

Doppelt zelebrierte Interkulturalität: Der Film *Offset* (D/F/CH 2005) als Abdruck der deutsch-rumänischen Beziehungen

Thomas SCHARES¹

Abstract: The German film *Offset* (2005) is one of an increasing number of films which for various reasons can be called intercultural films or intercultural cinema. This contribution, while pleading for a more extended use of the term “intercultural cinema”, aims to focus on some of those features present in movies of this “genre”. The chosen example *Offset* serves as a starting point : Especially the notions of different languages used in such films (“multilingual” film) and the different purposes they can serve will be highlighted; secondly, such aspects of interculturalism that become visible in the production of the film itself, and for the purpose of audience building, which also make use of intercultural aspects in the present example will be analyzed. The transcultural film analysis of this movie will also deal with and reveal stereotypes and clichés that are part of the German-Romanian culture clash which is depicted in *Offset*.

Key words: intercultural film, analysis of the film *Offset*, language(s) and film, multilingual film, German-Romanian intercultural relationships, Romanian stereotypes, transcultural film analysis

1. Interkulturalität² im Film

Es gibt spätestens seit den 90er Jahren immer mehr Spielfilme im Kino, die unterschiedliche Sprache, Nationen und Ethnien sowie deren Aufeinandertreffen mit allen daraus folgenden Problemen und Chancen in den Mittelpunkt stellen, sei es in Handlungen und ihren Orten, sei es in Figuren und ihren Konstellationen oder auch im jeweiligen kulturellen

¹ Lekt. DAAD, Dr. Universität București/Bukarest. thomas.schares@gmx.de

Setting und den entsprechenden Ideologien – Filme mit kontrastreichen, widersprüchlichen Systemen ganz unterschiedlicher Normen und Werte. (FAULSTICH 2008, S. 208)

Der Clash, oder, vielleicht weniger plakativ ausgedrückt, die Begegnung verschiedener Nationalitäten, Kulturen, Ethnien, Sprachwelten – Exponenten der in den letzten Jahrzehnten immer mehr betonten Globalisierungseffekte – spielt in der neueren Filmgeschichte eine immer wichtigere Rolle, die sich in den verschiedensten künstlerischen Herangehensweisen und Ergebnissen filmästhetisch niederschlägt. Die Spannweite der unter diesem (noch) nicht kanonisierten Genreetikett³ „interkultureller Film“⁴ zu versammelnden Filme reicht z.B. von Aufstiegsgeschichten (*Slumdog Millionaire*⁵), Kriegsfilmen (*Joyeux Noël*⁶), Buddy-Filmen (*Morgen*⁷) über Sozialstudien (*Angst*

² „Interkulturalität“ als Bezeichnung für „zwischen“ verschiedenen Kulturen sich abspielende Phänomene soll in diesem Beitrag inklusiv – und nicht in Abgrenzung – zu den weiteren existierenden Termini „transkulturell, plurikulturell, multikulturell“ verwendet werden; zur Problematik vgl. beispielsweise SCHULLER (2010, S. 226ff.).

³ „Zur Bezeichnung von Filmen und Fernsehsendungen, die ähnliche inhaltliche und formale Merkmale aufweisen, wird in der Regel der Begriff ‚Genre‘ verwendet.“ MIKOS 2008, S. 263.

⁴ Die Verwendung von Begriffen wie „interkultureller Film“, „interkulturelles Kino“ ist weit entfernt von einer Terminologisierung; so fordert etwa Laura MARKS (2000) aus Gründen der Political correctness die Verwendung des Terminus „interkulturelles Kino“ für postkoloniales Kino, BEICKEN (2004, S. 126) spricht in diesem Zusammenhang auch vom „postkolonialen Blick‘ der Filmanalyse“; hier soll der Begriff ohne weitere Terminologiediskussion so verwendet werden, dass er wie es die Interkulturalitätsforschung nahelegt, Filme bezeichnet, die Interaktionen zwischen verschiedenen Kulturen thematisieren, so etwa auch terminologisch die „Intercultural Film Database“ an der Universität Hildesheim (<http://www.uni-hildesheim.de/interculturalfilm/index.php>).

⁵ UK 2008, R: Danny Boyle; im Film wird Hindi, Englisch und Französisch gesprochen.

⁶ F, D, UK, BE, RO, NO 2005, R: Christian Carion; im Film wird Deutsch, Englisch und Französisch gesprochen.

⁷ RO, F, HU 2010, R: Marian Crişan; im Film wird Rumänisch, Ungarisch und Türkisch gesprochen; im Verleihfilmschnitt für das rumänische Zielpublikum gibt es die Besonderheit, dass keinerlei Untertitelung angeboten wird – der

essen Seele auf⁸), Identitätsfindungsgeschichten (*Out of Rosenheim*⁹, *Gegen die Wand*¹⁰) bis zu Liebesfilmen (das in diesem Beitrag besprochene Werk), in denen „the flow of influences among individuals or groups, across and within national borders“ (NELMES 2007, S. 280) sichtbar wird. Schon die Nennung des Fassbinder-Films aus dem Jahr 1974 in dieser Reihe zeigt, dass Filme mit den oben im Zitat genannten Merkmalen filmgeschichtlich weit tiefer als bis in die 90er Jahre reichende Wurzeln haben. Bereits F.W. Murnaus Stummfilm *Tabu* aus dem Jahr 1931 zeigt, bis aus ersichtlichen Gründen auf die Sprachthematik, sämtliche genannten Parameter der Merkmalsmatrix eines interkulturellen Films: Ein indigenes, mit einem heimischen Fluch belegtes Liebespaar von einer Südseeinsel sucht sein Glück in der sich in der Region ausbreitenden westlichen Zivilisation. Der Versuch ist vergeblich, sie werden von ihrer eigenen Zivilisation und Wurzeln wieder eingeholt. Murnau arbeitet auch bereits mit „eingeborenen“ Darstellern. Neben den vielen Filmen, in denen fremde Kulturen (stets mit dem Blick der westlich-amerikanischen Filmindustrie) lediglich als exotische Kulisse dienen, wie etwa in vielen Filmen Josef von Sternbergs (z.B. *Morocco* 1930, *Shanghai Express* 1932, *Macao* 1952), oder Filmen aus dem goldenen und silbernen Zeitalter Hollywoods, wie *White Witch Doctor* (USA 1953, R: Henry Hathaway), *African Queen* (UK 1951, R: John Huston), oder dem berühmten Film *Hatari!* (USA 1962, R: Howard Hawks), gibt es immer wieder bemerkenswerte Beispiele von Filmen, in denen Facetten der Interkulturalität werkskonstituierend sind, wie z.B. der Kriegsfilm *Ana-Ta-Han* (JAP 1953, R: Josef von Sternberg), einer Parabel über die Macht, in der von gestrandeten japanischen Soldaten auf einer Insel erzählt wird, dies mit Japanisch als Werkssprache unter

Zuschauer versteht also mitunter exakt genau so viel, wie der eine der beiden Protagonisten.

⁸ BRD 1974, R: Rainer Werner Fassbinder.

⁹ BRD, USA 1987, R: Percy Adlon; deutsche und englische (am.) Sprache, vgl. BEICKEN (2004), S. 126-128.

¹⁰ D, T 2004, R: Fatih Akin; im Film wird Deutsch, Türkisch und Englisch gesprochen.

dem Regisseur und Drehbuchverfasser von Sternberg. Weit über kulissenhaften Exotismus gehen auch beispielsweise Verfilmungen der im Kontext des kolonialen Culture-clash paradigmatischen Geschichte von Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1899/1902), hinaus, zum einen *Apocalypse Now* (USA 1979) von Francis Ford Coppola, zum anderen die werksgetreue Verfilmung von Nicholas Roeg fürs Fernsehen, *Heart of Darkness* (USA 1993). Werke wie dieses sind mitsamt ihren Verfilmungen diskursbildend und müssen als wichtige Vorläufer und Impulsgeber der gegenwärtigen Welle interkultureller Kunstwerte an sich gelten. Nicht vergessen werden darf auch beispielsweise im Kontext des Hollywood-Kinos der Indianerwestern, in dem während seiner Hochblüte als Phänomen populärer Massenkultur in den 30er bis 50er Jahren des 20. Jahrhunderts der Kulturkontakt mit den nordamerikanischen Indian Nations die „Landnahme“ als *frontier*-Mythos zementiert wird, in dessen Rahmen der weiße Mann der Kulturbringer ist, der die „Wilden“ zähmt.¹¹ Erst spät ist den Indianervölkern mit (Genre-)Filmen wie *Dances with Wolves* (USA 1990, R: Kevin Costner) ein wenig Gerechtigkeit widerfahren, indem der Mythos des Weißen Mannes inversiv dekonstruiert wird. Auch das europäische Kino bringt schon vor der Boomzeit des „interkulturellen Films“ mit Filmen wie dem erwähnten *Angst essen Seele auf* oder *Jules et Jim* (F 1962, R: François Truffaut – in drei Sprachen: fr., engl. dt.) erste wichtige und thematisch sehr verschiedene Beispiele dieses Typs. Das Genre des Kriegsfilms mit einem Gewaltkonflikt als interkulturellem Paradigma schließlich kann auch als Spielart des interkulturellen Films gedeutet werden, und wird im Falle vom erwähnten *Joyeux Noël* zu einem solchen im besten Sinne. Weiter heben Filme wie *The Pillowbook* (F, UK, NL, LUX 1996, R: Peter Greenaway) die filmästhetischen Implikationen von Interkulturalität auf neue Ebenen, indem auf vielfache Weise und mit den verschiedensten Mitteln der Filmsprache mit interkulturellen Dimensionen wie Fremdheit, Verständlichkeit, Nähe

