

Marion Biet; Nicole Kandioler

### **Beziehungsarbeit im Langzeitdokumentarfilm zwischen Distanz und Nähe**

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19629>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Biet, Marion; Kandioler, Nicole: Beziehungsarbeit im Langzeitdokumentarfilm zwischen Distanz und Nähe. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Nähe und Distanz, Jg. 28 (2019), Nr. 2, S. 63–78. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19629>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[https://www.montage-av.de/pdf/2019\\_28\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_28\\_2\\_2019\\_63-78\\_Biet\\_Kandioler-Beziehungsarbeit\\_im\\_Langzeitdokumentarfilm.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_2_MontageAV/montage_AV_28_2_2019_63-78_Biet_Kandioler-Beziehungsarbeit_im_Langzeitdokumentarfilm.pdf)

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Beziehungsarbeit im Langzeitdokumentarfilm zwischen Distanz und Nähe

Marion Biet und Nicole Kandioler

Der Langzeitdokumentarfilm (engl. *longitudinal documentary*) bezeichnet eine dokumentarische Form, die in den 1960er-Jahren mit den Filmzyklen DIE KINDER VON GOLZOW (Winfried und Barbara Junge, DDR resp. D 1961–2007) und der UP SERIES (Michael Apted, GB seit 1964) entstanden ist. Ihr Aufkommen in der DDR ist als Versuch zu verstehen, die Entwicklung des neuen Menschen im Sozialismus zu begleiten, im Westen folgt sie einem soziologischen Interesse an Bildungsbiografien in der Klassengesellschaft, lässt sich aber auch als Ausdruck einer Suche nach neuen dokumentarischen Formen verstehen. Unter dem Begriff des Langzeitdokumentarfilms wird ein einzelner Film, häufiger aber eine Serie von Filmen verstanden, die das Leben ausgewählter Individuen über viele Jahre oder gar Jahrzehnte begleitet (vgl. Hißnauer 2011, 307 ff.). Die besondere Dauer der Filme ist von entscheidender Rolle, weil sie die Projekte selbst wie auch ihre Akteur\*innen auf vielfache Art und Weise beeinflusst und mit ethischen und ästhetischen Fragen konfrontiert: Mehr als andere Dokumentarfilme ist der Langzeitdokumentarfilm davon abhängig, dass die Filmemacher\*innen und Gefilmten über die gesamte Dauer der Produktion kooperieren und miteinander kommunizieren, um den Film oder die Filme zu verwirklichen (vgl. Sanders 2016, 92).

Die Langfristigkeit begünstigt nicht nur die Entstehung von Konflikten, die nach Sanders (ibid.) immer einen Teil der Zusammenarbeit beim Dokumentarfilm ausmachen; sondern führt zuweilen zu einer höchst ambivalenten Beziehung zwischen den Beteiligten (vgl. Selck 2016). Der Protagonist aus dem Film RENÉ (Helena

Třeštková, CZ 2008), ein Kleinkrimineller und Serientäter, der seit seiner Jugend fast durchgängig in verschiedenen Gefängnissen einsitzt, problematisiert die Komplexität der Beziehung zwischen ihm und der Filmemacherin, wenn er Třeštková fast beiläufig einmal als Mutterersatz, einmal als Frau, in die er eine Zeit lang verliebt war, zumeist aber als Vertraute und einzige Bezugsperson adressiert. Dass er sie als mächtige Instanz erlebt, wird in einer Szene am deutlichsten, in der er sie provokant fragt, ob er für sie nur ein «Studienobjekt» sei. («Niemand ist nur ein Studienobjekt», lautet die zögerliche Antwort aus dem Off.) Die verschiedenen Rollen, die Třeštková in Renés Leben spielt, weisen auf den jeweiligen Grad der Distanzierung oder Annäherung im Verlauf der Langzeitbeziehung hin.

Im vorliegenden Beitrag gehen wir vom Begriffspaar «Nähe und Distanz» aus, um die für das Langzeitdokumentarische maßgebliche Beziehung zwischen Filmemacherin und sozialem Akteur (aber auch der Zuschauer\*in) in den Blick zu nehmen. So möchten wir zeigen, wie Třeštková das Spektrum von um Objektivität bemühter Distanz zu (fast schon) intimer Nähe auslotet und welche Mittel sie dazu nutzt.

