

Nicole Kandioler

WIDERSTÄNDIGE NOSTALGIE

Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen,
1965–2013



[transcript] Film

Nicole Kandioler
Widerständige Nostalgie

Film

Nicole Kandioler (Dr. phil.), geb. 1977, ist Film- und Medienwissenschaftlerin am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (ost-)europäische Medienkultur, Gender Media Studies und dokumentarische Formen.

Nicole Kandioler

Widerständige Nostalgie

Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965–2013

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildungen: Collage aus Filmstills von »Nordrand« (1999), © Lotus Film; »Sex in Brno« (2003), © Tschechisches Fernsehen und Bontonfilm Prag

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4750-1

PDF-ISBN 978-3-8394-4750-5

<https://doi.org/10.14361/9783839447505>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung | 7

Widerständige Nostalgie – Misframing Nostalgia | 7

Film und Fernsehen im (Post-)Sozialismus | 9

Double Features als methodisches Tool | 12

1 Postsozialismen im Vergleich: Transnationale Perspektiven auf die Film- und Fernsehwissenschaft | 21

1.1 Rezeption: Das Erbe des Kalten Krieges | 23

1.2 Eurasia: Von der »Ghostly Region« zur Dekonstruktion
der drei Welten | 32

1.3 »Transnationalizing Comparison« oder
über unzulässige Vergleiche | 36

2 Die Zukunft der Nostalgie. Plurimediale Erinnerungskonstellationen zwischen »Memory« und »History« | 43

2.1 Post-Communist Nostalgia als analytisches Raster | 46

2.2 Intermedialität und plurimediale Konstellationen
von Erinnerung | 53

2.3 Ironische Überidentifikation: (Post-)Sozialistisches Fernsehen | 60

3 Filmanalysen im Double Feature – Tertium Comparationis | 69

3.1 Beschreibung des Korpus | 70

3.2 Fragmente im Vergleich | 71

3.3 Double Feature und Double Screening | 74

3.4 Das Double Feature als kuratorische Praxis | 76

4 Narrative der Heterosexualität | 79

4.1 Double Feature 1 – Süße Emma Nordrand | 80

4.2 Double Feature 2 – Langeweile einer Blondine | 94

4.3 Double Feature 3 – Amateur Hühner | 105

4.4 Double Feature 4 – Vater, Zottelschreck und Nimmersatt | 122

5 Fernsehen, Feminismus und nationale Identität | 133

5.1 Double Feature 5 – Acht Stunden Frau hinter dem Ladentisch | 135

5.2 Double Feature 6 – Auf ewig Ehe-Etüden | 154

6 Kollektives Trauma und »Competing Memories« | 173

6.1 Double Feature 7 – Ohr Riss | 175

6.2 Double Feature 8 – Wir müssen zusammenhalten auf dem Korso | 191

6.3 Double Feature 9 – Reconstruction of Mr. Lăzărescu | 212

7 Genre, Ironie und Nostalgie | 227

7.1 Double Feature 10 – Lemonade Reverse | 227

7.2 Double Feature 11 – Dank Euch die Welt | 245

8 Conclusio – Transnationale Vergleiche | 257

Schlusswort | 263

Danksagung | 267

Literatur | 269

Filme und TV-Serien | 287

Einleitung

Geschichtskonstruktion operiert aus einem Bewusstsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt. Ein chronologisches Vorgehen, die vermeintliche Folgerichtigkeit eines Und-Dann-und-Dann kündigen wir auf und bewegen uns entlang von Motiven und Ideensträngen. Zeitebenen lagern nebeneinander und verschränken sich. Zentrum und Korrektiv bleibt die jeweils sichtbare Geschichte des Kinos, bleiben die Filme selbst.¹

Elisabeth Büttner, Christian Dewald

WIDERSTÄNDIGE NOSTALGIE – MISFRAMING NOSTALGIA

Der Witz, der, wie die Redewendung ›Kennst du den vom...‹ nahelegt, immer schon mindestens einmal erzählt wurde, verfügt über eine von Beginn an zwischen Anonymität und Gemeinschaft oszillierende Autorschaft. Slavoj Žižek versteht ihn als Sprache gewordenes Symptom eines kollektiven Unbewussten.² Im Witz drängen Ängste, Sehnsüchte und Affekte des Kollektivs an die Oberfläche der Sprache, um dort verhandelt, bewältigt, gezähmt zu werden. An den Beginn dieses Buches über osteuropäische Film- und Fernsehkulturen stelle ich einen bulgarischen Witz, den Maria Todorova in der Einleitung zu ihrem zusammen mit Zsuzsa Gille herausgegebenem Band *Post-Communist Nostalgia* notiert hat.³ Eine Frau

1 Elisabeth Büttner, Christian Dewald: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg/ Wien: Residenz Verlag 2002, S. 8.