¹¹ Für die genauere Evaluation des Westerns als einem der filmischen Genrephänomene schlechthin, welches auch eine Dekonstruktion innerhalb des Genres selbst bestehender Mythen aufweist, vgl. die Einführung in ROLLINS/O'CONNOR 2005, S. 1-35.

und Distanz usw. gearbeitet wird. Bedeutendste Innovation in diesem Bereich ist in diesem Film beispielsweise die Rolle der japanischen Schriftkultur und die exponierte Rolle, die innerhalb der Film-erzählung die japanischen und chinesischen (und vom westlichen Zuschauer nicht verstandenen – und innerhalb des Filmes nicht kommentierten und übersetzten) Schriftzeichen als intellektuell-ästhetische kalligraphische Knotenpunkte spielen. Die Interkulturalität wird hier, weit jenseits bloßen Exotismus⁴, durch diese extradiegetische Interaktion mit dem Rezipienten auf die Ebene der Rezeption gehoben.

In den derzeit gängigen Einführungen in die Filmwissenschaft hingegen spielt der „Interkulturelle Film“ bislang eine eher marginale Rolle. In der Filmwissenschaft werden interkulturelle Filme in der Regel im Rahmen der Postcolonial studies teils vereinnahmt und teils ignoriert.¹² Werner FAULSTICH (2008, S. 208 ff.), von „transkultureller Filminterpretation“ sprechend, sieht den entscheidenden Paradigmenwechsel in der Darstellung einer Durchdringung immer stärker differenzierter Kulturen miteinander innerhalb einer zunehmend „kulturintegrativen Lebenspraxis“ (S. 209), hierbei den Fokus eher auf das Spezifikum der Migration als kulturellem Zusammenstoß verengend und andere Phänomene wie die Reise oder bloße Begegnung als kulturellen Zusammenstoß eher am Rande lassend (wobei ja nicht jede interkulturelle Begegnung überhaupt als Zusammenstoß betrachtet werden sollte)¹³, gesteht allerdings auch ein, dass „bislang noch nicht viele Filmanalysen mit diesem speziellen Interpretationsmodus vorliegen.“ (S. 209) Ein sehr entscheidender Hinweis erfolgt von Faulstich allerdings auch auf das sich verändernde „filmische Gestaltungs- und Bedeutungsreservoir“ (S. 209), welches im folgenden Beitrag besonders im Mittelpunkt steht.

¹² Vgl. z.B. BEICKEN 2004, Kap. 5.9, NELMES 2007, Kap. 12.

¹³ Auch MARKS 2000 verwendet den Begriff „intercultural cinema“ verengend lediglich für die Situation, in der „people of different cultural backgrounds live together in the power-inflected spaces of diaspora, (post- or neo-) colonialism, and cultural apartheid.“ (S. 1).

Der hier zu besprechende Film *Offset*¹⁴ schließlich bietet nicht nur auf inhaltlich-ästhetischer Ebene eine interkulturelle Perspektive, sondern auch auf der Produktionsebene eine ganze Reihe solcher interkultureller Implikationen. Dieser Beitrag setzt sich die Darstellung dieser multidimensionalen interkulturellen Implikationen, die in dem Film offenbar werden, zum Ziel. Da es um den Kontext deutsch-rumänischer Interkulturalität geht, soll gleichzeitig die Darstellung der Deutschen und der Rumänen und deren gegenseitige Perspektivierung im Film mit den Methoden, die die Untersuchung interkultureller Kommunikation bietet, umrissen werden. Hauptpunkte werden hierbei die Genese des Films als eine Gemeinschaftsarbeit deutscher und rumänischer Filmschaffender (Filmproduktion als Rezeptionsaspekt), der Einsatz verschiedener Sprachen im Film und deren Funktionalisierung sowie die Darstellung deutsch-rumänischer Kulturkontakte sein. Im folgenden Abschnitt werden zunächst der Film und seine Entstehung vorgestellt.

2. Offset – die Story (Filmproduktion als Rezeptionsaspekt)

Die Macher haben zu ihrem Film stets ein ganz besonderes Verhältnis. Als Arbeit eines Kollektivs ist der Film als Ergebnis einer künstlerischen Anstrengung von ganz anderer Natur als etwa ein Roman oder ein Gemälde. Die Mitglieder des Kollektivs der Macher werden zum Teil des Films. Das gilt natürlich insbesondere für die Schauspieler, die sowohl Anteil an der Gestaltung, als auch am Ergebnis haben; aber auch der Rest des beteiligten Personals verleiht dem Film kraft seiner jeweils individuellen Identität filmästhetische Wirksamkeit. Man bedenke etwa den Nimbus, den viele Regisseure haben, sodass sich die affirmierende Anhängerschaft zu vielen Filmen rein aus dem Ruf des Regisseurs als künstlerischem Leiter des Unternehmens Film speist; dieser Effekt wird noch verstärkt im Falle des Autorenfilms. Das Medium Film spielt auch mit dem „Expertentum“, dem Metawissen des Publikums, dem eine genaue Kenntnis des komplexen Produkts Film und das damit verbundene Insiderwissen oft ein wesentlicher Bestandteil des Filmgenusses ist.

¹⁴ D, F, CH 2005, R: Didi Danquart.

Dieses Verhältnis der Macher zu ihrem Film und damit verbunden das Publikum, das sich, der Produkthaftigkeit des Films bewusst, mit den Produktionsaspekten eines Films sehr wohl beschäftigt – auch wenn nicht jeder Zuschauer den Abspann eines Films zu Ende liest, so kann doch jeder Zuschauer, der aus einem Film kommt, die Hauptdarsteller und vermutlich auch meist den Regisseur nennen – sollte als Metaebene in einer Filmanalyse auch eine entsprechende Berücksichtigung finden.

Der hier untersuchte Film zeigt ein in dieser Hinsicht sehr bemerkenswertes Phänomen. Das im Film Dargestellte spiegelt sich im Prozess der Herstellung des Films: Filmrealität – Es wird ein deutsch-rumänischer Culture-clash dargestellt. Wirkliche Welt – Das Ganze wird von einem gemischten deutsch-rumänischen Produktionsteam realisiert. Aus diesem Grund kann man von einer doppelten (doppelt zelebrierten) Interkulturalität in diesem Film sprechen. Warum man diese als zelebriert bezeichnen kann, darauf wird später näher eingegangen.

Initiiert wurde der Film von seinem Regisseur Didi Danquart, der für seinen Film *Viehjud Levi* (D, CH, A 1999) bekannt ist. Das Drehbuch stammt von zwei der gegenwärtig wichtigsten Filmemacher Rumäniens, Cristi Puiu und Răzvan Rădulescu, beide zentrale Figuren des neuen rumänischen Kinos. Zusammen haben sie beispielsweise die Filme *Marfa și banii* (RO 2001, R: Puiu, gilt als einer der „Startschüsse“ des neuen rumänischen Kinos), *Moartea domnului Lăzărescu* (RO 2005, R: Puiu, einer der bekanntesten rumänischen Filme der letzten Jahre) realisiert, wobei sie gemeinsam die Drehbücher verfasst haben und Puiu Regie führt. Rădulescu hat insgesamt an einer beträchtlichen Anzahl rumänischer Filme der letzten Jahre mitgewirkt, u.a.: *4,3,2*; *Legături bolnăvicioase*; *Hirtia va fi albastră*; *Marți, după crăciun*; *Der geköpfte Hahn* u.a. Die Endfassung des Skripts für *Offset* entstand schließlich nach einem Entwurf von Puiu und Rădulescu zusammen mit Danquart. Die Binationalität der Filmproduktion setzt sich fort in der Zusammensetzung des gesamten Stabs: Wenn der Drehort auch Bukarest war, so legte der Regisseur Wert darauf, mit einem wirklich gemischten Filmteam zu arbeiten, davon kann man sich überzeugen in den Credits im Abspann des

Films. Am evidentesten aber wird die Binationalität des Films beim Casting. Jede Rolle im Film wurde mit einem/r Schauspieler/in passender Nationalität besetzt. So spielen Deutsche die Rollen der Deutschen, die männliche Hauptrolle Stefan Fischer wird von Felix Klare gespielt, sein deutscher Kollege Peter Groß wird von Bruno Cathomas gespielt (genau genommen ein Schweizer Schauspieler, er spielte die Hauptrolle in dem o.g. *Viehjud Levi*), Stefans Eltern werden von den gestandenen deutschen Schauspielern Katharina Thalbach und Manfred Zapatka verkörpert, seine Schwester Iris von Anna Stieblich; die Franzosen werden von Franzosen gespielt; die Rumänen schließlich – von rumänischen Darstellern, allen voran der auch dem westlichen Publikum nicht unbekannt Răzvan Vasilescu als Druckereibesitzer Iorga. In einem Interview im Making-Of zum Film (auf der DVD) gesteht Vasilescu übrigens, dass er nach der Lektüre des Drehbuchs zunächst ablehnen wollte, weil ihm die Charakterzeichnung Iorgas zu eindimensional war.

