RÜHR MICH NICHT AN
NU MĂ ATINGE-MĂ (2018)
R: Adina Pintilie

Die zweite Szene in Rühr mich nicht an (Nu mă atinge-mă, 2017) weist eine gegensätzliche, gebrochene Entsprechung auf, auch als fraktale Homologie bezeichnet, die sich strukturell als (ästhetisches) Programm des Films verstehen lässt. Nach dem langsamen, seitlichen Abtasten eines nackten männlichen Körpers in Detailaufnahme geht das Bild abrupt in eine fixierte amerikanische Draufsicht zweier Kameraleute über, die eine Filmkamera zusammensetzen. Durch die vor das Objektiv gesetzte gerahmte Glasplatte ist eine Frau zu sehen, nach ihrer Erscheinung vielleicht eine Intellektuelle aus städtischem Milieu, die der besagten Kamera und damit den Zusehenden gegenübersteht. Währenddessen wird von einer weiblichen Stimme auf Englisch mit Akzent ein intimer Dialog zitiert, in dem die Frage nach dem – vermeintlich kontroversen – Thema des Films aufgeworfen wird.
Durch die massive mediale Präsenz von Rühr mich nicht an und die große Zahl an Rezensionen vor allem außerhalb Rumäniens sowie Sondervorführungen dürften die Zusehenden in jener Frau, die sich in dem Glas spiegelt, höchstwahrscheinlich Adina Pintilie (*1980), die Regisseurin des Films, erkennen. In der Weise, wie sie in die diegetische Welt ihres Films eintritt, um dessen Erzählung voranzubringen, ist dieser Analyse von Rühr mich nicht an eine gewisse Selbstreflexion auch hinsichtlich der kulturellen Bedeutung des Films eingeschrieben.

Ein Klassiker von 2018?

Im Sommer 2019 kommt Rühr mich nicht an z.B. in Spanien in die Kinos oder wird anlässlich der Gay Pride in Bukarest in Exklusivvorstellungen gezeigt. Dies ist eine Momentaufnahme zur öffentlichen Präsenz dieses Films, der über ein Jahr zuvor im Februar 2018 auf der Berlinale Weltpremiere hatte und dort mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde. Zugleich verweist dies auf die Schwierigkeiten, diesen so jungen Film (bereits) als ‹Klassiker des rumänischen Kinos› einzustufen, fehlt hier doch ein längerer Zeitraum, über den hinweg der Film einen solchen herausgehobenen Status behielt und in dem er durchgehend als so hochwertig angesehen wurde, wie dies die Berliner Prämierung anzeigt. Zu fragen wäre, ob die seither verstrichene Zeit den Film bereits als klassisch auszuweisen hilft. Schwerlich. Denn es ist vielmehr so, dass ein solcher Zeitraum, der für die Klassizität des Films spräche, für Pintilies Rühr mich nicht an nicht geltend gemacht werden kann.
Das Attribut ‹klassisch› kann jedoch auch die anerkannte und nicht grundlegend hinterfragte allgemeine Gültigkeit und Qualität eines Kunstwerkes bezeichnen. Bei weiteren in diesem Band vorgestellten rumänischen Filmen aus dem 21. Jahrhundert zeigt sich dies in ähnlicher Weise wie bei Rühr mich nicht an, da diese bei wichtigen internationalen Filmfestivals großen Erfolg hatten. Der Tod des Herrn Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu, R: Cristi Puiu, 2004) und 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage (4 luni, 3 săptămîni şi 2 zile, R: Cristian Mungiu, 2007) wurden bei den Filmfestspielen von Cannes ausgezeichnet, Crulic – Weg ins Jenseits (Crulic – Drumul spre dincolo, R: Anca Damian, 2011) beim Internationalen Filmfestival in Warschau und Mutter & Sohn (Poziţia copilului, R: Călin Peter Netzer, 2012), Aferim! (R: Radu Jude, 2014) wie Rühr mich nicht an bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin. Es ließe sich daher vor diesem Hintergrund sagen, dass eine Festivaljury wie jene in Berlin 2018 unter dem Vorsitz von Tom Tykwer (*1965), die Rühr mich nicht an den Goldenen Bären zusprach, den (nicht nur diskursiven) Einfluss, ja die Macht haben könnte, ‹Klassiker

des Kinos› zu schaffen. Weiterhin ließe sich fragen, aus welchen Gründen jene Jury, so sie solche Kriterien denn bedachte, mit der Entscheidung für Rühr mich nicht an eine derartige allgemeingültige, auf das Klassische zu beziehende Qualität des Films mit ausdrückte.