2 Vgl. Slavoj Žižek: *Žižek's Jokes: Did You Hear the One about Hegel and Negation?* Cambridge, MA/ London: MIT Press 2014.

3 Maria Todorova, Zsuzsa Gille (Hg.): *Post-Communist Nostalgia*. Oxford/ New York: Berghahn Books 2010, S. 6.

wacht mitten in der Nacht aus einem Albtraum auf. Sie fährt hoch, springt aus dem Bett und läuft ins Badezimmer, wo sie den Arzneischrank öffnet und gleich wieder schließt. Dann läuft sie in die Küche, wo sie einen Blick in den Kühlschrank wirft. Schließlich läuft sie noch ins Wohnzimmer und sieht kurz aus dem Fenster auf die Straße, um nach wenigen Sekunden erleichtert in das eheliche Schlafzimmer zurückzukehren. Als sie sich zurück ins Bett legt, fragt ihr Mann: »Alles in Ordnung mit dir?« »Nein,« sagt sie, »Ich hatte einen schrecklichen Albtraum. Ich habe geträumt, dass wir uns Medikamente leisten können, dass der Kühlschrank voll ist und dass die Straßen sicher sind.« »Was ist denn daran schlecht, das ist doch kein Albtraum?« »Doch: die Kommunisten waren wieder an der Macht.«⁴ In diesem Witz, dieser kurzen narrativen Sequenz aus dem Alltag eines bulgarischen Ehepaars (es könnte sich ebenso gut um ein tschechisches, polnisches oder rumänisches Ehepaar handeln), liegt – so scheint mir – zunächst ein ambivalenter Bezug auf die kommunistische Vergangenheit, der mit dem Wort ›Nostalgie‹ nicht direkt zu fassen ist. Es handelt sich vielmehr um eine verschobene, eine verquere Nostalgie, eine Nostalgie des zweiten Grades sozusagen, die weniger auf die Wiederbelebung der Vergangenheit, auf ein Zurückkehren zu einem vergangenen und überkommenen Zustand abzielt, als dass sie in einer Geste des Rückblicks verharrt, in ihr verweilt und eine Stimmung vermittelt, die ebenso kritisch wie affektbesetzt ist. Die Film- und Fernsehproduktionen, die hier untersucht werden, stehen aufgrund ihrer dialogischen Anordnungen als Double Features im Zeichen dieser nostalgischen Geste, die ich mit dem Begriff des ›Misframing‹ bzw. des Widerständigen zu dynamisieren suche. Auch dass die Protagonistin und der Protagonist dieser kleinen Szene ein Mann und eine Frau, ein Ehepaar, sind, scheint mir keineswegs zufällig. Im Mikrokosmos der heteronormativen Anordnung par excellence, der heterosexuellen Paarbeziehung, zeigen sich die komplizierten Verstrickungen von Identität, Geschichte und Nation mitunter überdeutlich. Die Narrative der Heteronormativität, die romantische Paarbeziehung und die Ehe als Sanktion dieser kulturellen Praxis, die eng mit der Konstruktion nationaler Identität verbunden ist, stehen daher ebenfalls im Fokus meiner film- und fernsehwissenschaftlichen Analysen.

4 Während der Arzneischrank und die leistbaren Medikamente auf eine Krankenversorgung verweisen, die allen Mitgliedern der Gemeinschaft gleichermaßen zugänglich ist, symbolisiert der volle Kühlschrank weniger eine florierende Wirtschaft und eine große Auswahl an Lebensmitteln (vor dem Hintergrund der Mangelwirtschaft wenig vorstellbar) als die Tatsache, dass sich alle dasselbe leisten konnten. Die »sicheren Straßen« verweisen wiederum nicht unbedingt darauf, dass Kriminalität im Kommunismus nicht vorkam, sondern darauf, dass sie medial weniger präsent war.