### Filmen aus der Distanz

Mit der Frage: «War ich für dich eigentlich jemals mehr als ein Studienobjekt?», weist René auf das Machtgefälle zwischen Filmemachern und sozialen Akteuren hin, das trotz des jahrelangen Miteinanders und der Intensivierung der Beziehung Bestandteil der kommunikativen Konstellation bleibt. Die Distanz, die sich aus diesem Gefälle ergibt, erklärt sich einerseits dadurch, dass Langzeitdokumentarfilme in der Tradition des *observational cinema* stehen, bei der es eher darum geht, Situationen von einer scheinbar neutralen Position aus zu beobachten als sie zu provozieren oder direkt an ihnen teilzuhaben (vgl. Bruzzi 2006, 86). Andererseits beziehen diese Filme die Methode der Beobachtung indirekt aus dem Kontext der Langzeitstudien, wie sie als Instrument vor allem der Sozial- und Naturwissenschaften üblich sind. Es handelt sich um eine Methode, die darin besteht, dieselben Personen in unterschiedlichen Zeitabständen wiederholt zu befragen (vgl. Miller Skillander/Fowler 2015, 127), um bestimmte Veränderungen zu beobachten. Durch diese grundlegende Methode sind die Filme in der Lage, ein ganzes Spektrum an historischen Entwicklungen, von technologischen, soziologischen, biologischen und biografischen Veränderungen, bei Miller Skillander und Fowler als «historical time» gefasst, festzuhalten und wiederzugeben:

*Historical time* is produced by the incremental revisit and refers to technological changes within a documentary production (16mm film to digital video)[,] changes in fashion and hairstyles as seen in the 1960s, 1970s, 1980s eras; or politics, through references to particular governments, to feminism or evidence of recession and boom. *Biological time* is represented in a person-centered approach focused on the face, in close up in particular. Finally, *biographical time* is equally personal and achieved in process and form via the interview, which produces short biographical stories. (Miller Skillander/Fowler 2015, 131; Herv. M.B./N.K.)

Historische Zeit wird durch die Filme erst hergestellt oder in Fluss gebracht, sie fungierten daher oftmals auch als Werkzeug einer verhaltenstheoretischen oder evolutionären Fragestellung. Durch ihre Verfahren sind Langzeitdokumentarfilme gut geeignet, das Verhalten von Einzelnen oder auch von Kollektiven zu analysieren, sie dokumentieren aber auch kulturelle oder gesellschaftliche Entwicklungen und legen offen, dass die Betrachtung des Lebens anderer immer auch ein epistemologisches Problem ist und abhängig davon, welche Interpretationsrahmen man daran anlegen will.

Die Verbindung zwischen Ethologie und Langzeitdokumentarfilm, die Vinzenz Hediger (2017) aus lebenswissenschaftlicher Perspektive am humanethologischen Filmarchiv untersucht hat, zeigt sich auch darin, dass am Beginn vieler Projekte die Idee von vorhersagbaren Verhaltensweisen steht. Michael Apted stellt diesen Gedanken an den Anfang der UP SERIES, indem er ihr den jesuitischen Leitsatz voranstellt: «Gib mir das Kind, bis es zehn ist, und ich werde dir den Mann geben.» Die französische Serie QUE DEVIENDRONT-ILS? (Michel Fresnel, F 1984–1996) wie alle weiteren UP-Serien, die in verschiedenen Ländern (Russland, China, Südafrika) als Franchise des britischen Originals entstanden sind, verfolgen ebenfalls den deterministischen Anspruch zu zeigen, wie Kinder in ihrer Entwicklung von ihrem sozialen Hintergrund beeinflusst werden. Auch Helena Třeštíková's Filme weisen in der Anfangsphase häufig eine soziologische Perspektive auf, mit der die – vorwiegend problematischen – Verhaltensweisen ihrer Protagonist\*innen in den Blick genommen werden: so die Langzeitserie ŽENY A DROGY, DROGY A ŽENY (WOMEN AND DRUGS, DRUGS AND WOMEN, CZ 2003) über drogensüchtige Frauen oder ŘEKNI MI NĚCO O SOBĚ (TELL ME SOMETHING ABOUT YOURSELF, CZ 1993) über junge Kleinkriminelle, im Zuge dessen sie René kennengelernt hatte. Der quasi wissenschaftliche Anspruch dieser Filme, Effekte sozialer Macht

auf Individuen und Kollektive zu untersuchen, fordert von der Filmemacherin jene analytische Distanz zu den Gefilmten, die über die Dauer des Projekts für den gewünschten Erkenntniswert sorgen soll.