Auflösung der Grenzen zwischen afilmisch und profilmisch

Zu den meisten Szenen in der etwa zweistündigen Laufzeit von Rühr mich nicht an, der sich insgesamt durch figurenzentrierte Erzählweise auszeichnet, wird der Zugang durch die Anwesenheit von Laura (Laura Benson) eröffnet. Sie offenbart ihre (schließlich erfolgreichen) Handlungen, mit denen sie in allen Fällen ein therapeutisches Ziel verfolgt. Zu sehen sind ihre Sitzungen und Gespräche, die zu ihrer Selbstheilung führen sollen. So sieht sie einem männlichen Prostituierten beim Masturbieren zu, beobachtet eine Gruppe von Menschen mit Behinderung bei Berührungsübungen oder sitzt bei ihrem schwer kranken Vater im Krankenhaus am Bett. Umgekehrt nimmt sie Therapien zur Entblockierung und/oder Selbstakzeptanz wahr, die sie individuell durch einen Manualtherapeuten oder eine transsexuelle Sexualarbeiterin erhält. Darüber hinaus werden Teilhandlungen weiterer Figuren entwickelt, die zunächst in Lauras Sicht erscheinen. Dies betrifft vor allem die Selbstwahrnehmung und die sexuellen Praktiken von Tómas, der darunter leidet, keine Körperbehaarung zu haben, und von Christian, der an neuraler Atrophie leidet. Ihre Wege kreuzen sich in einer langen, detaillierten Szene in einem BDSM-Club, den Laura jedoch gerade nicht betritt, während Tómas (Tómas Lemarquis, *1977) und Christian (Christian Bayerlein, *1975), so ist anzunehmen, als Individuen erscheinen, die ihren besonderen sexuellen Genuss durch weit vom heterosexuellen ehelichen Puritanismus entfernte Praktiken erleben. Da insbesondere diese beiden nichtnormativen Charaktere untrennbar mit ihren (außerfilmisch) realen Körpern und Identitäten verbunden sind, worauf die Konstruktion des diegetischen Geschehens explizit basiert, destabilisiert Rühr mich nicht an auf mehreren Ebenen die ansonsten festen Grenzen zwischen der «afilmischen», also unabhängig vom Film vorhandenen Wirklichkeit, der «profilmischen», d.h. der von der Kamera aufgenommen, und der «diegetischen» Wirklichkeit, die gemeinhin das (kanonisch-klassische) filmische Erzählen meint.[1]
Eben dies wird auch in der erwähnten zweiten Szene berührt, wo das Spiegelbild der Regisseurin zu sehen und ihr fast bekenntnishaftes *Voice-Over* zu hören ist. Die Grenze zwischen der afilmischen Schöpferin, der Filmregisseurin Adina Pintilie, und dem profilmischen Werk sowie der diegetischen Welt, wird dabei überschritten, indem die Regisseurin nicht nur wie schon Alfred Hitchcock (1899-1980) in seinen Cameo-Auftritten in der diegetischen Welt erscheint, sondern darin auch mit einer bedeutsamen erzählerischen Funktion ausgestattet ist. In einer Szene tauscht sie mit der Figur der Laura gar die Plätze und damit quasi die Rollen über jene Grenze hinweg. Diese übergeordnete Grenze zwischen a-/profilmischer Schauspieler*in und diegetischer Gestalt wird des Weiteren bei den professionellen Schauspieler*innen (wie Laura Benson und Tómas Lemarquis) als auch bei Lai*innen (Christian Bayerlein und Hanna Hoffman) aufgehoben. Sie alle scheinen in ihren physischen Körpern eingeschlossen, beinah gefangen zu sein. Die diegetische Welt wird um sie herum konstituiert, anstatt dass sie als Schauspieler*innen in eine diegetische Welt eintreten würden, die durch das Drehbuch vorgegeben ist, und in der sie dann einen Charakter verkörpern. Ähnliche Ansätze, die Grenze(n) zwischen Wirklichkeitsebenen zu verschieben, sind im Keim auch in Pintilies Dokumentarfilm Ärgere dich nicht, aber … (Nu te supăra, dar …, 2007) zu erkennen, in dem es um Menschen in einer psychiatrischen Klinik im ländlichen Rumänien der Gegenwart geht.