Der bei weitem interessanteste Teil der Besetzung ist die weibliche Hauptrolle Brîndușa, die mit Alexandra Maria Lara eine von der Kritik insgesamt sehr gelobte Verkörperung gefunden hat. Lara, als Kind rumänischer Eltern in Deutschland aufgewachsen, genießt große Popularität als deutsche Schauspielerin. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Offset* befindet sie sich auf einem Gipfelpunkt ihrer Bekanntheit durch den Film *Der Untergang* (D 2004, R: Oliver Hirschbiegel), in dem sie Hitlers Sekretärin Traudl Junge verkörpert hat. Für eine eher kleinere Produktion wie *Offset* stellt sie also durchaus ein prominentes Zugpferd dar, der Film wird durch sie quasi mit einem Star des deutschen Kinos geadelt. Die Kritik bescheinigt an diesem Punkt auch die einleuchtende und quasi auf der Hand liegende Besetzung durch Lara, z.B.: „Born in Bucharest but raised in Germany, the role seems tailor-made to her abilities.“ (WEISSBERG 2006). „Zugleich kann Lara ihr Sprachtalent voll ausschöpfen, denn auf dieser Ebene legt Danquart viel Wert auf Authentizität, lässt seine Figuren in einem Kauderwelsch aus Deutsch, Rumänisch, Englisch, Französisch und Zeichensprache miteinander kommunizieren.“ (LASSONCZYK 2006) Die Filmkritik hat an dieser Stelle die Besetzungsmotivation klar hervorgehoben: Die Schauspieler

sollen vor allem durch ihre Muttersprachen die Rollen möglichst authentisch verkörpern. Dies gelingt im Film indes auch – bis auf die Verkörperung der Brîndușa durch Lara. Als rumänische Übersetzerin spricht sie im Film ein lupenreines und akzentfreies Deutsch, bis in kleinste Idiomatismen hinein, ein registerreiches Deutsch, welches ganz klar eine sprachliche Sozialisation in diesem Sprachraum auf allen soziolinguistischen Ebenen nahelegt. Dies ist, gemessen an der Realität und am restlichen Sprachauthentizismus des Film sehr auffällig und setzt den mimetischen Authentizitätseffekt herab; eine rumänische und in Rumänien aufgewachsene Übersetzerin würde niemals dazu in der Lage sein, eine derartige Perfektion ihrer milieufremden erlernten deutschen Sprachkompetenz zu erlangen. Im Gegenzug ist das von Brîndușa gesprochene Rumänisch öfter angestrengt und unmelodisch, was Muttersprachler bestätigen (Lara hat Rumänien im Alter von 5 Jahren, also lange vor Abschluss der muttersprachlichen Formationsphase, verlassen und die rumänische Sprache vermutlich, wenn überhaupt, lediglich im häuslichen Milieu weiter gesprochen). Hier spricht im Film nicht Brîndușa, sondern Alexandra Maria Lara, die in diesem Film zwei Sprachen umgekehrt zu ihrer Rollenkonstellation spricht. Lara wiederum ist, folgt man dem Konzept des „Stars“, wie z.B. bei MONACO (2000, S. 263f.) das Kostrukt einer deutsch-rumänischen Schauspielerin, die von Alexandra Maria Plătăreanu gespielt wird. Im Zuge der vom Film und seinen Machern angestrebten ultraauthentischen Sprachendarstellung kippt diese Figur innerhalb des filmästhetischen Gefüges komplett aus dem Rahmen (vgl. dazu auch Abschnitt 4). Auf der Ebene der Rezeption wird der auf den ersten Blick geniale Besetzungskniff mit der Deutsch-Rumänin als Idealbesetzung in der ästhetischen Realisierung ein Flop. Das sprachliche Kriterium kann also kaum den Ausschlag für diese Besetzung der Rolle gegeben haben. Hier spielt vielmehr ein rezeptionsästhetischer Aspekt hinein, der sich am besten mit der Theorie des Startums erklären lässt. In der Filmwissenschaft gibt es das Konzept vom Star als intertextuellem Element im Film (vgl. NELMES 2007, S. 129ff.). Dieses eignet sich gut zur Erklärung der vorliegenden Situation: Lara, als in Deutschland und Rumänien recht bekannte Schauspielerin eignet sich für diese

Rolle hervorragend als „Quotenrumänin“ des deutschen Films. Sowohl für sie persönlich, als auch für das diesen Akt anerkennende Publikum, kann sie sich sozusagen zurück zu ihren Wurzeln begeben. Die rumänischstämmige Schauspielerin spielt eine Rumänin. Dieses back-to-the-roots¹⁵ wird auch vom Publikum goutiert und wahrgenommen und muss folglich als ein berechnender Aspekt der Filmproduktion gedeutet werden. Auf den Film selbst wirkt sich diese Besetzung allerdings distortierend aus, und zwar aus den o.a. Effekten der „falschen“ Muttersprachigkeit heraus.

Eine Vermischung von Filmrealität und wirklicher Welt findet statt in der Besetzung des Vaters Brîndușas durch Laras Vater, Valentin Plătăreanu, der sich seiner Rollenerfordernisse allerdings recht überzeugend entledigt und auch der sprachlichen Herausforderung gewachsen ist.

Im Ganzen operiert also der Film auf der Produktionsebene derart dezidiert und offensichtlich kalkuliert mit interkulturellen Effekten, dies auch mit dem Ziel des „Audience building“, dass man in dieser Hinsicht durchaus von einer zelebrierten Interkulturalität sprechen kann.

3. Offset – der Plot (Deutsch rumänische Verwicklungen im Vorfeld des EU Beitritts)

Dem Zuschauer wird schon in der Titelsequenz des Films die Bedeutung des Filmtitels recht eindeutig vorgeführt: Eine Druckmaschine rattert; und es ist klar, dass sich der Titel auf ein weit

¹⁵ Dieser Film blieb allerdings bis dato (2011) der einzige Ausflug Laras zurück zu ihren rumänischen Wurzeln; ihre bisherigen weiteren Mitwirkungen nach ihrem „Durchbruch“ mit *Der Untergang* orientieren sich deutlich ins kommerzielle englischsprachige Kino, in dem die Sprachtalentierte bemerkenswerterweise bereits einige Filme in englischer Sprache gedreht hat, z.B. *Control* (UK, USA, AUS, JAP 2007, R: Anton Corbijn), vgl. Zander 2008 und <http://www.evz.ro/detalii/stiri/alexandra-maria-lara-noul-star-g-star-834487.html>. Die rumänische Familien-Migrationsstory in ihrer Publikums-tauglichkeit hingegen hat sich inzwischen auch in einem, gemeinsam mit einer professionellen Autorin verfassten, Buch manifestiert (PLATAREANU/LARA/PAKLEPPA 2010).

verbreitetes Massendruckverfahren bezieht, welches sich Offset-Druck nennt. Eine Protagonistin dieses Films ist denn auch jene in der Eingangssequenz gezeigte Druckmaschine, die durch ihre vermeintliche Fehlfunktion letztlich Auslöser für die im Film gezeigten Begebenheiten ist. Der Begriff „Offset“ verweist aber auf weitere, konnotierende Bedeutungen und Verwendungsbereiche. In der Wirtschaft werden beispielsweise Kompensationsgeschäfte, also Geschäfte, die nicht nur auf Geldhandel basieren, sondern teils oder völlig auf anderen (kompensatorischen) Gegenleistungen, also beispielsweise Dienstleistungen oder Sachleistungen, durch den englischen Begriff „offset (agreement)“ bezeichnet. Diese Art von Geschäft liegt in der Nähe vom Tauschhandel. Diese Lesart des Titels ist im Filmkontext nicht uninteressant und die Interferenz naheliegend und beabsichtigt. Im Bedeutungsspektrum des englischen Worts findet sich auch die Lesart „Abstand, Absatz, Verschiebung“ in technischen Verwendungen des Worts. Diese Lesart ist im Filmkontext ebenfalls interessant und sinnstiftend, wie sich zeigen wird. Schließlich kann das Verb „to offset“ bedeuten „aufwiegen, ausgleichen, anrechnen, gegenbuchen“. Diese verbalen Lesarten mitsamt der adjektivischen (in der deutschen Bedeutung: „abgesetzt“) können ebenfalls für die Filmlektüre sinntragend ausgewertet und eingebracht werden.