Die Projektdauer und die Widerstände der sozialen Akteur\*innen, sich in die Erzählungen ihres Lebens einzupassen, führt dann aber oft zu einer Transformation der distanzierten, wissenschaftlichen Perspektive. Die Beziehungen werden im Laufe der Zeit enger, persönlicher, und dieser Wandel macht die Erzählung einer Person als Aushandlungsprozess sichtbar. Der deterministische Blick auf ganze Kollektive wie in *DIE KINDER VON GOLZOW* wird vom Fokus auf individuelle Schicksale ersetzt, was Michael Apter «the drama of ordinary life» (zit.n. Kilborn 2010, 143) nennt. Das ist in der Golzow-Chronik vor allem seit *LEBENSÄUFE – DIE GESCHICHTE DER KINDER VON GOLZOW IN EINZELNEN PORTRÄTS* (DDR 1981) zu beobachten. Bei Helena Třeštková ist dieser Perspektivwechsel – von Distanz zu Nähe – ebenfalls an den Titeln ihrer Filme zu erkennen, die plötzlich nicht mehr ein auf ein Thema und eine Gruppe, sondern ein auf das Individuum und sein Schicksal bezogenes Interesse herausstellen: Von *MANŽELSKÉ ETUDY (MARRIAGE STORIES, CS 1987)* zu *MARCELA (CZ 2006)*, von der Serie über junge Straffällige *TELL ME SOMETHING ABOUT YOURSELF (CS 1992)* zu *RENÉ (CZ 2008)*, von *WOMEN AND DRUGS, DRUGS AND WOMEN (CZ 2000)* zu *KATKA (CZ 2010)*. Vor dem Hintergrund ihrer Arbeitsweise und mit der Bewegung vom Kollektiv zum Einzelnen erhält die Antwort der Filmemacherin auf Renés Frage, niemand sei nur ein Studienobjekt, eine andere Dimension, ist nicht mehr nur als Abwiegung zu verstehen: Die vermeintlichen Studienobjekte in den ein gesellschaftliches Problem untersuchenden Filmserien entziehen sich ihrer Klassifizierung und Charakterisierung durch soziale Hintergründe und geraten letztlich doch als Individuen in den Blick, die aus dem vorgestanzten Setting ihrer Voraussetzungen ausbrechen können. Langzeitdokumentarfilme zeichnen eine *Bewegung der Veränderung* auf, die im Vorfeld nur schwer absehbar ist – von «einer Wette auf die Ungewissheit» spricht Třeštková.<sup>1</sup>

Während Langzeitdokumentarfilme auf der einen Seite das Verhalten von Kollektiven, die Gruppendynamiken, historische und politische Entwicklungen in den Blick nehmen, ergehen sie sich auf

1 «You bet on someone in the beginning of the process and then you wait and see what life does with them», wird Helena Třeštková im Beschreibungstext von *KATKA* auf der Internet-Plattform Dafilms.com zitiert. Vgl. <https://dafilms.com/film/7796-katka> (letzter Zugriff am 20.09.2019).



1-3 RENÉ (Helena Třeštková, CZ 2008)

der anderen Seite in der Bewunderung der Singularität individueller Schicksale und der Banalität des Alltags. Die Beziehung zwischen Filmemacher\*innen und Gefilmten kippt von der Distanz in die Nähe, von der Beobachtung in die Interaktivität, was ihre Beschreibung als quasi-wissenschaftliche Erkenntnisinstrumente in Frage stellt, wie auch Miller Skillander und Fowler ausführen, indem sie die Bedeutung der Zuschauer\*innen betonen:

Their relationship to the individual participant/subject is very different and, more specifically, participation in a longitudinal documentary is not part of a scientific study, it is a magnified encounter, viewed by an external audience rather than in the confines of a research programme. (Miller Skillander/Fowler 2015, 135)

Dieses Kippen der Perspektive begreifen wir nun nicht als Mangel oder als Scheitern, sondern als konstitutives Moment von Langzeitdokumentarfilmen, wie im Folgenden mit Blick auf ihre kommunikative Konstellation ausgeführt wird. Gabrielle Balazs und Jean-Pierre Faguer charakterisieren den Wechsel von wissenschaftlich-distanziert zu interaktiv, der durchaus widersprüchliche Effekte zeitige, ebenfalls als Spezifikum des Genres, wenn sie über QUE DEVIENDRONT-ILS schreiben, dass es der Film

[...] ermöglich[e], die widersprüchlichen Effekte einer Herangehensweise zu analysieren, die sowohl «wissenschaftlich» sei (im Sinne einer «Methode der Bildanalyse» als einer unter vielen Methoden der Bildungssoziologie) wie zugleich «interaktiv» (im Sinne eines Mittels, die Zukunft der interviewten Kinder zu beeinflussen). (Balazs/Faguer 1991, 92; Übers. M.B./N.K.)<sup>2</sup>