FILM UND FERNSEHEN IM (POST-)SOZIALISMUS

Mit dem Fall des Kommunismus und dem Ende des Kalten Krieges in Ungarn, Polen, der Tschechoslowakei, Jugoslawien, der Sowjetunion, Rumänien, Bulgarien, Albanien und in der DDR, gehen nicht nur Grenzverschiebungen, politische Restrukturierungen sowie wirtschaftliche Umschichtungen einher. Vielmehr hat der Systemwechsel bzw. der Bruch mit in der Region verbreiteten historischen Narrativen⁵ zu einem Paradigmenwechsel in der Film-, der Fernsehwissenschaft und in der Medienwissenschaft geführt, der Fragen nicht nur hinsichtlich der Entwicklung der audiovisuellen Medien in Gegenwart und Zukunft aufruft, sondern auch eine Relektüre der osteuropäischen Filmgeschichte(-n) notwendig macht, die wie Anikó Imre, Rosalind Galt und Dina Iordanova gezeigt haben, teilweise noch bis heute gemäß einer Logik des Kalten Krieges erfolgt.⁶ Das Jahr der Wende, 1989⁷, kann in wirtschaftspolitischer und kulturhistorischer Hinsicht für den osteuropäischen Film nicht eindeutig als das Jahr eines Umbruchs bezeichnet werden. Das Ende des Kommunismus bedeutete zwar auch das Ende einer kommunistischen staatlichen Filmzensur. Aber die mit ihm einhergehende Öffnung des freien Marktes und die Konventionen der westeuropäischen und der US-amerikanischen Kinoindustrie brachten auch einen neuen Wettbewerbsdruck, eine ökonomische Zensur und darüber hinaus eine ›westeuropäische‹ Film- und Medienge-

-
- 5 In ihrer 600-seitigen Doktorarbeit, in der sie sieben osteuropäische Länder miteinander vergleicht, beschreibt Christina Stoianova das Verhältnis zwischen sozialistischem Staat, Gesellschaft und Film als eines, das von 1948 bis 1989 im Zeichen einer nachhaltigen Krise der Selbst(er-)kenntnis stand. Vgl. Christina Stoianova: *The Eastern European Crisis of Self-Knowledge (1948-1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film – A Genre Approach*. (Eingereicht als Dissertation an der Concordia University in Montréal.) Ottawa: UMI 1999.
- 6 Vgl. Anikó Imre (Hg.): *East European Cinemas*. New York: Routledge 2005; Rosalind Galt: *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press 2006; Dina Iordanova: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London/ New York: Wallflower Press 2003.
- 7 Die Erwartungen und die an die Wende geknüpften Identitätsfantasien hat Timothy Garton Ash, in vier verschiedenen europäischen Städten die Revolution verfolgend, in einem Zeitzeugenbericht beschrieben. Vgl. Timothy Garton Ash: *Rok zázraků. Svědectví o revoluci roku 1989 ve Varšavě, Budapešti, Berlíně a Praze*. Praha/ Lito-myšl: Paseka 2009. (Übersetzung ins Tschechische von Miroslav Drozd, Original auf Englisch: *We The People: The Revolution of '89 Witnessed in Warsaw, Budapest, Berlin and Prague*, 1990.)

schichte mitsamt ihren wechselseitigen Bezugnahmen mit sich, deren Implikationen für die osteuropäischen Film- und Fernsehkulturen auf verschiedenen Ebenen nachgegangen werden muss. Diesen paradigmatischen Veränderungen film- und fernschwissenschaftlicher Zugänge zum Komplex osteuropäischer Kinematographien seit 1989 möchte ich auf die Spur kommen und anhand einer methodisch experimentellen Anordnung eine Analyse von Filmen und TV-Produktionen in Form von Double Features vorlegen, die eben jene Relektüre und kritische Neuverortung der Filme und TV-Produktionen ermöglicht. Der Akzent wird dabei auf Aspekte des Bruchs und der Kontinuität in osteuropäischen Filmgeschichten seit den 1960er Jahren gelegt, wobei eine komparatistische Perspektive auf transnationale Phänomene ebenso zum Tragen kommt wie die kritische Auseinandersetzung mit in verschiedenen Theoriekontexten und mit verschiedenen Absichten vorgelegten Konzepten postkommunistischer und postsozialistischer Nostalgie.

Osteuropäische Filmgeschichtsschreibung, genauer: westeuropäische Geschichtsschreibung osteuropäischer Filmgeschichte, verfolgte zu Zeiten des Kalten Krieges vorwiegend das Ziel, Eigenheiten und Spezifika nationaler Kinematographien zu benennen. Die Differenzen und die Brüche zwischen den Nationalkinematographien standen dabei im Fokus des Interesses von Historikerinnen und Filmwissenschaftlern wie Mira und Antonin Liehm, Michael J. Stoil, David W. Paul oder Daniel J. Goulding.⁸ Die Auseinandersetzung mit Kontinuitäten, parallelen Entwicklungen und wechselseitigen kulturellen Transferleistungen bzw. Einflüssen findet erst seit den 1990er Jahren verstärkt statt: Film- und geschichtswissenschaftliche Studien zum europäischen Kino (in Abgrenzung vom großen Hollywood'schen Anderen⁹), zum ›begrenzten‹ Horizont nationaler Kinematographien und zum epistemologischen Potential einer transnational respektive supranational ausgerichteten Filmwissenschaft¹⁰ oder auch zu Verflechtungen der

