

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von
Nicole Kandioler und Marion Biet

Marion Biet (Bochum)

Zeit sammeln, Leben kuratieren

Helena Třeštková's Langzeitdokumentarfilme als intermediale Anordnung

Beim diesjährigen Dok.fest in München wurde dem Film *Anny* (CZ 2020) der tschechischen Regisseurin Helena Třeštková der VIKTOR Preis in der Kategorie ‚Main Competition DOK.international‘ verliehen, und auch die diesjährige Hommage war ihrem filmischen Werk gewidmet.¹ Für den Film hat Třeštková das Leben der namensgebenden Protagonistin zwischen 1996 und 2012 filmisch begleitet, zu einem Zeitpunkt, als diese, knapp 46 Jahre alt, als Toilettenfrau in einer U-Bahnstation von Prag arbeitet und beginnt, gelegentlich als Sexarbeiterin tätig zu sein, um ihren Lebensunterhalt zu verbessern und sich Geschenke für ihren Enkelsohn leisten zu können. Zusätzlich ist Anny Schauspielerin in der Amateur-Theatergruppe der NGO ‚Rozkoš bez rizika‘ (dt. ‚Genuss ohne Risiko‘), die sich für bessere und sicherere Arbeitsbedingungen für Sexarbeiter_innen einsetzt. Der Film ist jedoch keine Reportage über Prostitution in Prag, sondern ganz im Stil Třeštková's eine intime und feinfühligke Lebensgeschichte, die über einen Zeitrahmen von 16 Jahren bis zu Annys Tod in der Form von Gesprächen mit der Protagonistin erzählt wird. Für die Jury des Dok.fest 2021 lag eine der Stärken des Films im Kontrast zwischen der Dauer der Beobachtung, 16 Jahre, und der Dauer des Films, 67 Minuten. So heißt es in der Begründung zur Preisvergabe: „Helena Třeštková verbindet [die] Langzeitbeobachtung meisterhaft mit einer moderaten Filmlänge. Ohne einen überflüssigen oder oberflächlichen Augenblick behandelt Třeštková ihre scheinbar gewöhnliche und doch facettenreiche Protagonistin mit großem Respekt und Behutsamkeit.“²

Anny ist jedoch nicht der erste Film Třeštková's, bei dem mit ‚Zeitverdichtung‘ gearbeitet wird: Seit den 1980er Jahren hat Třeštková rund fünfzig ‚časosběrné dokumenty‘, wie die Langzeitdokumentarfilme auf Tschechisch genannt werden, für das Fernsehen und das Kino realisiert, wie z.B. die Fernsehserie *Manželské etudy /Marriage Stories* (CZ 1980-2017), die Filmtrilogie *René* (CZ 1989-2008), *Katka* (CZ 1996-2010), und *Mallory* (2002-2015), den Film *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012) und die zwei neuen Filme *Ester* (CZ 1989-2019) und *Karolína* (CZ 1989-2019). Die Bezeichnung ‚časosběrná metoda‘ (auf Deutsch ‚zeitsammelnde Methode‘) bezieht sich aber

1 Im Rahmen der Hommage 2021 „Im Leben der Anderen“ wurde insgesamt neun Filme Třeštková's gezeigt: *Anny* (CZ 2020), *Forman vs. Forman* (CZ 2019), *Zkáza krásou/Doomed Beauty* (CZ 2016), *Mallory* (CZ 2015), *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 2012), *René* (CZ 2008). *Manželské etudy – Ivana a Václav/Marriage Stories – Ivana and Václav* (CZ 1987, 2005), *Zázrak/Miracle* (CZ 1975). https://www.dokfest-muenchen.de/Hommage_2021?ref=news [22.06.2021]

2 https://www.dokfest-muenchen.de/Award_winners_2021 [22.06.2021].

nicht (nur) auf die ästhetische Besonderheit der Filme und den einzigartigen filmischen Stil Třeštková, der aus der Zeitverdichtung resultiert, sondern beschreibt vielmehr, wie ich in diesem Aufsatz zeigen möchte, eine ganzheitliche Methode, die einen ganz anderen Umgang mit dem Film und seinem Gegenstand, dem Leben, erforderlich macht. Diesen Umgang werde ich als eine Form des Kuratierens betrachten.