### **Vom Versuch der Annäherung zu komplexen Beziehungsgefügen**

Die kommunikative Konstellation des Langzeitdokumentarfilms schließt über Filmemacher\*innen und Protagonist\*innen hinaus auch die Zuschauer\*innen ein. Beim ersten Sehen der Filme nehmen sie zunächst teil am Versuch einer Annäherung, was zum *commitment* des langfristigen Schauens einlädt. So bezeugt die Serie *PROFILS PAYSANS* (dt. *PROFILE VON BAUERN*, Raymond Depardon, F 2000–2008) die Entwicklung der Beziehung zwischen dem Filmemacher und den Landwirt\*innen Paul Argaud und Marcelle Brès. Im ersten Teil des Films mit dem Titel *L'APPROCHE* (dt. *DIE ANNÄHERUNG*, F 2000) betont der Regisseur, dass er zum ersten Mal das Haus von Paul Argaud betreten dürfe, obwohl er ihn bereits seit 15 Jahren kenne. Die über die lange Dauer gewachsene Nähe erscheint formal in ähnlichen, aber signifikant modifizierten Kamera-Einstellungen in den drei Filmen der Serie: Der Vertiefung der Beziehung zwischen dem Protagonisten Paul Argaud und dem Dokumentarfilmer Raymond Depardon (aber auch den Zuschauer\*innen) entspricht eine jeweils nähere Kameraposition von der Halbtotale zur Großaufnahme.

Die modifizierte Wiederaufnahme der Einstellung verstärkt den Wiedererkennungseffekt und vermittelt das Gefühl von Vertrautheit. Miller Skillander und Fowler sprechen von einer Vertiefung («a deepening rather than an amplification of the participants being interviewed»), welche eine Perspektive ermögliche, die nicht das Außergewöhnliche dieser Leben fokussiere, sondern vielmehr das «Infra-Gewöhnliche» (Miller Skillander/Fowler 2015, 129). Erst in der Komplexität des Zusammenspiels von Veränderung und

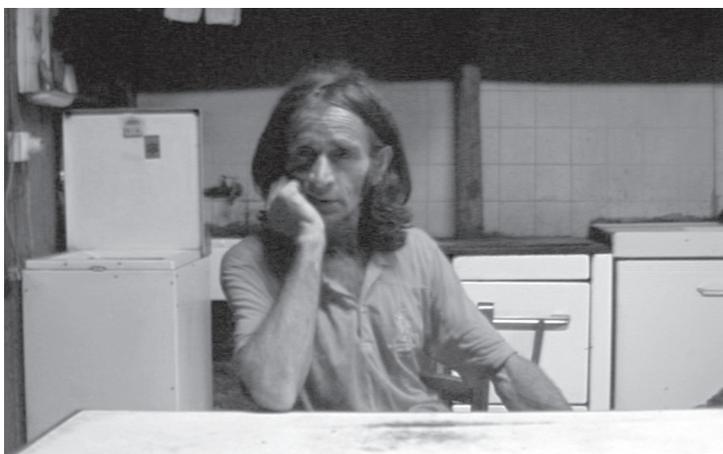
2 «[Le documentaire] offre l'occasion d'analyser les effets contradictoires d'une démarche à la fois «scientifique» (une «méthodologie de l'image» qui peut avoir sa place, parmi d'autres, en sociologie de l'éducation) et «interactive» (un moyen d'infléchir l'avenir des enfants interviewés)» (Balazs/Faguer 1991, 92).



4 L'APPROCHE  
(2000)



5 LE QUOTIDIEN  
(2005)



6 LA VIE  
MODERNE (2008,  
alle: Raymond  
Depardon)

Kontinuität eines gewöhnlichen Lebens werde dieses deutlich.<sup>3</sup> Im letzten Teil der Trilogie, *LA VIE MODERNE (NEUE ZEITEN, F 2008)*, äußert sich Depardon in einer Voice-over zur Entwicklung der Beziehung zu seinen Protagonist\*innen:

Am Anfang sind da diese Wege. Am Ende der Wege sind die Bauernhöfe. Ich komme immer wieder zurück zu den Bauernhöfen – glücklich, diese Menschen wiederzusehen, deren Vertrauen ich im Laufe der Zeit gewonnen habe.

### **Das Versprechen von Partizipation und Ko-Autorschaft**

Die Annäherung zwischen Filmemacherin und Protagonist in Třeštíkovás *RENÉ*, der organisatorische und logistische Fragen vorausgehen, von denen wir als Zuschauer\*innen wenig zu sehen bekommen, erfolgt durch Gespräche, bei denen die Filmemacherin zumeist im Off bleibt. Britta Hartmann (2012) bezeichnet diese spezifische Form der Präsenz (oder Absenz) als «anwesende Abwesenheit». Auch wenn wir die Filmemacherin nicht sehen, ist sie notwendig Teil «einer sozialen Situation, die durch die Aufnahmesituation erst entsteht oder zumindest von ihr überlagert und beeinflusst wird und die [...] grundsätzlich mit dokumentiert wird» (ibid., 146). Das spezifische Nähe-Distanz-Verhältnis, auch wenn es unausgesprochen bleibt, ist Teil des Films. Konkret zeigt sich das kommunikative Verhältnis im informellen Gespräch, in der Aufnahme (und Wiedergabe) von Gesprächen und Telefonaten und einer Vielzahl weiterer Kommunikationsformate, die auf den Plan treten. In *RENÉ* bekommen wir beispielsweise einen Briefwechsel mit, verlesen durch die Off-Stimme René, zwischen ihm und Třeštíková. Und nicht nur Briefe, auch andere Objekte gehen hin und her: dann nämlich, als René 1992, frisch aus der Haft entlassen, in die Wohnung von Třeštíková einbricht, um Filmmaterial und andere Gegenstände zu entwenden. 2002, als sich das Ende der Dreharbeiten nähert, entschuldigt er sich dafür. Nachdem sie sich kurz über die Frage des Studienobjektes ausgetauscht haben, legt Třeštíková nach: «Dieser