-
- 8 Mira Liehm und Antonin J. Liehm: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press 1977; Michael J. Stoil: *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics*. Metuchen: Scarecrow Press 1974; David W. Paul (Hg.): *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema*. London: Palgrave Macmillan 1983; Daniel J. Goulding (Hg.): *Post-New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington: Indiana University Press 1989.
- 9 Thomas Elsässer: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.
- 10 Andrew Higdon: »The Limiting Imagination of National Cinema«, in: Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. New York 2000, S. 63-74; Tim Bergfelder: »National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies«, *Media, Culture and Society*, Nr. 3, (2005), S. 315-331; Luisa Rivi:

Nationalgeschichten (unter dem Stichwort »verflochtene Erinnerung«¹¹) sind hierbei maßgeblich.

Mit dem Fokus auf die Beschäftigung mit Filmen und TV-Produktionen aus verschiedenen europäischen Ländern und mit seiner kontrastiv vergleichenden historischen (diachronen und synchronen) Analyse von filmischem Material, reiht sich das Buch in diesen medienhistorischen Kontext ein und zielt auf dreierlei ab: Erstens geht es darum, durch die intertextuellen¹² Kontextualisierungen von Filmen ihre historischen Positionen zu ergänzen und zu komplettieren. Zweitens sollen vermeintlichen Brüchen und Kontinuitäten innerhalb der osteuropäischen Kinematographien aufgezeigt werden, wobei durch die Anordnung des Filmmaterials in Double Features und die Fokussierung auf Berührungspunkte zwischen den filmischen Narrationen die Aufmerksamkeit auf die verborgenen Aspekte der Filme (auf die blinden Flecken der Filme bzw. ihrer historischen Kontextualisierungen) gelenkt wird. Drittens geht es um eine Perspektivierung des Film- und Fernsehmaterials hinsichtlich der »Mediascapes« und »Ideoscapes«¹³ eines postsozialistischen Europas. Dem zugrunde liegt der Versuch, mittels des nostalgischen Doppelformats der Cinéphilie, das ich hier mit dem Begriff des

European Cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007.

- 11 Vgl. Michael Werner, Bénédict Zimmermann: »Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen«, *Geschichte und Gesellschaft*, Nr. 28, (2002), S. 607-632.
- 12 »Intertextualität« verstehe ich dabei sowohl als theoretisches als auch als analytisches Konzept. Filme und TV-Produktionen stehen immer in einer Reihe anderer Filme und TV-Produktionen, auf die sie sich beziehen und »die die Formen und Modi der Äußerung, die Konventionen der Genres [...] bestimmen und deren Kenntnis in die Inszenierung und Dramaturgie sowie in die Bedeutungserschließung eines einzelnen Films eingeht«. Gleichzeitig werden anhand des Double Features in der vorliegenden Arbeit konkrete Verweisungszusammenhänge zwischen den Filmen beleuchtet. Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1816>, [letzte Sichtung am 18. 03. 2020].
- 13 Arjun Appadurai: »Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy«, *Theory Culture Society*, 7; 295, (1990), S. 295-310, hier: S. 298-300. Beide Begriffe beschreiben bzw. fluide Prozesse, die Appadurai »Dimensionen der Globalisierung« nennt. Mit dem Begriff der »Mediascapes« beschreibt Appadurai einerseits (elektronische) Medien der Produktion und Verbreitung von Information (Zeitungen, Fernsehsender, Filmproduktion, etc.) und andererseits die Bilder, die durch diese Medien geschaffen werden. Die »Ideoscapes« bezeichnen komplexe ideelle Landschaften, die wie die »Mediascapes« Vorstellungen und Bilder generieren.

Double Features fasse, gerade jene nostalgischen Verschiebungen in den Blick zu bekommen, die die medialen und imaginären Topographien des Postsozialismus heute prägen. Diese Verschiebungen mit ihrem ambivalenten Zugriff auf die sozialistische Vergangenheit und ihre Mediascapes, die bisweilen im Zeichen einer geradezu anti-nostalgischen Nostalgie stehen, sind es, die hier in den Blick kommen sollen: (Mis-)Framing Nostalgie.

