htm, 23.10.2006.
- Fiebach, Joachim (1998): *Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität* (Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 4). Berlin: Vistas.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): »Ah, die alten Fragen...« und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht«. In: Hans-Wolfgang Nickel (Hg.): *Symposion Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik, S. 11-30.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): »Theatralität und Inszenierung«. In: Dies./Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen/Basel: A. Francke, S. 11-27.
- Gozzo, Andrei (2002): »Cum se prezintă filmul românesc?« (Wie stellt sich der rumänische Film dar?). In: *Dilema*, 507, S. 15.
- Lommel, Michael/Isabel M. Queipo/Nanette Reißler-Pipka (Hg.) (2004): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: transcript.
- Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.) (1998): *Symposion Theatertheorie*. Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik.
- Puiu, Cristi (2005): »Der Tod des Herrn Lazarescu«. In: *StadtkinoZeitung* vom 13.12.2005, 423, S. 3. http://www.stadtkinowien.at/imgs/filme/158/stadtkino_423.pdf (23.01.2007).
- Roloff, Volker (2000): »Theater und Theatralität im Film«, in: Ders./Scarlett Winter (Hg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 8). Tübingen: Stauffenburg, S. 5-9.
- Roloff, Volker (2001): »Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carné – Renoir – Ophüls)«. In: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.): *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien* (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 10). Tübingen: Stauffenburg, S. 199-217.

- Vlad, Alexandra: »Zur Theatralität des Filmischen. Intermediale Brüche und Veränderungen des rumänischen gegenwärtigen Kurzfilmes«. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. Philologia. LII. 1/2007, S. 107-118.
- »Zeitgenössisches Kino aus Rumänien« In: *Arsenal*. Dez. 2005. http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige.html?tx_ttnews%5Byear%5D=2005&tx_ttnews%5Bmonth%5D=12&tx_ttnews%5Btt_news%5D=424&tx_ttnews%5BbackPid%5D=212&cHash=2b4464f2d3 (23.01.2007).