3 «Therefore what the revisit adds to other «demotic» genres [...] is a deepening rather than an amplification of the participants being interviewed. It is not so much then that the ordinary becomes «extra» ordinary: outside of the common order; more that it becomes «infra» ordinary. The ordinary deepens as we (as viewers) understand the intricate shifts and continuities that coalesce to make up ordinary lives» (Miller Skillander/Fowler 2015, 129).

Film ist auch dein Werk.» Protagonist\*innen von Langzeitdokumentarfilmen werden, wie die in dieser Sequenz nicht auflösbare Spannung verdeutlicht, auf ambivalente Weise zu Ko-Autor\*innen, deren Partizipation, Persönlichkeiten und Stil die Ästhetik der Filme prägen. Selbst wenn die Montage das letzte Wort hat, muss man Třeštíková's Aussage ernst nehmen: RENÉ hinterfragt den Einfluss der Kamera auf das Leben des Protagonisten, der mit ihm zum Star geworden ist. Die Teilnahme am Film verändert das Leben nachhaltig. So beginnt René im Gefängnis mit dem Schreiben und wird zum Autor zweier Bücher über seine Erfahrungen im Knast, deren Herausgabe Třeštíková unterstützt hat. Fragen der dokumentarischen Ethik und Moral werden ebenso verhandelt wie die Frage danach, was ein (gutes) Leben ausmacht.

Bei Michael Apted fließt die kritische Reflexion der sozialen Akteur\*innen über ihre Darstellung innerhalb eines Teils der Serie jeweils in den nächsten mit ein, wie John Corner anhand von 49 UP (GB 2005) darlegt:

Some participants in 49 UP clearly seem more content than others with the distinctive performance requirements asked of them, and unhappiness in performance connects back to the question of the series' ethics. Jackie is the most explicit in voicing criticism of an inequality in the design and production of the series. She makes a directly personal issue of the control exerted by the director over the terms of her portrayal, accusing Apted of an unfair, distorting approach after he has posed a question to her that receives an indignant response. (Corner 2009, 173)

Die Aushandlung der möglichen Erzählungen kann natürlich auch zum (zeitweiligen) Abbruch der Beziehung zwischen Filmemacher\*in und Akteur\*innen führen. Dagegen muss der Tod einer Protagonist\*in, der sich vielleicht als ultimative Distanz beschreiben lässt, nicht notwendig zum Ende des Filmprojekts führen: So fällt die Abwesenheit von Marcelle Brès in der Familie Pantel dann besonders auf, wenn im weiteren Verlauf der Serie ein zehnjähriger Junge an eben ihrer Stelle sitzt – der selbe Junge, der zu Beginn als Säugling auf dem Arm seiner Mutter in der Mitte des Bildes platziert war.

Zu einem Ende zu gelangen, ein Ende zu setzen, ist ein ästhetisches wie ethisches Problem des Genres, mit dem der Langzeitdokumentarfilm immer wieder kokettiert. Helena Třeštíková's SOUKROMÝ VESMÍR (PRIVATE UNIVERSE, CZ 2012) thematisiert die



7 L'APPROCHE



8 Rückblick auf  
L'APPROCHE in  
LA VIE  
MODERNE



9 LA VIE  
MODERNE



10 Jana Kettner  
und Helena  
Třeštková in  
PRIVATE UNIVERSE

Frage nach dem Ende (des Lebens und des Filmprojekts) auf besonders erhellende Weise: Im Epilog des Films, der 37 Jahre aus dem Leben der Familie Kettner und des erstgeborenen Sohnes Honza dokumentiert, sehen wir noch einmal Jana, Honzas Mutter und zugleich langjährige Freundin der Filmemacherin. Die drei Kinder der Familie haben das Elternhaus längst verlassen, haben geheiratet und sind selbst bereits Eltern, auch die heftigen postpubertären Konflikte mit Honza scheinen befriedet. Frech schaut Jana in die Kamera: «Und morgen können wir sterben, Helena. Wir haben alles erledigt.» Darauf Třeštková aus dem Off: «Daran habe ich noch gar nicht gedacht.» Jana: «Herrje, daran denke ich dauernd.» Schnitt. Auf der Leinwand erscheint ein Foto der beiden Frauen, sie halten eine Fotografie in die Kamera, auf der sie als kleine Mädchen abgebildet sind – Ablende, Ende (vgl. Kandioler 2016, 84). Wie bei Depardons *PROFILS PAYSANS* wird eine Einstellung wiederholt, die als Referenz auf die Vergangenheit in das aktuelle Bild eingebettet ist.