Der Film *Offset* hat eine Vorgeschichte: Der junge Ingenieur Stefan Fischer kommt zu einem längeren Aufenthalt nach Bukarest, weil er in einer Druckerei die Installation einer neuen Offset-Maschine überwachen soll. Dabei verliebt er sich in Brîndușa Herghelegiu, die Assistentin und Übersetzerin des Druckereibesitzers, Nicolae „Nicu“ Iorga. Nach dreimonatiger Bekanntschaft ist eine Hochzeit schon geplant; gleichzeitig kommt es zu Spannungen mit Iorga, weil es Komplikationen mit der neuen Offset-Maschine gibt.

An dieser Stelle setzt die Filmhandlung ein: Während die Hochzeitsvorbereitungen im Gange sind – erste Szene ist die Abholung der in Rumänien erforderlichen Gesundheitszeugnisse in einem „typisch rumänischen“ Krankenhaus¹⁶ (dort, in einem Krankenhausflur, wird der Film auch enden) – trifft ein Gutachter aus

¹⁶ Diese Szene ist ein deutlicher intertextueller Verweis auf den Film *Moartea domnului Lăzărescu* (RO 2005) von Puiu/Rădulescu, vgl. Abschnitt 2.

Deutschland, Peter Groß, ein, der die Auslastung der neuen Druckmaschine für französische Investoren evaluieren und die Installation der Maschine auf ihre Richtigkeit hin untersuchen soll. Zufällig erfährt Iorga von der geplanten Hochzeit Brîndușas und ist am Boden zerstört. Denn er hatte bis vor kurzem ein Verhältnis mit ihr und kann den Gedanken ihres Verlusts nicht ertragen. In der Folge erleben wir Iorga als einen sich zu immer wahnwitzigeren Aktionen versteigenden Irrationalisten, der mit allen Mitteln nun die anstehende Hochzeit, zu hintertreiben versucht. Als seine Versuche (von schmeicheln bis drohen, unter Einsatz von Machtgebaren und Erniedrigung), Brîndușa umzustimmen, nicht fruchten, auch die vermeintlich nicht korrekt arbeitende Offset-Maschine ist nur aufgrund seiner Sabotage defekt, wie sich herausstellt, bietet er schließlich Stefan eine irrwitzig hohe Geldsumme (100.000 Euro), wenn er von Brîndușa ablässt. In der Zwischenzeit sind Stefans Eltern und Schwester in Bukarest angekommen und bieten allerlei Situationen burlesker bis deprimierender interkultureller Komik. „Schon [Katharina] Thalbachs Satz [als Stefans Mutter] ‚Da ist unser Flughafen in Paderborn aber schöner‘ bei Ankunft in Bukarest [Băneasa] zeigt die ganze Borniertheit von Stefans Familie.“ (Filmkritik auf stern.de, ohne Autorennennung, 4. November 2006) Das Erleben der fremden Welt Bukarest ist für die holzschnittartig dargestellten deutschen Spießler ein „Culture clash“ im negativsten Sinne; sie geraten mehr und mehr in eine als bedrohlich und unangenehm empfundene Situation, der sie mehr oder weniger hilflos ausgesetzt sind. Es kulminiert im Satz der Mutter: „Ich will nach Hause!“

Am Abend vor der Hochzeit findet ein Abendessen beim Vater Brîndușas statt, welches in einem Stilleben scheiternder interkultureller Begegnung kulminiert (1:19:56). Der deutsche Spießler ist nicht dazu in der Lage, weder im Umgang mit dem fremdkulturellen Individuum, noch mit dem Kollektiv, sich auf eine fremde Kultur wie die rumänische einzulassen, weil er immer wieder in imperialistische und postkoloniale Deutungsmuster verfällt. Der Rumäne (in Person des Vaters von Brîndușa) ist solipsistisch damit beschäftigt sein eigenes Land zu erklären.

Die Hochzeitszeremonie auf dem Standesamt bildet den dramatischen Höhepunkt des Films. Während der Zeremonie taucht Iorga auf, zieht eine Waffe, bedroht die Anwesenden und hält einen halb wahnsinnigen Monolog. Dann schießt er sich selbst in den Bauch.

Auf der Fahrt ins Krankenhaus begleitet ihn eine vollkommen aufgelöste Brîndușa. Zu Stefan, der ihr gefolgt ist, sagt sie auf dem Krankenhausflur nur: „geh!“

Den Schluss des Films bildet eine Schwarzblende, auf der kurz das weitere Schicksal der Hauptcharaktere geschildert wird: „Stefan und Peter beschließen gemeinsam, sich in näherer Zukunft im Consulting-Bereich der europäischen Druckindustrie zu etablieren. Brîndușa wird sich um einen Studienplatz für Journalistik im angrenzenden Ausland bemühen. Während Iorga [sic!], nach drei Monaten der Genesung, erneut die Verhandlungen mit den französischen Investoren aufnehmen wird. Good luck, for all of them...“

Der Film ist zudem durchsetzt mit Episoden, die gängige Stereotypisierungen und Klischees aufnehmen und darstellen. Das reicht von den Gefälligkeitspralinen für die Krankenschwester in der Eingangssequenz über die selbstverständlich falsch gelieferten Trauringe, die die rumänische Unfähigkeit zur Dienstleistung illustrieren sollen, bis zur selbstgefällig-plumpen Äußerung Stefans Cristina, der Kollegin von Brîndușa, gegenüber (33:17): „Don't work so hard. You are Romanian!“ Im Gegenzug werden die Deutschen als plump, unsensibel (siehe Stefan) und kulturimperialistisch gezeichnet: Als etwa Stefans Vater bei der Ankunft die Funktionalität und Schönheit des Flughafens bemerkt, kommentiert er dies mit der Bemerkung, dass ja die Deutschen den Flughafen gebaut hätten. Dies schließt auch schon die sprichwörtliche deutsche Besserwisseri mit ein.

Eine kurze Figurenanalyse ist geeignet, tiefer in die Filmproblematiken einzuführen.

Nicolae Iorga (Warum dieser Figur der Name eines wichtigen rumänischen Politikers und Historikers (1871-1940) gegeben wurde, ist kaum schlüssig zu interpretieren. Figürliche Parallelen ergeben sich keine, es kann nur als eine Form der Ironie gedeutet werden, die mit der Scheinbedeutsamkeit von Namen spielen will.) ist der

rumänische Klischee-Unternehmer schlechthin: er fährt einen protzigen Jeep, wie sich das in der Stadt mit der angeblich höchsten Jeepdichte weltweit gehört, bewohnt eine protzig geschmacklose modernistische Villa in einem der an sich tristen, eilig hochgezogenen Neubauviertel für die besseren Kreise am Stadtrand Bukarests, und beschäftigt zwei Leibwächter als Handlanger. Er führt die Geschäfte seiner Druckerei „Noir print“ (Wieder eine Namenspielerei? – Ein Schwarzdruck ist nichts anderes als ein Raubdruck. Die ausführende Produktionsfirma des Films heißt „Noir Films“), soweit man Einblick darin erhält, unprofessionell, indem er Privatleben und Geschäftsleben in „typisch rumänischer“ Weise als Angehöriger einer High-context-Kultur miteinander vermischt („das Leben dreht sich in Rumänien im Kern um Menschen und Beziehungen...“¹⁷), obwohl er in großspuriger Attitüde vor einer riesenhaften Weltzeituhr als die Karikatur eines global agierenden Unternehmers hinter seinem Schreibtisch thront, dabei aber höchst fehlerhaftes Englisch spricht. Französisch scheint er überhaupt nicht zu können, womit er sich vollends als kulturloser Neureicher outet. Er hat keine Manieren, behandelt seine Frau schlecht (sein Kind ignoriert er) und kennt beim Versuch, seine Ziele zu erreichen, keine moralischen Hemmschwellen. Er schwankt zwischen Selbstherrlichkeit und Selbsterniedrigung, die zum Höhepunkt des Films hin in einem Selbstmordversuch mündet. Dieser Charakter wird im Film so negativ gezeichnet, dass kaum eine Differenzierung innerhalb seiner Charakterisierung Raum greifen kann, auch wenn es der Darsteller Răzvan Vasilescu schafft, Iorga als teils dämonische, teils hilflose Figur zu silhouettieren. Diese Filmfigur steht nun für alles Negative, was man in die Rumänen, bzw. eine bestimmte Gruppe von Rumänen, hineininterpretieren kann, und es ist angesichts der oligarchisch organisierten Gesellschaft nicht verwunderlich und einleuchtend, dass die rumänischen Drehbuchschreiber all das ausgerechnet in die Figur eines Unternehmers haben einfließen lassen. Der an sich undifferenziert gezeichnete Charakter wird schlüssig, wenn er entindividualisiert als Typus interpretiert wird. Gezeichnet wird aber damit nichts anderes als eben das Klischee eines rumänischen Unternehmers. Als etwas

¹⁷ RUBATOS/THOMAS 2011, S. 79.