Was sich auf den folgenden Seiten entfaltet, ist eine in Double Features angeordnete, transnationale Kinematographie – mit Softfokus auf das nicht immer nur im Schatten des Kinos agierende Fernsehen – des zentraleuropäischen Raums im 20. Jahrhundert und ausgehenden 21. Jahrhundert, wobei hier nicht der Anspruch auf Vollständigkeit gelten kann. Vielmehr denke ich mit den Double Features über Aspekte der Ästhetik, der Rezeption und des historiographischen Potentials von osteuropäischen Filmen und Fernsehen in einem postsozialistischen Europa nach. Zum anderen fragt das Buch mit seinem spezifischen methodischen Zugriff auf den Gegenstand nach dem epistemischen Potential einer komparatistischen Analyse, die das Double Feature zur Methode erhebt und den Vergleich filmischer Bilder hinsichtlich ihrer Formensprache als Analysekatgorie fruchtbar macht, wie er in der Kunstgeschichte bereits seit Heinrich Wölfflin¹⁴ Tradition hat und wie er durch Alain Bergala¹⁵, im Kontext der Theoretisierung der Filmvermittlung und der Pädagogik des Fragments bearbeitet wurde.

DOUBLE FEATURES ALS METHODISCHES TOOL

Der dem Bereich der Filmdistribution entlehene Begriff des Double Features wird methodisch fruchtbar gemacht, indem er einerseits einen komparatistischen Zugriff auf das Material erlaubt und indem mit ihm andererseits ein cinephiler Diskurs evoziert ist, der auf die Bedeutung der individuellen (und mitgeteilten) Filmfahrung ebenso stark abhebt wie auf die immer schon dialogische Existenz des

14 Mit einer 1915 erschienenen Abhandlung, in der er Werke der Renaissance und des Barock anhand ihrer stilistischen und formalen Merkmale miteinander verglich, bot Heinrich Wölfflin einen revolutionären Ansatz für die Kunstgeschichte. Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel/ Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag ¹⁴1970.

15 Vgl. Alain Bergala: *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Hg. von Bettina Henzler und Winfried Pauleit. Marburg: Schüren 2006.

Kinos.¹⁶ Vor diesem Hintergrund verstehe ich das Double Feature als Einladung zu einem Dialog jeweils zweier Filme (oder Fernsehproduktionen), aus dem erneut eine »mentale Leinwand« wie es bei Antoine De Baecque heißt, entsteht, die gleichermaßen das *tertium comparationis* der beiden Filme visualisiert. Der sich aus dem Kontext des Studiosystems der 20er bis 40er Jahre in den USA und in England herleitende Begriff des Double Features bezeichnet ursprünglich ein Doppelprogramm von zwei thematisch nicht unbedingt miteinander korrespondierenden Filmen eines Verleihs.¹⁷ Die Zuschauerinnen und Zuschauer mit dem Angebot, zwei Filme zum Preis von einem in die Kinos zu locken, hatte für die Filmindustrie zur Folge, dass die Zweitfilme – die sog. B-Filme – des Double Features in separater und billigerer Produktion hergestellt wurden. Unter dem in den 1950er Jahren aufkommenden Konkurrenzdruck des Fernsehens verschwand das Double Features aus den Kinosälen¹⁸, wobei die Praxis heute immer wieder im Rahmen von Retrospektiven oder kuratierten Filmreihen in Programmkinos auftaucht.

Die Doppelung der Filme in Double Features hat hier primär thematischen und ästhetischen, aber auch auch chronologischen Charakter: Die Filme sind durch einen historischen Bruch (nicht immer 1989) voneinander getrennt, gleichzeitig stehen sie in einem metahistorischen Dialog zueinander. Der Vergleich der Filme startet in einem ersten Schritt vom Kontext der Nationalkinematographien aus: Narrative und visuelle Motive und ihre Remediatisierungen sollen zunächst in der jeweiligen nationalen Kinematographie verortet werden. In einem zweiten Schritt

16 Vgl. Bettina Henzler: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg: Schüren 2013. Im ersten Kapitel *Cinéphilie und Filmvermittlung* zitiert Henzler entsprechend Antoine De Baecque: »Car le cinéma a besoin que l'on parle de lui. Les mots qui le nomment, les récits qui le racontent, les discussions qui le font revivre, modèlent sa véritable existence. L'écran de sa projection, le premier et le seul qui compte, est mental: il occupe la tête de ceux qui voient les films pour, ensuite, en rêver, en partager les émotions, en pratiquer la mémoire, la discussion, l'écriture.« (Dt. von Bettina Henzler: »Denn für das Kino ist es notwendig, dass man von ihm redet. Die Worte, die es benennen, die Geschichten, die es erzählen, die Diskussionen, die es wiederbeleben, formen seine wahre Existenz. Die Leinwand seiner Projektion, die erste und einzige, die zählt, ist geistig: Sie besetzt den Kopf derjenigen, die Filme sehen, um danach davon zu träumen, die Gefühle zu teilen, sich an Filme zu erinnern, sie zu diskutieren und von ihnen zu schreiben.«) Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Fayard 2003, S. 10f.