Der Film kommentiert so auf vielschichtige Weise die Beziehung zwischen Protagonistin und Filmemacherin als eine bis in die Kindheit zurückreichende Freundschaft. Der Tod Janas, den sie als Eventualität andeutet, beendet den Film nicht. Die Besonderheit des Langzeitdokumentarfilms besteht gerade darin, dass wir es mit einer komplexen und dynamischen Zeitlichkeit zu tun haben. Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit sind so ineinander «verwoben» (Kandioler 2016), dass die Bilder der Gegenwart immer schon Archivbilder sind, weil die Zeit weiterläuft und neue Filme ermöglicht. Im Fall von Třeštková wird dies auch dadurch garantiert, dass der

Familienbetrieb Třeštková (Tochter, Sohn und zeitweise Ehemann) für die Kontinuität des Projekts eintreten. Die Tochter der Regisseurin, Hana Třeštková, ist derzeit damit beschäftigt, die Fortsetzung der MARRIAGE STORIES zu drehen.<sup>4</sup>

Die Verwendung von Archivbildern mag aber auch die Beziehung zwischen Protagonist\*innen und Zuschauer\*innen betreffen, indem die Vermischung der Zeitlichkeiten eine reflexive Distanzierung oder auch Auskosten nostalgischer Gefühle zur Folge haben mag, wie Moran am Beispiel der SEVEN UP-Serie darlegt:

The SEVEN UP films use their status as an evolving archive in a much more ambitious way to explore issues of time, transience and memory. We are thus constantly reminded that the children in the original documentary are «unknowing of what we know about them» through the endless repetition in the later films of grainy black-and-white clips, whose contrast with the sharp-resolution colour of the present adds to the overall quality of pastness and nostalgia. (Moran 2002, 402)

Im Langzeitdokumentarfilm scheint uns mehr als in anderen dokumentarischen Formen die Entwicklung der Technik von Bedeutung, denn der technologische Wandel tritt in ein Spannungsverhältnis zur physischen Veränderung der Protagonist\*innen und ihrer Welt. Die Nähe oder Distanz zu ihnen ist nicht nur im Bild selbst zu spüren, sondern auch *als* Bild: Die Bildqualität (bestimmt etwa durch das Trägermaterial, Schwarzweiß oder Farbe, 35 mm, 16 mm oder digitaler Film in unterschiedlicher Auflösung und Qualität) verweist nicht allein auf die zeitliche Distanz, die zu den Aufnahmen aus unterschiedlichen Stufen der Vergangenheit besteht, sondern grundsätzlich auf den Archiv-Charakter der Bilder. Die Bilder der Nähe sind zugleich Bilder der Distanz, weil sie in der technischen Entwicklung den zeitlichen Abstand illustrieren, der zwischen ihnen liegt. Langzeitdokumentarfilme ermöglichen somit eine Reflexion über das Medium der Aufzeichnung, die gleichsam mitläuft.

### **Annäherung und Distanznahme**

Verschiedene Formen der Annäherung und Distanznahme prägen Produktion und Postproduktion der Langzeitdokumentarfilme.

4 Vgl. die Webseite des Czech Film Center: <https://www.filmcenter.cz/en/czech-films-people/1087-marriage-stories-the-new-generation> (letzter Zugriff am 15.09.2019).

Der beträchtliche Zeitaufwand, der von sämtlichen Akteur\*innen eingefordert wird – vom Filmteam, den sozialen Akteur\*innen vor der Kamera wie von den Zuschauer\*innen –, führt dazu, dass diese sich in verschiedenen Phasen der Filmarbeit und auch der Rezeption unterschiedlich nah am oder distanziert vom Material befinden. Die lange Dauer und der Umfang der Projekte führen produktionsseitig dazu, dass die Filmteams und auch die Beteiligten mit erheblichen Mengen an Material konfrontiert sind. Denken wir neben dem Filmmaterial (die digitale Aufzeichnung ist eingeschlossen) auch an die schriftlichen Medien, die Teil des Produktionsprozesses sind – Briefe, Tagebücher, Transkripte und *Journaux de bords* (logbuchartige Aufzeichnungen, wie etwa bei Třeštíková) –, aber auch Fotos, Tonbandmitschnitte usw. Daraus einen Film zu machen, erfordert eine große Nähe zum Material, das gesichtet, ausgewählt und in eine filmische Form gebracht werden muss. Dieses Eintauchen in die Texte, das Umgeben-Sein von (pro-)filmischem Material lässt sich auch als Nähe, sogar als eine gewisse Immersion fassen.