überzeichnet müssen einige Filmkritiken gewertet werden, die den Film in die Nähe des Gangsterfilms rücken wollen oder ihn gar als Parodie auf Gangsterfilme lesen wollen.¹⁸ Der Deutsche wird für Iorga zum Usurpator, der seinem Land die Zukunft und Vitalität in Form der jungen Frauen rauben will – auch das ein gängiges Osteuropa-Klischee. Diesem Akt kann nur durch die Gegen-Usurpation begegnet werden, der in der Kaperung der Hochzeitszeremonie besteht.

Als rumänischer Gegenentwurf dazu steht der Vater Brîndușas, Herr Herghelegiu. Er ist der kultivierte Rumäne einer älteren Generation, hat Erziehung und ist gebildet, kann Französisch parlieren und „*gefилte Fisch*“ zubereiten. Die Kommunisten haben seinerzeit nicht zugelassen, dass er eine Universitätsprofessur bekam. So repräsentiert er den klassischen rumänischen Intellektuellen. Zu seiner Tochter (die er allein aufgezogen hat) hat er ein herzliches Verhältnis und wirkt durch und durch sympathisch. In entscheidenden Situationen aber ist er hilflos: Beim gemeinsamen Essen mit Stefans Familie gelingt es auch ihm nicht, das interkulturelle Eis zu brechen; sein Versuch, die Größe der rumänischen Kultur darzustellen, wirkt eher rührend als überzeugend. Bei der Machtdemonstration Iorgas am Ende des Films agiert auch er ohnmächtig; gegen den irrationalen Machtdrang des „neuen Rumänen“ Iorga weiß auch er kein Mittel; sein Versuch des Intervenierens wirkt im Gegenteil recht halbherzig (so wie vermutlich sein Dissidententum vor der Revolution). In seiner ganzen Nettigkeit ist er liebenswert, aber höchst eindimensional bedeutungslos.

Stefan Fischer, der sympathische, kompetente Deutsche, erkennt die Probleme, kann aber keine adäquaten Verhaltensweisen zur Problembehandlung finden. In der Hauptsache steht hierfür die von Iorga offensichtlich sabotierte Offset-Maschine. Er erkennt die Symptome, ist aber zu einer sinnhaften Deutung (die interkulturelles Denken mit einschließen müsste) nicht in der Lage: Dass Iorga die Maschine wegen Brîndușa und wegen seiner Besitzansprüche an sie manipuliert, kann er nicht durch eine passende Gegenreaktion parieren – die einzig richtige Handlung in einem solchen Fall wäre vermutlich

¹⁸ So die Filmkritik in der *Badischen Zeitung* vom 3.6.2006.

ein sofortiger Rückzug und eine Auflösung des Arbeitsverhältnisses mit Iorga, da dieser kaum damit beginnen wird, Berufliches und Privates zu trennen – dies nämlich ist für Iorga miteinander verwoben. Genau dies aber trennt Stefan, indem er die defekt arbeitende Druckmaschine als ein isoliertes Problem betrachtet. Die Dreiecksbeziehung zwischen Stefan, Iorga und Brîndușa wird von Stefan fatal falsch gedeutet, was denn auch teilweise mit zu der Eskalation der Ereignisse führt, die letztlich nur Stefan selbst durch sein konsequentes Verhalten hätte verhindern können. Folgende Abbildung soll diese *ménage à trois* verdeutlichen, wie sie jeweils von Stefan und Iorga gesehen wird.

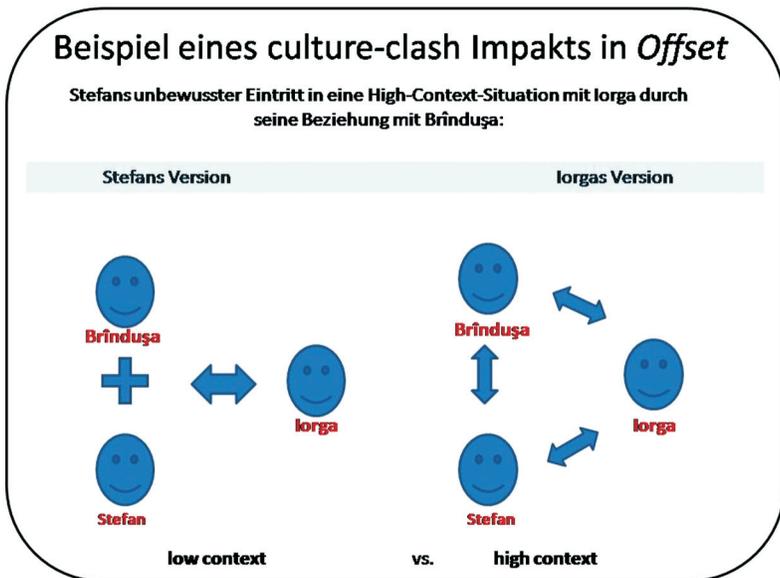


Abb. 1: Die Dreiecksgeschichte aus Stefans und Iorgas Sicht

Für Stefan sind die Fronten in der unseligen Dreiecksgeschichte klar: Brîndușa und er gehören zusammen, sie beide sind das Paar, und in diese Beziehung hat Iorga sich nicht einzumischen; er wird zum Antagonisten dieser Paarkonstellation. Das berufliche Verhältnis der beiden bleibt dabei in Stefans Low-context-Version von der

Liebesgeschichte unberührt; obwohl auch er „Liebe am Arbeitsplatz“ betreibt – in einer Szene auch ganz konkret. Dies ist im Übrigen ein sehr unsensibler, man könnte auch sagen, rücksichtsloser Akt – beiden ist die Frappanz der Situation einigermaßen klar, und es ist ihnen (vor allem Brîndușa) klar, dass ihr Verhalten auf Iorga provokativ wirken muss. Für diesen stellt sich die Situation und Konstellation vollkommen anders dar. Stefan, sein Subalterner, begibt sich durch die Beziehung mit Brîndușa in eine direkte Beziehung auch mit Iorga, der ja alte Rechte an seiner halb-verflossenen Geliebten hat (mehr zu dieser Konstellation in Abschnitt 5).

Ein weiteres Beispiel für diese interkulturelle Legasthenie Stefans ist die „Pralinenepisode“ (Beginn 32:32): Stefan isst aus einer Schale von Brîndușas Schreibtisch die letzte Praline auf. Ihre Entrüstung darüber kann er nicht verstehen und verspricht ihr, er werde ihr ganz viele neue Pralinen mitbringen. Als sie die neue Packung Pralinen später am Tag nicht will („Das sind nicht meine Pralinen!“), bleibt dies für Stefan unverständlich. Aus interkultureller Inkompetenz heraus hat er einen Fauxpas begangen, indem er die letzte Praline für sich genommen hat. Im reichen Fundus des rumänischen Volksaberglaubens gibt es eine Handlungsmaxime, die es verbietet, das letzte Stück aus einer Packung von jemand anderem zu nehmen, denn das bringt Unglück. Weil Stefan diese Regel nicht kennt¹⁹, verletzt er sie. Für ihn, von deutschem Handlungspragmatismus geprägt, ist das Problem (etwas fehlt) dadurch lösbar, dass es vielfach ersetzt wird. Dass Rumänien für ihn nichts Besonderes ist, nur eine kurze Station, mit keinerlei Herzblut verbunden, wird aus dem Kommentar des Abspanns deutlich. Auch seine kümmerlichen rumänischen Sprachkenntnisse nach einer zwölfwöchigen Beziehung mit einer Rumänin zeugen von der Oberflächlichkeit seines Interesses