Wenn das Kuratieren bisher mit dem Film zusammengedacht wurde, so erfolgte dies zumeist im Zusammenhang mit Fragen der Filmvermittlung³, der Programmkuratierung von Festivals oder der film-archivarischen Praxis⁴. In meinem Artikel möchte ich jedoch eine andere Perspektive vorschlagen und den fertigen Film selbst als einer kuratorisch-filmischen Arbeit begreifen. Diese Perspektive auf den Film schließt an den Beitrag von Elisa Linseisen zu den ‚unfertigen Filmen‘ und an das von ihr verwendete Konzept der ‚kuratorischen Anteilnahme‘⁵ an, das von einem ‚Zuviel‘ des Filmischen aus denkt und das ich in meiner Untersuchung zum Ausgangspunkt nehme. Dieses Zuviel verorte ich jedoch nicht wie Linseisen in den verschiedenen Existenzweisen des Films, sondern im ‚Material‘ des Lebens selbst, das den Gegenstand des Langzeitdokumentarfilms konstituiert: Das ‚Zuviel an Leben‘, das Třeštková über die Jahre hinweg filmt, führt zu einem Überschuss an filmischem Material, das durch verschiedene Prozesse wie z. B. Selektion und Schnitt reorganisiert und verknappt wird. Die Langzeitdokumentarfilme geben den ‚Exzess‘ des aufgezeichneten Materials nicht direkt zu sehen, sie präsentieren eher ein (Zwischen-)Ergebnis, das diesen Exzess zwar methodisch einbezieht, ihn aber erst in einem zweiten Schritt ‚diszipliniert‘ und eindämmt: Nur wenn nicht alles gezeigt wird, gelingt die Verdichtung von Zeit und die Darstellung der *longue durée*, wie im o. a. Jury-Statement, „ohne einen überflüssigen oder oberflächlichen Augenblick.“⁶ Die lange Zeit ist also bereits verkürzt, wenn der Langzeitdokumentarfilm sein Publikum erreicht. Langzeitdokumentarfilme stellen notwendigerweise eine sehr spezifische Bearbeitung des Materials dar. Sowohl der Produktion als auch der Bearbeitung und Reduktion des Materials durch den Filmschnitt haftet ein kuratorisches Moment an, was eine Reihe von Implikationen für die an den filmischen Operationen Beteiligten mit sich bringt. In dieser Hinsicht knüpft der vorliegende Artikel auch an Anna Polzes Beitrag in diesem Band an, in dem es darum geht, zu verstehen, wie die Videos von *Forensic Architecture* sich Werkzeuge des Kuratierens zueigen machen und diese gleichzeitig ausstellen.⁷ Ich werde Třeštková's Arbeitsmethode zunächst *en détail* beschreiben, um in einem

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

4 Paolo Cherchi Usai (Hg.). *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*. Wien: Synema, 2008.

5 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Elisa Linseisen. „Unfertige Filme: Kinematografische Potenziale und kuratorische Anteilnahme in Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (USA/Afghanistan/Qatar 2019)“

6 https://www.dokfest-muenchen.de/Award_winners_2021 (wie Anm. 2) [22.06.2021].

7 Anna Polze. „Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei *Forensic Architecture*“, Beitrag in diesem Band.

zweiten Schritt das kuratorische Moment des Langzeitdokumentarfilms anhand dreier Denk-Schritte zu konzeptualisieren: (1) das Sammeln von Zeit als Kuratierung von Leben, (2) die kuratorische Arbeit als ‚Ausstellung‘ des Materials durch Reduktion, Bearbeitung und Sorge (3) die intermediale Anordnung des Langzeitdokumentarischen als Effekt des Kuratierens.