Eine Distanzierung der Filmemacher\*in von der Fülle des Materials beginnt spätestens im Schneiderraum. In der Montage wird das Material selektiert, verdichtet, konzentriert, strukturiert. Es erfährt eine Zuspitzung und Perspektivierung, indem zum Beispiel individuelle Geschichte gegen die kollektive montiert wird wie in *PRIVATE UNIVERSE*, der die wichtigsten Erlebnisse des Protagonisten kontrastiert mit den wichtigsten Ereignissen der tschechoslowakischen Politik. Das kann zu einer gewissen Distanzierung führen, da das Material einem Konzept unterworfen wird. Distanz kann auch dadurch entstehen, dass die Filmemacherin das Material in eine Erzählung einfügen muss, die sich sukzessive vervollständigt, wie Richard Kilborn das Strukturprinzip von Langzeitdokumentarfilmen beschreibt:

With each successive instalment or episode of the work, the slowly unfolding text is subject to a characteristic process of expansion and consolidation. When working on new long doc instalments, therefore, filmmakers confront the difficult challenge of having to reconcile the need to complete the updating process (covering the latest stage of a subject's life journey) with the need to carry out what is, in effect, a reversioning exercise (carefully re-editing the 'back-story' footage included in previous films). (Kilborn 2011, 4)

Die Verdichtung auf eine Erzählung erfordert bei der Filmemacherin eine gewisse Distanz zu den Personen und Ereignissen, die sie

auswählt und strukturiert, um eine nachvollziehbare Kohärenz in der Darstellung der sozialen Akteur\*innen zu bringen, auch wenn diese oft Überraschungen, Brüche und Veränderungen mit in die Erzählung bringen. Auf der anderen Seite ist gerade die Verdichtung auf eine Erzählung Voraussetzung dafür, dass die Zuschauer\*innen eine Nahbeziehung oder emotionale Nähe zu den Protagonist\*innen herstellen.

Das Bestreben der Filmemacher\*innen, brauchbare Momente aus dem Leben der Subjekte einzufangen, um dann daraus eine (Lebens-) Geschichte zu konstruieren, kann aus Sicht der Protagonist\*innen anders erscheinen und manchmal auch zu Spannungen und Distanznahme führen. STRNADOVI (A MARRIAGE STORY, CZ 2017) von Helena Třeštková, der dritte Teil der in den 1980er-Jahren begonnenen Serie MARRIAGE STORIES (1987–2017), endet mit den lakonischen Worten des Protagonisten Václav Strnad: «Mit der haben wir uns was angetan, mit dieser Třeštková! Immer filmt sie uns, wenn es am wenigsten passt.» In einem Interview auf dem spanischen Dokumentarfilmfestival Documenta Madrid erzählt Třeštková, dass es bei den Strnadovis (nach rund 30 Jahren Drehzeit) tatsächlich fast zum Abbruch der Dreharbeiten gekommen sei.<sup>5</sup> Das Abgleichen der Wünsche und Vorstellungen der Protagonist\*innen, wie ihr Leben nach außen wirken solle, mit den Abwägungen der Regisseurin, wie weit die Kamera in das Leben der Personen eindringen soll, und die Frage, wann das Vertrauen brüchig wird, bilden die Eckpfeiler des immer wieder neu auszuhandelnden langzeitdokumentarischen Pakts zwischen den Menschen vor und hinter der Kamera.

Als Beispiel lassen sich hier auch die beiden Golzower Kinder Marieluise und Elke zu nennen; die Konflikte sind in diesen beiden Fällen subtil in die sprechenden Titel der Episoden eingebaut: DA HABT IHR MEIN LEBEN. MARIELUISE – KIND VON GOLZOW (D 1997) und WAS GEHT EUCH MEIN LEBEN AN. ELKE – KIND VON GOLZOW (D 1996). Die jahrzehntelange Auseinandersetzung zwischen Regisseur und Protagonistin (in diesem Fall Elke) und die wiederholte Einladung zur Reflexion der eigenen Vergangenheit führen zu einem vielschichtigen Dokument, das sich in seiner Ambivalenz nur schwerlich in eine lineare historiografische Logik übersetzen lässt. Zu «Mutterns Geburtstag» (Text-Insert in WAS GEHT EUCH MEIN LEBEN AN. ELKE – KIND VON GOLZOW) stellt sich Junge mit Kamerteam als ungebetener Gast ein und scherzt darüber mit Elkes Familie