¹⁹ Eine Umfrage in einem von mir durchgeführten Filmanalyseseminar mit rumänischen Masterstudenten hat ergeben, dass bei einer Gruppe von ca. 20 Studierenden nur sehr wenige diese Episode richtig interpretiert haben; auch eigene Kulturstandards können also unvollkommen bekannt sein; viele gaben als Problemanalyse an, dass es schlicht unhöflich sei, jemandem etwas wegzunehmen – Brîndușa esse gern Pralinen und sei daher traurig, dass ihr ihre weggenommen wurden.

an und seiner Beschäftigung mit dem Land (die Liebesbeziehung als Motor des Erwerbs von Sprachkenntnissen ist ja geradezu sprichwörtlich, Stefan befindet sich hier auf einer niedrigen Kompetenzebene), obwohl er sich ja andererseits zu assimilieren versucht, und sogar einen Dacia fährt. Letztendlich aber, wie es ein Rezensent auf amazon.de ausdrückt: „Es ist geradezu lächerlich, zu zeigen, wie ein Deutscher in Rumänien arbeitet und sich dort verliebt und nicht das geringste Interesse für die andere Kultur, mit der sein Land so viel geschichtlich-kulturelle Gemeinsamkeiten hat, zeigt. Dass so interkulturelle Lieben scheitern müssen, ist absehbar.“

Brîndușa Herghelegiu schließlich, als eigentliche Hauptperson (so kommuniziert es auch schon das Filmplakat, wenn es nicht nur den Star-Effekt des Mitwirkens von Alexandra Maria Lara transportieren soll), ist in ihren Motivationen schwer durchschaubar. Schwer verliebt in Stefan wirkt sie nicht, in einer Szene weist sie ihn gar (freundlich) körperlich ab, Eile vorschützend. Ist er gar nur ihre Eintrittskarte in ein westeuropäisches Land (wieder eines der gängigen Klischees über osteuropäische Frauen)? Was von ihr eindeutig aus dem Filmgeschehen zu lesen ist: Sie ist die Übersetzerin, die nicht übersetzt. In der Szene, in welcher Iorga den Kontrolleur Peter Groß aus Deutschland begrüßt, soll Brîndușa übersetzen. Dies gelingt ihr allerdings kaum, zunächst unterhalten sich Iorga und Groß auf Englisch; als dann zu Deutsch und Rumänisch übergegangen wird, werden Brîndușas Übersetzungen unvollständig und fragmentiert, zudem verlässt sie ihr Rollenverhalten als Übersetzerin, indem sie sich eingreifend in das Gespräch einmischt. Bei der Fortsetzung des Gesprächs gemeinsam mit Stefan und einem weiteren Techniker entgleitet ihr ihre Rolle dann völlig, als Iorga durch einen Zufall von der bevorstehenden Hochzeit erfährt. Nun übersetzt sie streckenweise gar nicht mehr. Die nächste Szene, in der sie übersetzen soll, macht ihr ihre Aufgabe dann fast völlig unmöglich, denn Iorga beginnt, seinen deutschen Gesprächspartner auf Rumänisch zu beleidigen (Deutsche stinken nach Käse), und macht ihr parallel Vorhaltungen wegen ihrer geplanten Hochzeit. Ihre Kündigung nimmt er nicht an, sondern zerreißt sie. Später, beim gemeinsamen Fischessen der Familien sagt Brîndușa zu ihrem Vater, er solle nicht mehr

Französisch reden (welches auch Stefans Vater versteht), sondern rumänisch, und sie werde dann übersetzen (1:18:26). Dem kommt sie dann allerdings, wie stets, nur rudimentär und in diesem Falle auch sichtlich lustlos nach. Am Ende redet Brîndușa mit Stefan Rumänisch (1:41:10). Er thematisiert diese Sprachwahl auch und wirft ihr vor, dass sie mit ihm Rumänisch rede (ein weiterer sprechender Beweis für die Dürftigkeit und Vergeblichkeit seiner bescheidenen Sprachlernanstrengungen). An ihrem Verhalten ist weiterhin sehr auffallend, dass sie nicht einfach, nachdem sie ja scheinbar ihre Zukunft in einer Ehe mit Stefan und einem Fortgehen aus Rumänien abgesichert hat, die Arbeit bei Iorga – trotz aller Widerstände die er diesem Schritt entgegenzusetzen mag – aufkündigt und sofort beendet. Warum sie sich den erniedrigenden und für alle quälenden Situationen bei der Arbeit in der Druckerei aussetzt, ist schwer verständlich. Mit reiner Loyalität – auch kulturbedingt – dem Arbeitgeber und beinahe verflossenen Liebhaber gegenüber ist dies nicht schlüssig zu erklären. Von allen Charakteren des Films ist Brîndușa mit Abstand der Unerklärlichste.²⁰ Wie ihr Verhalten auch gedreht und gewendet wird, es ergibt letztlich keinen schlüssigen Deutungsansatz. Selbst als Typus der jung-ehrgeizigen und migrationsbereiten Osteuropäerin ist diese Rolle nicht deutbar. Dieser filmische Charakter lebt aus einer recht dürftigen Kontingenz heraus. Genau diese Undeutbarkeit, die postmoderne Beliebigkeit, wollten die Schöpfer dieses Charakters eventuell betonen und hervorheben.

Stefans Familie kommt trotz des als Schauspieler hoch anerkannten Tandems Thalbach-Zapatka nicht als filmische Charaktere zur Geltung. Sie sind funktionalisiert als Repräsentanten oder Typen des „Deutschen“ und ihre Rollen und ihr Spiel beschränken sich auf die Abbildung dieser Stereotype und Klischees. Die Mutter ragt aus der filmischen Vorgeschichte schon früh hinein in die Filmhandlung mit dem recht platten Klischee in Form der Bemerkung bei Anblick eines Bilds von Brîndușa, dass sie ja stark geschminkt sei (4:56, das erste einer Reihe von Klischees über osteuropäische Frauen in dem

²⁰ Auch Alexandra Maria Lara selbst sagt in einem Statement zum Film (auf DVD): „Ich hab diese Frau, diese Brîndușa, am Anfang nicht so richtig verstanden.“

Film), eine Beobachtung, die sich auf Bildebene des Films im Übrigen in der eher dezent geschminkten Lara überhaupt nicht bestätigt. Stefans Schwester mitsamt ihren Zwillingen fällt filmnarrativisch nicht ins Gewicht, auffällig wird lediglich die Unerzogenheit der Zwillinge und damit verbunden und durch die beiden Kinder ausgelöst eine Verzweiflungsszene Brîndușas (1:22:35). Die Deutschen als Gäste im fremden Land erfüllen ihre klischeehafte Rolle, indem sie hilflos und ohne jeden Funken Empathie durch die rumänische Hauptstadt irren. Sie misstrauen allem: rumänischen Autos, rumänischen Taxifahrern, rumänischen Aufzügen;²¹ – und sehen sich in der aberrant-gewalttätigen Schlusszene lediglich in all ihren Vorurteilen bestätigt. Auch das „interkulturelle“ Abendessen (in Rumänien ein Fest des Redens miteinander) gerät nur zum peinlich-stillen Inkommunikado, auch aufgrund der Unfähigkeit der Deutschen zur Empathie.

4. Multilingualität als Ausdruck filmischer Interkulturalität

Die Filmwissenschaft als wesentlich zunächst aus dem Studium der visuellen Künste, besonders der Fotografie, entwickeltes Medium hat zum filmischen Dialog notwendig erweise ein eher gebrochenes Verhältnis, so z.B. MONACO (2000, S. 49): „Es ist eine Binsenweisheit, dass der Bühnenschauspieler mit seiner Stimme arbeitet, während der Filmschauspieler sein Gesicht einsetzt.“ Zum filmischen Dialog, zu den dabei eingesetzten möglicherweise verschiedenen Sprachen, gibt es folglich wenige Impulse aus der Praxis und Theorie der Filmanalyse.²² Wenn aber der „interkulturelle Film“ als ein filmisches Genre postuliert wird, so ist die Erkenntnis von Sarah Kozloff hilfreich, die nachgewiesen hat, dass Genre und Filmdialog eng

²¹ Auch von Peter Groß gibt es eine in dieser Weise misstrauische Bemerkung: Zu seiner (durch einen Schlag des auf der Hochzeitszeremonie randalierenden Iorga) gebrochenen Nase sagt er: „Ich lasse sie in Deutschland wieder richten.“ (1:42:58).

²² Vgl. KOZLOFF 2000, S. 6: „With notable exceptions, most of this scholarship has only minimally addressed the most important aspect of film sound—namely, the dialogue.”

zusammenhängen (KOZLOFF 2000, S. 26): „(...) genre conventions have been a powerful force in forming film dialogue (...)“ Dies ist dann entsprechend auch für den interkulturellen Film anzunehmen.