[1] Die Differenzierung dieser Realitätsebenen für den Film folgt Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Films.* Cambridge 2003.

Wiederum: Fiktion und Wirklichkeit

Die Erweiterung des Diegetischen und des Profilmischen auf das Afilmische hin, die Un-/Möglichkeit, die latente Maskierung einer in sich geschlossenen diegetischen Welt aufrechtzuerhalten, bilden das Axiom, auf dem in Rühr mich nicht an die Zweiheit von Dokumentation und Fiktion beruht und das auch das klassische Erzählen ermöglicht und das als Unterscheidung die Existenz von *Mainstream* und *Arthouse-Kino* erlaubt. Dieser Ansatz, filmische Regeln des Erzählens und der Konstruktion einer fiktionalen Welt in dem Film in verschiedener Hinsicht zu problematisieren oder gar infrage zu stellen, sind sicher wichtige Gründe für den Berlinale-Erfolg, der diesen Pintilie-Film als ‹Klassiker des zeitgenössischen Kinos› ausweist. Doch lässt sich mit Blick auf Rühr mich nicht an mithin auch von einem ‹Klassiker des (zeitgenössischen) rumänischen Kinos› sprechen?
Im rumänischen Kino ließe sich auf zahlreiche Vorgänger verweisen, die sich bereits mit der zentralen filmkunstphilosophischen Frage beschäftigt haben, die auch Rühr mich nicht an aufwirft. Diese Frage betrifft das zentrale Problem, wo eine Fiktionalisierung der afilmischen Wirklichkeit enden soll beziehungsweise wie weit die (a- und profilmische) Wirklichkeit in die diegetische Welt hineinreichen darf. Filmindustrien mit geringeren Ressourcen, wie auch das rumänische Kino, können als ‹kleine› nationale Kinematographien gesehen werden, wo die Tendenz ausgeprägt ist, die Grenzziehung Wirklichkeit/Fiktion weniger ernst zu nehmen, weil es kein System großer Filmfirmen mit entsprechenden Möglichkeiten gibt wie vor allem in den USA mit Hollywood und so bestimmte materielle Bedingungen für die Konstruktion fiktionaler Welten fehlen. In der sozialistischen Ära in Rumänien bot sich unter den formalisierten künstlerischen Vorgaben des sozialistischen Realismus nicht nur Propagandistisches, sondern auch interessante Fälle der nichtfiktionalen Darstellung der afilmischen Wirklichkeit oder der filmischen Rücknahme des Fiktionalen. Viele in diesem Zusammenhang anzutreffende ästhetische Merkmale, wie die Nutzung realer Schauplätze, die Entwicklung einer nichtsensualistischen audiovisuellen Sprache, die Verwendung einer Dramaturgie des Alltags und das Vertrauen auf die technische Infrastruktur und die künstlerischen Methoden von Fernsehen und Theater, prägen die Moderne des 20. Jahrhunderts im rumänischen Kino mit den Regiearbeiten von Liviu Ciulei (1923-2011)[2], Lucian Pintilie (1933-2018) oder Silviu Purcarete (*1950) und tauchen somit in der Rumänischen Neuen Welle im 21. Jahrhunderts wieder auf, etwa in den Filmen Cristi Puius. Besonders der Einsatz anderer audiovisueller Medien ist an Rühr mich nicht an zudem hervorzuheben. Einige Sequenzen, wie vor allem das erwähnte (wiederkehrende) Spiegelbild mit dem *Voice-Over* der Regisseurin oder Lauras Soloauftritte vor der Kamera, funktionieren ähnlich wie Videokunstwerke, während andere Stellen wie die Gespräche von Laura und Hanna eine Theatralik aufweisen, die die filmische Diegese zu überfluten und gar zu zerstören droht.
Die Frage nach der Scheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, danach, wo jene aufhört und diese beginnt, beruht letztlich auch darauf, dass es bei der Wahrnehmung eines Kunstwerkes nötig ist, den Zweifel einzustellen. Auch andere wichtige rumänische Filme wie Lucian Pintilies Rekonstruktion (Reconstituirea, 1968)[3] und Radu Judes (*1977) Mir ist es egal, ob wir als Barbaren in die Geschichte eingehen (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari, 2018) setzen sich im Kontext ihres jeweiligen Themas mit dieser Frage auseinander. Bei Pintilie wird das Wirklichkeitsproblem anhand des *reenactement* zu einem polizeilichen Verfahren aufgeworfen, während Judes Film die Wirklichkeit der Reinszenierung anhand des historischen Nachahmens von Figuren auf der Theaterbühne herausarbeitet.