5 Interview mit Helena Třeštková auf der Documenta Madrid 2017; <https://www.youtube.com/watch?v=rDYU7TZajo4> (letzter Zugriff am 15.09.2019).

bei Tisch. «Also nicht, dass ich schwärme davon, wenn Sie hier nun anrücken, also das bestimmt nicht», sagt Elkes Mutter zu Junge, «aber ich hab Sie auch noch nie so richtig abgewiesen, nicht? Bisher sind wir uns eigentlich immer einig geworden.» Die Verweigerung des Gesprächs adressiert Junge in der Folge ganz direkt: «Aber es gibt auch Leute, die sind da vorsichtig, Elke? Ein Jahr hast du dich nicht filmen lassen nach dem Herbst 89 in der DDR.» Elke: «Das war ja auch eine heikle Situation da gewesen, da wusste ja keiner so richtig Bescheid.» Junge: «Da wolltest du dich nicht festlegen, was?» Elke: «Nö!» Dieses abschließende «Nein» im Dialog mit dem Regisseur, die Verweigerung einer Festschreibung, einer Rationalisierung und Verdeutlichung der Erfahrung für den Film, geht dennoch produktiv in die filmische Erzählung ein und versinnbildlicht die Dynamik der komplexen Beziehung. Weniger werden hier diskursive Argumente ins Spiel gebracht als Emotionen, die einerseits einen spontan-vorläufigen Charakter haben (Menschen können und werden ihre Meinung ändern), aber andererseits auch die Souveränität der Erfahrung (und des Schmerzes) der Einzelnen bezeugen.

Unsere Überlegungen zum Langzeitdokumentarfilm rücken dessen kommunikative Konstellation ins Zentrum: von der Distanz der naturwissenschaftlichen Beobachtung zum Verhalten eines Kollektivs, dann zur Nähe eines individuellen Lebens in seiner dramatischen Banalität (oder banalen Dramatik), von den Bildern der Nähe, bedingt durch die sich vertiefenden Beziehungen und Wiederaufnahmen von signifikanten Momenten, zu den Bildern der Distanz, die auf die zeitlichen Sprünge in den Aufzeichnungen des Lebens oder auf die Entwicklung der Technik verweisen. Und schließlich der Fülle des Materials, das über die Jahre und Jahrzehnte angehäuft wird, zu einer Verdichtung durch die Erzählung, die dem Leben unterlegt wird und Gegenstand einer Aushandlung bleibt.

### Literatur

- Balazs, Gabrielle / Faguer, Jean-Pierre (1991) «Que deviendront-ils ?» Les effets sociaux de la caméra. In: *Actes de la recherche en sciences humaines*, 86/87, S. 92–97.
- Biet, Marion (2018) *Mit Hilfe des longitudinalen/Langzeitdokumentarfilms das Leben aufzeichnen und überdenken*. Masterarbeit: Bauhaus-Universität Weimar / Université Lumière Lyon 2.
- Bruzzi, Stella (2006) *New Documentary*. 2. Aufl. London / New York: Routledge.

- (2007) *Seven Up*. London: BFI (BFI TV Classics).
- Corner, John (2009) 49 Up: Television, «Life-time» and the Mediated Self. In: *Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*. Hg. v. Michael Kackman et al. London / New York: Routledge, S. 164–179.
- Hartmann, Britta (2012) «Anwesende Abwesenheit». Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms. In: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. v. Julian Hanich & Hans J. Wulff. München: Fink, S. 145–159.
- Hediger, Vinzenz (2017) Gene, Gehirn, Archiv. Über den Ort der menschlichen Natur im Humanethologischen Filmarchiv. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* 8,2, S. 11–28.
- Hißnauer, Christian (2011) *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.
- Kandioler, Nicole (2016) Verwobene Zeitlichkeiten / Interwoven Temporalities. In: *Crossing Europe Filmfestival Linz* [= Festivalkatalog], S. 80–84.
- Kilborn, Richard (2010) *Taking the Long View: A Study of Longitudinal Documentary*. Manchester / New York: Manchester University Press.
- Miller Skillander, Katherine / Fowler, Catherine (2015) From Longitudinal Studies to Longitudinal Documentaries: Revisiting Infra-ordinary Lives. In: *Studies in Documentary Film* 9,2, S. 127–142.
- Moran, Joe (2002) Childhood, Class and Memory in the Seven Up Films. In: *Screen* 43,4, S. 387–402.
- Sanders, Willemien (2016) Einwilligung, Preisgabe und Selbstdarstellung dokumentarischer Personen. In *Montage AV* 25,1, S. 89–104.
- Selck, Inga (2016) «Das nenn' ich Dreistigkeit.» Konflikte im Verhältnis von sozialen Akteuren vor und hinter der Kamera: Bettina Brauns «Hansaring-Trilogie». In: *Montage AV* 25,1, S. 73–88.