Eines der wichtigsten Merkmale interkultureller Filme ist die Mehrsprachigkeit. Hierbei kann der Einsatz verschiedener Sprachen filmnarrativisch eine Reihe von Funktionen übernehmen, wobei die mimetische Authentizität nur der oberflächlichste Aspekt ist. In diesem Abschnitt sollen die Funktionen des dramaturgischen Mittels Mehrsprachigkeit, wie dieses im Film *Offset* eingesetzt wird, beschrieben werden. Dieser Aspekt von Filmen ist bislang kaum filmwissenschaftlich beschrieben worden²³, es wird über Sprache in solchen Filmen konstatiert: „Sprache taucht einfach als (unverständliche) Fremdsprache auf und wird möglicherweise durch übersetzende Untertitel als solche noch unterstrichen.“ (FAULSTICH 2008, S. 210-11); die Vermutung liegt nahe, dass erst mit dem massenhaften Aufkommen verschiedenster interkultureller Filme in den vergangenen 20 Jahren eine solche multiple Funktionalisierung der Verwendung verschiedener Sprachen im Film eingesetzt hat, dies nachzuweisen ist allerdings nicht Aufgabe dieses Beitrags.

Sehr überzeugend kann dieses Verfahren der Funktionalisierung beispielsweise im bereits erwähnten Film *Gegen die Wand* nachgewiesen werden. Hier ist diese Funktionalisierung auch eine völlig andere als in *Offset*, weswegen sie hier kurz skizziert werden soll: Cahit, türkischstämmig und als Einwanderer der zweiten Generation in Deutschland lebend, bekommt, als er der (türkischen) Familie seiner Braut vorgestellt wird, Vorhaltungen, dass sein Türkisch mangelhaft sei. Eine ähnliche Situation erlebt er in Istanbul mit einem Taxifahrer, der wie sich dann herausstellt, auch ein Einwandererkind wie Cahit und ebenfalls in Deutschland aufgewachsen ist – auch er spricht daher komplett idiomatisiertes Umgangsdeutsch („Mensch, Alter!“). Filmsprachlich steht diese mangelhafte Beherrschung der (eigentlichen?) Muttersprache für Cahits Ablehnung seiner türkischen Wurzeln, mit denen er sich nicht

²³ Aber FAULSTICH 2008, S. 209: “In dem Maße kulturelle Grenzen fallen [sic] und eine integrative Vermischung stattfindet, entsteht tendenziell eine transkulturelle Filmästhetik.” Es „verändert, erweitert, relativiert sich auch das filmische Gestaltungs- und Bedeutungsreservoir enorm.“

auseinandersetzen möchte. Auf diese Weise bekommt der Einsatz von Multilingualität filmsprachlich eine wichtige narrative Funktion jenseits der mimetischen Authentizität.

In *Offset* werden die vier verschiedenen darin zu hörenden Sprachen Deutsch, Rumänisch, Englisch und Französisch nicht nur eingesetzt, um dem Film möglichst große Authentizität und mimetische Akkuratessse zu verleihen, sondern haben je nachdem eine Reihe verschiedenster Funktionen und auch Verwendungsbereiche, die man auch Domänen nennen könnte. Deutsch ist hierbei die Sprache der Usurpatoren oder Kolonisatoren. Nur die Fachkraft Brîndușa beherrscht neben den Deutschen selbst diese Sprache. Für jemanden wie Iorga ist sie allenfalls für derbe Scherze zu gebrauchen, als er etwa Herrn Groß erklärt, dass sein Name auf Rumänisch „fett“ (rum. „gras“) bedeute. Rumänisch ist die Sprache der Indigenen und hat als solche vor allem die Qualität, dass niemand außer den Rumänen selbst diese Sprache spricht. Die Bemühungen des einzigen, der dies rudimentär versucht – Stefan – scheitern aus Mangel an Motivation. Selbst mit der Trauringverkäuferin unterhält er sich auf Englisch. Darin sind sich auch alle so sicher, dass Iorga immer wieder Rumänisch benutzt, wenn die Ausländer, egal ob Franzosen oder Deutsche, die Konversation nicht verstehen sollen (z.B. 11:20ff, 1:27:10). Englisch wiederum ist im Film die (funktionierende) Lingua franca. Englisch spricht jeder irgendwie (auch explizit, wie um dies zu unterstreichen, eines von Iorgas Faktoten, der einmal im Scherz zu Cristina sagt: „I love you!“ [29:25]); wenn auch bezeichnenderweise einige Rumänen, die Trauringverkäuferin etwa, und auch der selbstherrliche Iorga (über die Druckmaschine etwa sagt er: „She [sic!] is mine!“ – in diesem Fall wird die mangelhafte Sprachbeherrschung zusätzlich mit Hintergründigkeit aufgeladen, wenn der Satz auf Brîndușa bezogen wird) sehr mangelhaftes Englisch sprechen. Im Begrüßungsgespräch mit Peter Groß beginnt Iorga auf Englisch, mit der Bemerkung, dass sie mit der anwesenden Dolmetscherin Brîndușa in ihren Muttersprachen reden können, redet dann aber selbst auf Englisch weiter (10:05ff.). Französisch schließlich ist eine Sprache der „guten alten Zeit“. Die Väter versuchen während des Abendessens zunächst eine Konversation auf Französisch (ab

1:10:53), was sie als Repräsentanten einer gestrigen Generation, bei der Französischkenntnisse noch Bestandteil höherer Bildung waren, noch erlernt haben. Bezeichnenderweise beherrscht Stefans Mutter, als simples Gemüt und aus einfachen Verhältnissen stammend, die Sprache nicht. Der Versuch also, Französisch als Lingua franca zu verwenden, scheitert in dieser Szene. Die Franzosen sprechen zwar Französisch, was Iorga zu verstehen scheint, doch antwortet er ihnen auf Englisch (z.B. 1:26:28).

Ein ganz wesentlicher Knotenpunkt in diesem Sprachenkonglomerat schließlich ist Brîndușa, der als Dolmetscherin hier eine ordnende Funktion zukommt; ihr Wirken soll die Kommunikation beim Aufeinanderprall der verschiedenen Sprachen aufrechterhalten und gewährleisten. Allein, diesen Erfordernissen kommt sie kaum nach – sie, wie bereits erwähnt, ist die Übersetzerin, die nicht übersetzt (vgl. Abschnitt 3).

Mit den verschiedenen Sprachen folglich wird das Beziehungs- und Kommunikationsgeflecht der Figurenkonstellation des Films abgebildet, es wird konstitutiv in dem Sinne, dass für kommunikative Situationen, die über das bloße Verständnisproblem hinausgehen, die Sprachwahl Relevanz bekommt. Auf der suprasegmentalen Ebene werden in den Idiolekten und Sprachenportfolios der Figuren oftmals relevante sprachsoziologische Daten mittransportiert, die für den Verständnishorizont der Filmhandlung Bedeutung generieren. Die Funktionalisierung der verschiedenen Sprachen hat in diesem Film mehrere Ebenen.

5. Die rumänisch-deutsche Hochzeit findet nicht statt

Die in dem Film dargestellte interkulturelle Situation zeichnet sich aus durch strukturelle Züge, man könnte auch sagen Schematisierungen, die sich in der Zeichnung der Charaktere und ihrer Konstellationen spiegeln. Als beispielhaft anführen kann man die Interpretation des Liebesdreiecks durch die beiden männlichen Beteiligten Stefan und Iorga (vgl. Abb. 1). Der Deutsche sieht das Verhältnis als eine Low-context-Situation, in der er und Brîndușa beide dem Antagonisten Iorga gegenüberstehen. Entsprechend sind

seine Reaktionen auf die Eskalationsstrategien Iorgas – als er von Iorga Geld angeboten bekommt, ist seine Reaktion, diesem seine Verrücktheit vorzuwerfen, obwohl dies, so insinuiert der Film, ein in Rumänien durchaus gangbares Verfahren darstellt (Mit spagă [Bestechungsgeld] bekommt man alles!). Weil Iorga aber die Situation als eine High-context-Situation interpretiert, in der alle drei sich als gleiche Pole gegenüberstehen und eine gleichmäßige Verbindung haben, kommt es hier zum Zusammenstoß verschiedener kultureller Deutungsmuster. Daher führt Stefans Verhalten des Unverständnisses, der Kommunikationsverweigerung gegenüber Iorga, für Iorga zwingend zur nächsten Eskalationsstufe, die sich dann im Show-Down am Ende des Films entlädt. Die in Stufen dargestellte irrationalistische Entgrenzung Iorgas steigert sich klimaktisch bis zu dem Akt beabsichtigter Selbstzerstörung. Dass Iorgas Ansetzen eines High-context-Geflechts situationsadäquater ist, zeigt auch das Ende, in dem Brîndușa Stefan verlässt und sich (zunächst) für Iorga entscheidet. Dies freilich nicht aus Liebesgründen, sondern aus Gründen einer anders gearteten, nicht ganz offenbar werdenden Bindungssituation mit Iorga.

