

Christian Kaiser

## Nicole Kandioler: Widerständige Nostalgie: Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965-2013 2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19146>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kaiser, Christian: Nicole Kandioler: Widerständige Nostalgie: Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965-2013. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 4, S. 369–371. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19146>.

### Nutzungsbedingungen:

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

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Nicole Kandioler: Widerständige Nostalgie: Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965-2013**

Bielefeld: transcript 2021 (Film), 291 S., ISBN 9783837647501, EUR 35,-  
(Zugl. Dissertation an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 2017)

Mit ihrer Dissertation reagiert Nicole Kandioler auf eine westeuropäische Filmgeschichtsschreibung bezüglich osteuropäischen Filmschaffens, die – so die an Anikó Imre, Rosalind Galt oder Dina Iordanova anknüpfende Prämisse – „teilweise noch bis heute gemäß einer Logik des Kalten Krieges erfolgt“ (S.9) und vor allem einzelne Nationen als Einheiten betrachte. Kandioler

rückt von solchen Analyseeinheiten ab – zumal auch der „sowjetischen Politik [...] nicht daran gelegen war, dass die Satellitenstaaten des Kommunismus ihre Gemeinsamkeiten entdeckten und sich miteinander (gegen die Sowjetunion) verbündeten“ (S.24) – und hat auch keine Filmgeschichte des zentral- beziehungsweise osteuropäischen Film- und Fernsehschaffens im Sinn.

Vielmehr bietet sie elf ‚Double Features‘ an, mit denen zwischen 1965 und 2013 entstandene Filme und Fernsehproduktionen aus Deutschland, Österreich, Ungarn, der Tschechoslowakei, der Tschechischen Republik, Polen und Rumänien in Bezug zueinander gesetzt werden: teils national, teils transnational, teils synchron, teils diachron, wobei oft 1989 als historischer Bruch berücksichtigt wird. Gerade mit den Fernsehproduktionen werden „[b]linde Flecken“ (S.29) eingebunden und neben diversen Spielfilmgenres auch dokumentarische Formate bis hin zu Reality-TV, Animations(kurz)filmen oder Musikclips herangezogen.

Derartig gedenkt Kandioler, mit „intertextuellen Kontextualisierungen von Filmen ihre historischen Positionen zu ergänzen“, „vermeintliche Brüche und Kontinuitäten“ aufzuzeigen und das Material hinsichtlich medialer und ideeller Bilder „eines postsozialistischen Europas“ (S.11) zu perspektivieren. Der titelgebenden Nostalgie gilt dabei ihre Aufmerksamkeit, wobei sie sich von einem Verständnis abgrenzt, das bloß eine „spezifische Sehnsucht“ (S.44) nach bestimmten (Zeit-)Räumen, eine Verklärung oder Gegenwartsverleugnung, im Sinn hat. Mit Svetlana Boyms *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001) begreift sie Nostalgie „als Modus des Widerstands, als Mittel der Distanznahme zu einer überwältigenden und überfordernden Gegenwart“, wobei Kandioler entweder restaurativ eine Wiederherstellung des Vergangenen im Blick habe oder reflexiv „auf das Erleben der Sehnsucht selbst“ abhebe, in jedem Fall aber – the-

rapeutisch und sinnstiftend – darauf abziele, „der traumatischen oder traumatisierenden Vergangenheit Sinn zu geben“ (S.50).

Mit der „kontrastive[n] Gegenüberstellung [sic!]“ (S.77) in Form von als Double Feature verhandelten Beispielen greift sie zudem die „Nostalgie des Cinéphilie-Diskurses“ (S.264) auf – und rückt die Dynamik zwischen Theorie-Framing und Untersuchungsgegenstand ins Zentrum ihrer Überlegungen. Die ohne „Anspruch auf Vollständigkeit“ (S.12) zusammengetragenen und aus kultur-/politikwissenschaftlicher und Gender-Studies-Perspektive analysierten Beispiele rund um die Themenfelder Heterosexualität (Kapitel 4), Fernsehen, Feminismus und nationale Identität (Kapitel 5), kollektives Trauma (Kapitel 6) und Genre, Ironie und Nostalgie (Kapitel 7) sind überaus kenntnisreich und gewinnbringend ausgewählt: So zeigt Kandioler etwa in der Gegenüberstellung von Miloš Formans *Lásky jedné plavovlásky* (1965) und Vladimír Moráveks *Nuda v Brně* (2003), wie die Protagonistinnen im jüngeren Film homoerotisch konnotiert werden oder wie eine Jungfräulichkeit preisende, stereotype Erzieherin bei Forman und eine über Selbstverwirklichung in heterosexuellen Paarbeziehungen informierende, aber kaum glückliche Lehrerin bei Morávek „als Kritik an Heteronormativität [...] gelesen werden“ (S.103) können.

So überzeugend Brüche und Kontinuitäten in den Analysen dargelegt werden, so bleibt offen, inwieweit 22 Beispiele in elf Gegenüberstellungen ein repräsentatives Bild ergeben. Ein

offenerer komparatistischer Ansatz hätte zudem durchaus Vorzüge gehabt: So wird etwa in der Gegenüberstellung von István Szabós *Édes Emma, drága Böbe – vázlatok, aktok* (1992) und Barbara Alberts Nordrand (1999) festgestellt, dass auch eine Gegenüberstellung mit Cristian Mungius *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* (2007) ergiebig sei; diese lässt sich dann aber nicht über das Konzept des Double Fea-

tures einbringen. Dennoch besticht die Methode (trans-)nationaler, syn- und diachroner Vergleiche gerade in den Details und bietet Anreize, weiter ausgebaut beziehungsweise vermehrt eingesetzt zu werden. Die deutliche Häufung kleiner Flüchtigkeitenfehler in den Analysekapiteln stört leider ein wenig den Lesefluss.

*Christian Kaiser (Hannover)*