---

[2] Zu Liviu Ciulei siehe den Artikel über Der Wald der Gehenkten (1964) von Cosmin Borza in diesem Band.
[3] Zu Rekonstruktion siehe den Artikel von Markus Bauer in diesem Band.

So wird die Fiktionalität der jeweils aktuell ‹wirklichen› Sequenzen jeweils erneut durch einfache Details aus der empirischen Wirklichkeit wie die Klarnamen der Schauspieler*innen offengelegt oder auch durch einen direkten Blick in die Kamera oder durch die Vergrößerung des Bildes, sodass die Filmapparatur sichtbar wird oder durch ausführliche Reflexionen über die zuvor abgefilmten Sequenzen. Bei all dem handelt es sich auch um typische Merkmale des Dritten Kinos sowie verschiedener Typen des Dokumentarfilms und des *Arthouse-Kinos* weltweit, was durch digitale Plattformen des Filmemachens stark erleichtert worden ist.

Rühr mich nicht an als ‹Klassiker› des Neuen Rumänischen Kinos

Nicht unbeachtet bleiben darf allerdings, wie sich Rühr mich nicht an ästhetisch von der Rumänischen Neuen Welle unterscheidet, was vielleicht einen der interessantesten Aspekte von Pintilies Film darstellt. Denn dort werden Strategien fiktionaler Darstellung eingesetzt, deren wirkliche (d.h. afilmische) räumliche und zeitliche Voraussetzungen nicht oder nur in geringstem Maß in die Diegese überführt werden. Emblematische Filme der Rumänischen Neuen Welle folgen dem Ablauf und Fortgang der Ereignisse anstelle von Auslassung oder (narrativer) Komprimierung zumeist in Echtzeit. Hierin liegt beispielsweise der Grund für jene ‹Essszenen›, die in langen Einstellungen wie z.B. in Corneliu Porumboius (*1975) Polizei, Adjektiv (Poliţist, adjectiv, 2009) vorkommen. Räumliche Hindernisse sollen bei gleicher Abfolge der Ideen nicht durch Tricks mit der Kamera übersprungen werden, wodurch sich die geringe Zahl an Schauplätzen erklärt, an denen sich die Filmhandlung abspielt (dies lässt sich am deutlichsten anhand von Puius Sieranevada – Die Trauerfeier (Sieranevada, 2015) veranschaulichen). Um solche afilmischen Hindernisse aber anzuzeigen, wird oft schwarzer Humor eingesetzt wie in Puius Der Tod des Herrn Lazarescu oder in Porumboius 12:08 – Jenseits von Bukarest (A fost sau n-a fost?, 2006)[4]. Adina Pintilies Rühr mich nicht an geht diesen Weg nicht. Die zeitlichen und räumlichen Koordinaten sind fließend, oft verwirrend, manchmal ungreifbar steril, was Rühr mich nicht an wesentlich von Filmen der Rumänischen Neuen Welle unterscheidet, sodass der Film gar als «Parodie des europäischen Art(house)-Films» gesehen worden ist. Rühr mich nicht an weise nämlich einen in der Rumänischen Neuen Welle wesentlichen Bestandteil ausdrücklich nicht auf: «Der Blick ist manchmal klinisch, manchmal freundlich, oft kalligraphisch schön, immer wohlwollend und nie auf Humor ausgerichtet.»[5] Dies könnte die zurückhaltenden Kritiken zu Rühr mich nicht an in Rumänien erklären. Denn abgesehen von eher vereinzelten Reaktionen in Medien war die einzige nennenswerte künstlerische Anerkennung des Films von Adina Pintilie in Rumänien der Preis der Jury 2019 der Uniunea Cineaştilor din România (UCIN – Vereinigung der Filmschaffenden in Rumänien).