17 Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1953>, [letzte Sichtung am 18.03.2020].

18 Vgl. ebd.

werden die Filme in ihrem transnationalen und intertextuellen Kontext analysiert. Die Anordnung der Filme und Fernsehproduktionen in Double Features erfolgte vorrangig nach inhaltlichen sowie genre-spezifischen Kriterien. Für die Benennung der Double Features, deren Titel aus den jeweiligen beiden Filmtiteln montiert wurden, verwendete ich sowohl die deutschen als auch die englischen Verleihtitel der Filmtitel¹⁹, wobei ich Eingriffe in die Syntax der einzelnen Filmtitel durchwegs vermieden habe. Dies geschah keineswegs aus Sorge um grammatikalische Korrektheit, sondern es ist programmatisch zu verstehen. Anstatt das Double Feature als einen Prozess zu verstehen, in dem die ›Zutaten‹ der beiden Filme oder TV-Produktionen miteinander gemischt und neu sortiert werden, sodass etwas Drittes dabei herauskommt, das weder dem Einen noch dem Anderen mehr entspricht, soll dem Einzelnen, dem Fragment zu seinem Recht verholfen werden. Die einzelnen Teile der beiden Filme sollen mit- oder gegeneinander montiert werden, ohne dass die Filme jedoch ihre Spezifik aufgeben müssten. Entsprechend der Definition des ›tertium comparationis‹ als dem dritten Glied des Vergleichs hebt das Double Feature als Methode darauf ab, ein Gemeinsames zu zeigen, ohne das jeweils Eigene der beiden Filme zu mißachten.²⁰

Die Idee, das Double Feature als analytisches Instrument einzusetzen bzw. als filmanalytische Kategorie fruchtbar zu machen, entstand durch den anlässlich der Abschlusskonferenz des Initiativkollegs *Kulturen der Differenz. Transformationen im zentraleuropäischen Raum*²¹ gehaltenen Vortrag über NUDA V BRNĚ / SEX IN BRNO (2003) von Vladimír Morávek und LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY / DIE LIEBEN EINER BLONDINE (1965) von Miloš Forman, in dem ich Sequenzen der beiden Filme miteinander verglich und anhand des Vergleichs versuchte, der Frage (bzw. der Vermutung) auf den Grund zu kommen, warum man im Falle von

19 Bevorzugterweise verwendete ich jene Übersetzungen, die dem Originaltitel am nächsten kamen.

20 Dieses Gemeinsame, das aber dennoch über den Binarismus des zweiteiligen Vergleichs hinausweist, beschreiben Ella Shohat und Robert Stam gewissermaßen als nostalgisches Objekt des Vergleichs, wenn sie fragen: »[...] [I]s comparison always in search of a third entity, Aristotle's tertium comparationis, and is it a sideways-glancing utterance that is addressed to a third party, which also implies the transcendence of binarism?« Ella Shohat, Robert Stam: »Transnationalizing Comparison: The Uses and Abuses of Cross-Cultural Analogy«, *New Literary History*, Vol. 40, 2009, S. 475.

21 Die Abschlusstagung des Initiativkollegs der Universität Wien fand von 24. bis 26. September 2009 unter dem Titel Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext statt. Vgl. den Tagungsbericht von Mirjam Bitter (Universität Gießen): <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-kulturanalyse-im-zentraleuropaeischen-kontext>, [letzte Sichtung am 18.03.2020].

Moráveks Film nicht so einfach von einem geistigen Nachkommen der tschechischen ›Nová Vlna‹ Bewegung und einem Schüler von Miloš Forman sprechen kann.²² Die Forschungsfrage meines Vortrages fokussierte darüber hinaus auf die in den beiden Filmen unterschiedlichen Inszenierungen und Medialisierungen von Narrativen der Heterosexualität. Die Gegenüberstellung der beiden Filme und der Dialog, in den die Filmbilder und die Filmsprachen miteinander traten, zeigte mir, wie *NUDA V BRNĚ / SEX IN BRNO* Strategien von *LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY / DIE LIEBEN EINER BLONDINE* demaskierte bzw. dekonstruierte, die darauf abhoben, Narrative von ›boy meets girl‹ vor dem Hintergrund nationaler Identität zu naturalisieren.