Zur Darstellung der Personen und Ereignisse sind einige Bemerkungen gemacht worden. So tauchen in der Kritik Wörter wie Melodrama und „Eifersuchtsfarce“ (FR 2.11.2006) auf, aber auch Elemente einer Persiflage auf den Gangsterfilm werden dem Film attestiert. Dies sind filmische Genrebezeichnungen, die der Sache allerdings kaum gerecht werden. Um ein Melodram zu sein, ist der Film viel zu distanziert von Geschichte und Darstellern (auch unterstützt durch die karge Off-Filmmusik von Klaus Buhler); Elemente eines Gangsterfilms lassen sich bis auf die Schlusszene (die allerdings im Filmganzen als Gangsterszene interpretiert wenig schlüssige Ansätze bietet) kaum Elemente ausmachen. Als Genrebezeichnung scheint doch das Etikett „interkultureller Film“ am angemessensten. Dieses liefert auch einen schlüssigen Ansatz zur Interpretation: Alle handlungsdeterminierenden Filmelemente beruhen nämlich auf interkulturellen Interferenzen, wie in den Vorabschnitten beispielhaft dargestellt wurden.

Eine Interpretation des Films als realistisches Melodram führt zu einigen Interpretationsschwierigkeiten; eine solche Ansammlung von stereotypen Charakteren und Situationen kann kaum befriedigend realistisch interpretiert werden. Die Repräsentantenhaftigkeit der Protagonisten steht einer solchen Sichtweise auch einigermaßen im Wege. Hilfreich ist vielleicht, dass einige an der Filmherstellung Beteiligte – auch der Regisseur selbst – von „Überhöhung“ (im Making-Of) sprechen. Es ergibt sich die Möglichkeit, den Film als eine Parabel zu interpretieren, eine Parabel auf die Annäherung eines west- und eines osteuropäischen Landes. Die sich daraus ergebenden interpersonellen Spannungen bekommen als systemhaft interpretiertes Geschehen einen Sinn. Der Umgang der Repräsentanten mit der Culture-Clash-Situation bekommt als ein Abbild des kollektiven Verhältnisses zueinander Trennschärfe, vor der das individuelle Geschehen zurücktritt. Die als sich steigernde Dramatik aufgebaute Handlung erscheint als ein Gemisch aus Missverständnis, Unwissen, letztlich mangelnder interkultureller Kompetenz, welches die Tragik und des Geschehens erzeugt. Die Konsekutivität erschließt sich nur über die Ausdeutung des Zusammenpralls zweier Kultursysteme, der meist in Unverständnis endet. Beispielhaft hierfür seien zwei Episoden genannt: a) die bereits beschriebene Pralinszene: Stefan begeht einen interkulturellen Fauxpas in Unkenntnis einer Umgangsform der Gastgeberkultur. b) Die Erwartungshaltungen der Akteure erschließen weitere interkulturelle Klischees: (1) Leitkultur und „geleitete“ Kultur oder (2) egalitärer Umgang der beiden Kulturen miteinander. Die Deutschen (und auch die Franzosen) tendieren zu (1), die Rumänen tendieren zu (2). Eine der Stärken des Films ist hierbei durchaus, dass diese stereotypen Erwartungshaltungen von allen Beteiligten unbewusst appliziert werden. c) Die Schlussblende: Das hier angedeutete weitere Schicksal der Protagonisten gibt Anlass zu einer anderen Deutung des Films, die die distanzierte Erzählhaltung noch einmal etwas eindeutiger positioniert. Brîndușa geht schliesslich doch weg aus ihrem Heimatland, um im „angrenzenden Ausland“ (wo auch immer das sein mag – Bulgarien, Ukraine, Ungarn?) eine neue Episode ihres Lebens zu beginnen, und zwar (ausgerechnet!) ein

Journalistikstudium. Dies dekonstruiert ihre zum Filmende erzählte Rückwendung zu Iorga, die sich dadurch möglicherweise auch als ein rein menschlicher Akt interpretieren lässt: Man lässt nicht die zurück, die am Boden liegen (besonders in einer High-context-Kultur). Die beiden deutschen Ingenieure Stefan und Peter gründen zusammen eine Firma, die den europäischen Markt bedient und finden so, auf ihre eigene Weise und europakompetent und -kompatibel, den Weg nach „Europa“. Auf diese Weise finden die beiden zusammen, die sich als einzige in diesem Film ohne Probleme verstehen. Iorga schliesslich macht nach seiner Genesung weiter wie bisher und versucht erneut, die französischen Investoren für sich zu gewinnen. An dieser Stelle wird nochmals pointiert deutlich, dass der Film auch ganz dezidiert als eine Parabel auf den EU-Beitritt Rumäniens verstanden sein will. Er prognostiziert, dass die Jungen, Talentierten das Land – bevorzugt Richtung Westeuropa – verlassen, und die Besitzenden versuchen, ihren Besitzstand halb jammernd, halb fordernd mit EU-Hilfe zu mehren (Bezeichnend hierfür ist auch die Episode mit der frz. Abordnung und Iorgas Jeanne-d’Arc-Vergleich, durch den er die Franzosen der Untreue und des Verrats bezichtigt, pikanterweise in englischer Sprache, 1:28:18). Was auch immer aus allen Beteiligten wird – im Rahmen des Films *Offset* findet die deutsch-rumänische Hochzeit nicht statt. Stefan sagt (1:20:20): „Rumänien wird es erst einmal schwer haben, mit seiner postsozialistischen Arbeitsmoral, in der EU.“ Der Ausgangspunkt der deutsch-rumänischen Begegnung mit seiner doppelten Kontingenz wird in diesem Film in jeder kulturkonfrontativen Kommunikationssituation stets in Nullstellen hineingeführt, zwischen den (deutschen und rumänischen) Kulturen gelingen die Kommunikationsakte nicht. Diese parabelhafte Eindeutigkeit ist ein klares (politisches) Statement des Films kurz vor Rumäniens EU-Beitritt. Ob dies mit all seinem Pessimismus aber deutsch-rumänische Realitäten tatsächlich spiegelt, ist höchst fraglich.

Verwendete Materialien

- Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam 2004.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: W. Fink 2008.
- Hilpisch, Patrick: Leben im Widerspruch. Filmkritik auf www.schnitt.de (www.schnitt.de/202,2258,01, im Print erschienen in *Schnitt* 44).
- Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Kozloff, Sarah: *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley u.a.: The University of California Press 2000.
- Lassonczyk, Thomas: Filmkritik auf www.cineastentreff.de, 31.10.2006 (<http://www.cineastentreff.de/content/view/2175/31/>).
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press: Durham & London 2000.
- Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2000 (erw. u. überarb. Neuaufl.).
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UKV² 2008.
- Nelmes, Jill (Hg.): *Introduction to Film Studies*. London/N.Y.: Routledge 2007.
- Platareanu [sic], Valentin; Lara, Alexandra Maria; Pakleppa, Fabienne: *Und Bitte! Die Rolle unseres Lebens*. München: Kindler 2010.
- Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hgg.): *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. The University Press of Kentucky: Lexington 2005.
- Rubatos, Adrienne/ Thomas, Alexander: *Beruflich in Rumänien. Trainingsprogramm für Manager, Fach- und Führungskräfte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Schuller, Horst: Transkulturelle Problemaspekte im rumänisch-deutschen Übersetzungsprozess. In: *Germanistische Beiträge* 27 (Sibiu/Hermannstadt Universitätsverlag, 2010), S. 225-267.
- Weissberg, Jay: Filmkritik auf [variety.com](http://www.variety.com), 23. Oktober 2006 (<http://www.variety.com/review/VE1117931948?refcatid=31>).

Zander, Peter: Alexandra Maria Lara wird einfach überschätzt. In: Die Welt 12.7.2008, online: <http://www.welt.de/kultur/article2207223/>

[Alexandra_Maria_Lara_wird_einfach_ueberschaetzt.html](http://www.welt.de/kultur/article2207223/).

Intercultural Film Database (<http://www.uni-hildesheim.de/interculturalfilm/index.php>).

www.imdb.com (International Movie Database).

www.offset-derfilm.de (Offizielle Webseite des Films *Offset*).

www.filmlichter.de/archiv-repertoire/24-filmarchiv/36-offset
(Sammlung kurzer Kritiken zum Film).

Offset Film-DVD. e-m-s new media AG 2007. Mit Hintergrundbericht und Darstellerinterviews.