1. Prinzipien der „časoběrná metoda“ – Zeit sammeln, Leben kuratieren

In ihrem Buch *Časoběrný dokumentární film* definiert Helena Třeštková das „časoběrný dokument“ als einen Dokumentarfilm, bei dem sich die Produktionsdauer intentionell – und nicht aus technischen Gründen oder wegen organisatorischer Probleme – über mehrere Monate oder Jahre erstreckt.⁸ Sie vergleicht diesen langwierigeren Produktionsprozess mit dem Schreiben eines Tagebuchs.⁹ Statt nach dem Kalender organisierten, schriftlichen Einträgen versammeln Langzeitdokumentarfilme jedoch filmische Momentaufnahmen einzelner Tage, die Třeštková in Anlehnung an Dziga Vertov die „Wahrheit des Tages“ („pravda dne“) nennt.¹⁰ Damit ist keine universelle Wahrheit gemeint, sondern ein gegenwärtiger, situierter und unvermittelter Einblick ins alltägliche Leben. Eine notwendige Konsequenz dieser Herangehensweise ist, dass die entstandenen Lebensgeschichten nicht retrospektiv erzählt werden: Sie bestehen ausschließlich aus Gegenwartsfragmenten, die im Laufe der Jahre gesammelt und im fertigen Film in eine Anordnung gebracht werden. Der Begriff der ‚Sammlung‘ ist nicht zufällig gewählt und spielt für Třeštková tatsächlich eine wesentliche Rolle. Sie selbst bezeichnet ihre Methode als ‚časoběrná metoda‘, auf Deutsch ‚Zeitraffer-Methode‘ oder wörtlich aus dem Tschechischen als ‚zeit-sammelnde Methode‘.¹¹ Ich möchte nun auf einige Merkmale dieses Sammelns und der daraus entstehenden Sammlung eingehen.

8 Vgl. Třeštková, Helena. *Časoběrný dokumentární film*. Prag: Akademie múzických umění, 2015. S. 3. Der Text liegt derzeit nur in seiner Originalfassung auf Tschechisch vor. Für den Artikel beziehe ich mich deshalb auf einer Rohfassung der Übersetzung ins Deutsche von Nicole Kandioler. Die Seitenangaben beziehen sich aber auf die Originalfassung.

9 Vgl. ebd. S. 3.

10 Vgl. ebd. S. 3.

11 Die landläufige Übersetzung ins Deutsche ist „Zeitraffer Methode“, wobei die wörtliche Übersetzung eigentlich das Gegenteil davon bedeutet, insofern als Třeštková Methode zunächst auf eine Akkumulation abzielt. Erst im zweiten Schritt erfolgt eine Reduktion des gefilmten Materials, durch die der Zeitraffer-Effekt entsteht. Die französische Übersetzung „résumé-acceléré“ ist interessant, weil sie sowohl die Reduktion eines größeren Ensembles (résumé) als auch den daraus entstandenen visuellen Effekt (accélééré) adressiert. Darüber hinaus werden im Französischen Langzeitdokumentarfilme ‚films au long cours‘ genannt. Auf der phonetischen Ebene betont der Ausdruck den Widerspruch zwischen der Dauer der Beobachtung (*long*) und des Films (*court/kurz* statt *cours/Verlauf*).

Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ besteht aus zwei unterschiedlichen Operationen, die generell nacheinander erfolgen: Es geht einerseits um das ‚Sammeln‘ von Momentaufnahmen, von Filmmaterial über die Jahre hinweg, und andererseits um das ‚Ausstellen‘/die ‚Sichtbarmachung‘ des Materials in der Form eines Films. In diesem Abschnitt wird zunächst auf die erste Etappe eingegangen, die auf die Produktion eines gewissen Überschusses an Material abzielt, während die zweite Etappe auf eine starke Reduktion¹² abhebt, wodurch das Material durch Selektion und Montage der Fragmente zu *einem* Film und zu *einer* Lebenserzählung verwandelt werden. Dieses Vorgehen eignet zwar nicht nur dem Langzeitdokumentarfilm, jedoch bedingt die lange Produktionszeit hierbei charakteristische Implikationen: Erstens folgen Langzeitdokumentarfilme keinem vorgeschriebenen Drehbuch, insofern es darum geht, das Leben im Werden zu filmen. Die gefilmten ‚Lebensfragmente‘ sind stark von diesem Aspekt geprägt: Beim Entstehungsprozess können sich die Fragmente auf altes Material beziehen, aber schwerlich auf künftiges Material verweisen, da es noch nicht existiert. Auch so erklärt sich die Notwendigkeit des ‚Überschusses‘ in der Produktion von Fragmenten. Langzeitdokumentarfilme basieren auf einem Potenzial, das sich im Laufe der Jahre entweder bestätigt oder erschöpft¹³, sie beginnen folglich eher mit Fragen als mit Thesen.¹⁴ Třeštková spricht von einer „Wette auf die Unsicherheit“¹⁵: „You bet on someone in the beginning of the process and then you wait and see what life does with them.“¹⁶ Dieser Aspekt ist sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption der Filme wichtig: In ihrem Buch merkt Třeštková an, dass ihr spezifischer methodischer Zugang von Filmkritiker_innen oftmals übersehen oder missverstanden wird. Laut der Filmemacherin würden Filmkritiker_innen ihre Filme als geschlossene Narrationen betrachten, anstatt die Unsicherheit als konstitutives Element zu berücksichtigen.¹⁷ Ganz konkret berichtet Třeštková von dem Film *Katka* (CZ 2010), für den sie stark kritisiert wurde. In diesem Film begleitet sie über einen Zeitraum von 14 Jahren das Leben einer jungen drogensüchtigen Frau namens Katka, die sie auf der Suche nach Protagonist_innen für die für das tschechoslowakische Fernsehen gedrehte Reihe

12 In ihrem Buch beschreibt Třeštková das Verhältnis von Reduktion und Materialüberschuss und betont die Notwendigkeit, sich von den Möglichkeiten des Digitalen nicht mitreißen zu lassen, indem man zu viel Material filmt. Denn ein unverhältnismäßiger Überschuss an Material führe zur Unübersichtlichkeit. Die vorbereitende Planung sei insofern essentiell. Generell entspricht das Rohmaterial bei Třeštková dem 15- bis 20-Fachen des finalen Films. Für einen Film wie *René* (CZ 2008, 88 min) bedeutet das circa 22 Stunden an filmischem Rohmaterial. Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Anm. 8), S. 32.

13 Beispielsweise, wenn Protagonist_innen aus dem gemeinsamen Projekt aussteigen oder versterben. Vgl. ebd. S. 13f.

14 Vgl. ebd. S. 16.

15 Nicole Kandoler: „Verwobene Zeitlichkeiten – Tribute to Helena Třeštková“. In: *Crossing Europe Festivalkatalog*, Linz, 2016. S. 80-84. Hier S. 83.

16 Třeštková in der Beschreibung des Films *Katka* (CZ 2010) für Doc Alliance: <https://dafilms.com/film/7796-katka> [28.06.2021].

17 Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Anm. 8), S. 40f.

Ženy na přelomu tisíciletí/Women at the Turn of the Century (CZ 1996-2001) in einer Entzugsklinik kennengelernt hat. Die Hoffnung auf einen Erfolg Katkas in ihrem Kampf gegen die Drogenabhängigkeit wird immer wieder enttäuscht und der Film dokumentiert vielmehr ihren geistigen und körperlichen Zerfall im Laufe der Jahre. Aufgrund dieser tragischen Entwicklung wurde Třeštková vorgeworfen, die junge Frau ausgenutzt zu haben. Aber diese Kritik deutet auch auf ein wesentliches Missverständnis der ‚zeit-sammelnden Methode‘ hin, denn zu Beginn des Projekts ist die weitere Entwicklung Katkas offen und nur sehr begrenzt einschätzbar. Dieser Aspekt ist in Bezug auf die ‚Sammlung‘ wichtig: Bei der ‚zeit-sammelnden Methode‘ geht es tatsächlich zunächst um das Ansammeln von Drehmaterial und nicht direkt um die Produktion eines Films, weil die Elemente Zeitfragmente sind, die nicht von sich aus in einer narrativen Logik zu fassen sind. Sie bedürfen deshalb einer Bearbeitung, die ihre Teleologie retrospektiv konstituiert.