Die Kopplung von Heteronormativität an vermeintlich spezifische Charakteristika nationaler Identität stand daher am Beginn meiner Überlegungen über osteuropäische Filme und Fernsehproduktionen. In der Auseinandersetzung mit der Fachliteratur wurde mir jedoch bewusst, dass die Arbeit mit Double Features erst dann überzeugen würde, wenn ich ein Design entwickeln könnte, in dem transnationale diachrone und synchrone Vergleiche gezogen werden, die nicht den landläufigen Forschungslinien der Osteuropaforschung (i.e. der Erforschung einzelner Nationalkinematographien) folgen.

Tabelle 1: Korpus-Double Features

DF Double Feature			
Filmtitel: Original, (dt. Übersetzung)	Jahr Land	R: Regie D: Drehbuch K: Kamera	DF Take
DF 1 <i>Süße Emma Nordrand</i> - Kap. 4 Narrative der Heterosexualität			
Édes Emma, drága Böbe (Süße Emma, liebe Böbe)	1992 H	R: István Szabó D: István Szabó K: Lajos Koltai	Transnational, synchron, nach 1989

22 Vgl. die verschriftlichte Version des Vortrages: Nicole Kandioler: »Narrative der Heterosexualität in *DIE LIEBEN EINER BLONDINE* (ČSSR, 1965) und *SEX IN BRNO* (ČR, 2003)«, in: Finzi, Daniela; Lauggas, Ingo; Mancic, Emilija (Hg.): *Kulturanalyse im zentraleuropäischen Kontext*. (Reihe Herrschaft - Kultur - Differenz). Tübingen: Francke 2011, S. 211-221.

Nordrand	1998 A	R: Barbara Albert D: Barbara Albert K: Christine A. Maier	
DF 2 <i>Liebe Langeweile in Brno</i>			
Lásky jedné plavovlásky (Lieben einer Blondine)	1965 ČSSR	R: Miloš Forman D: Jaroslav Papoušek / Miloš Forman / Ivan Passer / Václav Šašek K: Miroslav Ondříček	National, diachron vor und nach 1989
Nuda v Brně (Langeweile in Brünn)	2003 ČR	R: Vladimír Morávek D: Pavel Bedura K: Marek Diviš	
DF 3 <i>Amateur Hühner</i>			
Amator (Der Amateur)	1979 PL	R: Krzysztof Kieślowski D: Krzysztof Kieślowski K: Jacek Petrycki	National, diachron vor und nach 1989
Moje pieczone kurczaki (Meine Brathühner)	2002 PL	R: Iwona Siekierzyńska D: Iwona Siekierzyńska K: Witold Piłociennik	
DF 4 <i>Vater, Zottelschreck und Nimmersatt</i>			
Všehočlup (Alles Haar)	1978 ČSSR	R: Zdeněk Smetana/Zdena Bártová D: Zdeněk Smetana / Edgar Dutka / nach Jozef Stefan Kubín K: Milan Racek / Jiří Ševčík	National, diachron vor und nach 1989
Otesánek (Kleiner Oto/ Nimmersatt)	2000 ČR	R: Jan Švankmajer / Eva Švankmajer D: nach Karel Jaroslav Erben K: Juraj Galvánec	

DF 5 Acht Stunden Frau hinter dem Ladentisch - Kap. 5 Fernsehen, Feminismus und nationale Identität			
Žena za pultem	1977/ 1978 ČSSR	R: Jaroslav Dudek D: Jaroslav Dietl K: Jindřich Novotný	Transnational, synchron nach 1989
Acht Stunden sind kein Tag	1972/ 1973 BRD	R: Rainer Werner Fassbinder D: Rainer Werner Fassbinder K: Dietrich Lohmann	
DF 6 Auf ewig Ehe-Etuden			
Manželské etudy (Eheliche Etüden)	1987/ 2005/ 2006 ČR	R: Helena Třeštková D: Helena Třeštková K: Vlastimil Hamerník / Miroslav Souček / Jan Malíř	national, transnational, dia- chron, synchron, vor und nach 1989
Na vždy svoji aneb A žili šťastně až do...	2013 ČR	R: Erika Hníková D: Irena Hejdová / Erika Hníková K: Lukáš Hyksa	
DF 7 Ohr Riss - Kap. 6 Kollektives Trauma und <i>Competing Memories</i>			
Ucho (Ohr)	1970 ČSSR	R: Karel Kachyňa D: Karel Kachyňa / Jan Procházka K: Josef Illík	Transnational; diachron vor und nach 1989
Rysa (Kratzer)	2008 ČR	R : Michał Rosa D : Michał Rosa K : Marcin Koszałka	
DF 8 Wir müssen zusammenhalten auf dem Korso			
Obchod na korze (Das Geschäft auf dem Korso)	1965 ČSSR	R: Elmar Klos / Ján Kadár D: Elmar Klos nach Ladislav Grosman K: Vladimír Novotný	national, transnational; dia- chron vor und nach 1989
Musíme si pomáhat (Wir müssen einander helfen)	2000 ČR	R: Jan Hřebejk D: Jan Hřebejk/Petr Jarchovský K: Jan Malíř	