Diese Zurückhaltung und gar ein gewisses Unbehagen könnten noch verstärkt worden sein durch die offene Thematisierung von Sexualität, sexuellen Praktiken und nichtnormativen (körperlichen) Phänomenen in diesem Bereich in Rühr mich nicht an, die seit den sozialen und sexuellen Befreiungsbewegungen von 1968 freilich konstante Merkmale des europäischen Programmkinos sind, in das sich Pintilies Film vor allem einschreibt. Der Zweck von Lauras Therapie aus verschiedenen Komponenten besteht in der Überwindung ihrer im Titel des Films geradezu poetisch bezeichneten Phobie vor Berührungen, vor (erotischer) Erregung und folglich auch vor sexueller Befriedigung. Dabei schwingt in Rühr mich nicht an von Pintilie mit seiner professionellen Schauspielerin, die zu einer Zivilperson wird, als in vergleichbarer Weise ‹ikonoklastisch› angelegter Film Bernardo Bertoluccis (1941-2018) Der letzte Tango in Paris (Ultimo tango a Parigi, 1972) mit, worin anhand von

[4] Zu 12:08 – Jenseits von Bukarest siehe den Artikel von Mónika Dánél in diesem Band.
[5] Andrei Gorzo: «Cu cele mai bune intenții: Nu mă atinge-mă al Adinei Pintilie» (Mit den allerbesten Absichten: Rühr mich nicht an von Adina Pintilie). In: *Vatra* 48,4-5 (2018) (https://revistavatra.org/2018/06/03/andrei-gorzo-cu-cele-mai-bune-intentii-nu-ma-atinge-ma-al-adinei-pintilie/, 21.6.2019).

speziellen Sexualpraktiken der Ausweg aus Unsichtbarkeit und Erstarrung thematisiert wird. Der männliche Protagonist mittleren Alters wird bei Bertolucci durch den ‹tatsächlichen› Marlon Brando (1924-2004) verkörpert. Nicht nur in diesem Kontext, sondern auch mit Blick auf aktuelle filmische Entwicklungen wie z.B. das französische Extremkino mit Nadav Lapids (*1975) Synonymes (2019) oder skandinavische Dramen wie jüngst den schwedischen Film X&Y (R: Anna Odell, 2018) ist Rühr mich nicht an als ‹Klassiker des zeitgenössischen europäischen *Arthouse-Kinos*› einzustufen. Wenn dieser Film also ein ‹Klassiker des rumänischen Kinos› ist, dann in dem Sinn, dass Rühr mich nicht an einen bisher in Rumänien nicht betretenen Weg eröffnet, der einen unmittelbaren Konnex zwischen zeitgenössischem rumänischen Kino und europäischem *Arthouse*-Kanon herstellt, und für den die Bezeichnung ‹Neues Rumänisches Kino› (Noul Cinema Românesc) sehr geeignet ist.

Andrea Virginás[6]

[6] Aus dem Englischen von Stephan Krause.