Die zweite Konsequenz der langen Produktionsdauer im Zusammenhang mit der ‚zeit-sammelnden Methode‘ betrifft den Umgang mit dem produzierten Material. Das Sammeln von Momentaufnahmen über die Jahre erfordert die Archivierung und die Verwaltung des Materials für eine spätere eventuelle Verwertung – im Fall von *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012) wurde das Material beispielsweise erst 37 Jahre nach dem Beginn der Dreharbeit in einem konkreten Film ‚verwertet‘.¹⁸



18 Abgesehen von dem ersten Kurzfilm *Zázrak/Miracle* (CZ 1975), der der Ausgangspunkt des Projekts darstellt.



Abbildungen 1, 2, 3, 4: Honza im Laufe der Jahre.
Screenshots aus *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012)

Aber auch nach der Distribution des Films wird das Material weiter archiviert für den Fall, dass später ein weiterer Film daraus produziert wird.¹⁹ Durch die Produktion in der Langzeitperspektive muss auch die Materialität der Träger besonders berücksichtigt werden: Die ersten Filmen Třeštkovás wurden auf 16mm gedreht und das Rohmaterial wurde im Anschluss vernichtet. Erst später fiel Třeštková auf, dass das Material aus ihren Kurzfilmen aufbewahrt werden sollte, da es sich später als wertvoll erweisen konnte.²⁰ Auch hier spielt die Spezifität des gesammelten Materials eine entscheidende Rolle: Das Archiv der Aufnahmen wächst zwar mit den Jahren, aber bei Langzeitdokumentarfilmen können Bilder nicht retrospektiv produziert werden. Die zeitlichen Lücken, die im Zeitraum der Aufnahmen und des Drehens entstehen, sind sozusagen irreparabel. Das Archiv ist daher sowohl exzessiv als auch begrenzt, wenn man es mit dem tatsächlichen Leben vergleicht. Zum Zweck der Organisation des Materials lässt Třeštková nach jeder Dreheinheit eine Transkription mit der Beschreibung der Bilder sowie eine DVD-Kopie (früher VHS) anfertigen.²¹ Die angefer-

19 Vgl. Třeštková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8). S. 39.

20 Vgl. ebd. S. 39.

21 Vgl. ebd. S. 32.

tigten Transkripte werden dazu genutzt, sich einen raschen Überblick über das gesamte Material zu verschaffen. Dazu bemerkt Třeštková, dass die Anhäufung von Transkripten ebenfalls zum Überschuss des Materials beitragen.²² Vor jeder neuen Dreheinheit liest die Filmemacherin die Transkripte, um sich die thematischen Schwerpunkte zu vergegenwärtigen, denn sie sind überschaubarer als das filmische Material und bilden die Grundlage für die Arbeit am Drehbuch. Damit kommen wir nun zur zweiten Etappe der ‚zeit-sammelnden Methode‘: der ‚Ausstellung‘ jener (Lebens-)Zeit, die durch die Sammlung gewonnen wurde, im fertig produzierten Film.

2. Kuratorische Momente der Arbeit am Film: reduzieren, ausstellen und sorgen

Nach der Sammlung der Momentaufnahmen, der Transkription und Aufbewahrung der Aufnahmen kommt die tatsächliche Produktion des Films, bei der Elemente aussortiert und zusammenmontiert werden. Im Folgenden möchte ich zeigen, inwiefern diese Arbeit am Film als kuratorische Arbeit verstanden werden kann. Dafür werde ich kurz die Verbindung zwischen dem Begriff des ‚Kuratierens‘, wie er in den letzten Jahren diskutiert wurde, und dem Denken des Exzesses/des Überschusses erläutern.

Für den Kurator Hans Ulrich Obrist erklärt sich die gegenwärtige Popularität des Begriffs des ‚Kuratierens‘ durch die exponentielle Vermehrung und Vervielfältigung von Ideen, Rohdaten, Informationen, Bildern, Wissen und materiellen Gegenständen.²³ Die Konsequenz dieses allgemeinen Exzesses ist laut Obrist „a shift in the ratio of importance between making new objects and choosing from what is already there.“²⁴ Auch Michael Bhaskar sieht in der Verbreitung des Begriffs „Curation“ eine Antwort auf die Datenflut: „Somewhere along the line curation went from a narrow museum-based activity to something [...] that is much more about choice, selection, arrangement – something that responds to wider problems of too much.“²⁵ Aber genau aus diesem Grund beschränkt er die Rolle der Kurator_in nicht auf den Ausstellungs- und Museumskontext, sondern öffnet den Begriff für eine Vielfalt von Aktivitäten: „At its broadest curation is a way of managing abundance.“²⁶ Bhaskar definiert ‚curation‘ folgendermaßen: „Curation: using acts of selection and arrangement (but also refining, reducing, displaying, simplifying, presenting and explaining) to add value.“²⁷ Mit Třeštková ‚zeit-sammelnder Methode‘ entsteht meines Erachtens eine interessante Perspektive auf das Kuratieren als „a way of managing abundance“ (Bashkar), insofern