DF 9 Reconstruction of Mr. Lăzărescu			
Reconstituirea (Rekonstruktion)	1968 RO	R: Lucian Pintilie D: Horia Pătrașcu / Lucian Pintilie K: Sergiu Huzum	National, diachron vor und nach 1989
Mortea domnului Lăzărescu (Der Tod des Herrn Lazarescu)	2005 RO	R: Cristi Puiu D: Cristi Puiu / Răzvan Rădulescu K: Oleg Mutu	
DF 10 Lemonade Reverse - Kap. 7 Genre, Ironie und Nostalgie			
Limonadový-Joe aneb Koňska Opera (Limonaden-Joe oder Die Pferde Oper)	1964 ČSSR	R: Oldřich Líspský D: Jiří Brdečka / Oldřich Líspský K: Vladimír Novotný	Transnational, diachron vor und nach 1989
Rewers (Rückseite/Kehrseite)	2009 PL	R: Borys Lankosz D: Andrzej Bart K: Marcin Koszałka	
DF 11 Dank Euch die Welt			
Czesław Niemen: Dziwny jest ten świat (Seltsam ist diese Welt)	1967 PL	R: unbekannt D: unbekannt K: unbekannt	Transnational, synchron, vor 1989
Hana Hegerová: Můj dik (Mein Dank) k.A.	1968 ČSSR	R: Ján Roháč D: Ján Roháč/ Gilbert Bécaud K: Miroslav Ondříček	

Wie aus der Korpustabelle ersichtlich ist, vergleichen fünf der elf Double Features Filme und TV-Produktionen aus zwei verschiedenen Ländern, d.h. aus transnationaler Perspektive, sechs davon vergleichen sie auf nationaler Ebene, wobei im Fall des Vergleichs eines tschechoslowakischen und eines tschechischen Filmes (DF 8) sowohl die Beschreibungskategorie ›national‹ als auch ›transnational‹ zutrifft. Neun der elf Double Features sind diachron angeordnet, wobei das Jahr 1989 nur in drei Fällen nicht die Zäsur ist (DF 1, DF 6, DF 11), diese heben primär auf

eine synchrone Vergleichsperspektive ab.²³ Durch das Forschungsdesign ergeben sich vier verschiedene Vergleichsebenen: diachroner Vergleich von Film- und TV-Produktionen aus einem Land: DF 3, DF 4, DF 6, DF 9; diachroner Vergleich von Film- und TV-Produktionen aus zwei Ländern: DF 2, DF 6, DF 7, DF 8, DF 10; synchroner Vergleich von Film- und TV-Produktionen aus zwei Ländern: DF 1, DF 5, DF 11; und synchroner Vergleich von Film- und TV-Produktionen aus einem Land: DF 6

Die elf Double Features werden in vier thematischen Blöcken bearbeitet: 4. Narrative der Heterosexualität, 5. Fernsehen und nationale Identität, 6. Kollektives Trauma und »Competing Memories« und 7. Genre, Ironie und Nostalgie. Weder möchte ich theoretische Konzepte auf filmisches Material anwenden, noch mit Filmen die Theorie erklären. Vielmehr kommt durch die reziproken Perspektivierungen der theoretischen Konzepte und der Film- und TV-Analysen eine Dynamik in den Blick, die durch den wiederholten Austausch und Dialog zwischen Untersuchungsgegenstand und Theorie-Framing entsteht

23 Auch in einer synchronen Vergleichsperspektive liegen die Filme und TV-Produktionen der Double Features in einem zeitlichen Abstand von mindestens einem Jahr (DF 11) und maximal acht Jahren (DF 6) und sind insofern immer auch einer diachronen Vergleichsperspektive zuzuordnen.