22 Vgl. ebd. S. 31.

23 Vgl. Hans Ulrich Olbrist. *Ways of curating*. London: Penguin book, 2015. S. 23f.

24 Ebd. S. 24.

25 Michael Bhaskar. *Curation: The Power of Selection in a World of Excess*. London: Piatkus, 2016. S. 74.

26 Ebd. S. 85.

27 Ebd. Motto nach dem Titelblatt.

als die Methode jene „abundance“ zunächst selbst generiert. Das Sammeln der Zeit und die Sammlung von Drehmaterial provoziert in einem zweiten Schritt jedoch eine ‚Auswahl‘, oder eine ‚curation‘. Das Kuratieren wird somit ein ‚Umgehen‘ mit dem ‚Überschuss‘, oder eben „a way of managing abundance“. Das Zuviel entsteht in Třeštková’s Arbeit auf zwei Ebenen: Zunächst bezieht es sich auf Třeštková’s Verständnis des Lebens als Akkumulation von Momentaufnahmen. Třeštková macht nicht Filme *über* das Leben, so könnte man zuge-spitzt formulieren, sondern Filme *mit* dem Leben. Das Leben, wie es von der Filmemacherin verstanden wird, ist schon in Bezug auf seine Materialität ‚exzes-siv‘: Das Leben selbst beansprucht Zeit und Energie, und damit Ressourcen, die lediglich einen Bruchteil des Films selbst ausmachen. Třeštková’s Arbeit besteht in der Sorge um bzw. in der Bändigung dieses überfordernden Zuviels. Es geht darum, den Exzess des Lebens und den Überschuss an Material, der durch die Dokumentation des Lebens entsteht, zu kuratieren. Anhand von Filmausschnit-ten und anhand von Aufzeichnungen aus der Praxis der Regisseurin werde ich im Folgenden die drei Aspekte dieser kuratorischen Arbeit darstellen: von der Reduktion des Überschusses, über die ‚Ausstellung‘ des gesammelten Lebens, zur Sorge um Materialien und Menschen.

2.1. Reduzieren: Entstehung des Films

Um einen Film fertig zu stellen, finden mehrere Etappen der Selektion und Anordnung des Materials statt. Circa ein Jahr vor der Produktionsdeadline beginnt Třeštková mit einer groben Selektion des Materials auf Basis der Transkripte.²⁸ Durch diese erste Selektion werden thematische Schwerpunkte gesetzt, die wiederum durch die Selektion des konkreten Filmmaterials verfeinert werden. Dann werden die einzelnen Sequenzen zusammenmontiert, wodurch die Lebensgeschichten langsam Form annehmen. Daraus entsteht zunächst ein mehrstündiger Film, der nach einer kleinen Pause von mehreren Tagen wieder gekürzt wird. Oft wird dem Dramaturgen (oft ihrem Mann Michel Třeštkík) und den Protagonist_innen eine zwei- bis dreistündige Demo-Version gezeigt, um den Rhythmus des Films zu testen und die Zustimmung der Protagonist_innen zu gewinnen.²⁹ Zum Schluss wird der Film auf rund neunzig Minuten gekürzt. Die Nachbearbeitung dient dazu, dem Material eine einheitliche Ästhetik zu geben und durch die stetige Veränderung der Technologie erforderliche Anglei-chungen von Bild und Ton vorzunehmen. Die Montage dient schließlich dazu, die Qualität bzw. das Potenzial des Materials zu bewerten: Denn erst durch die Montage kann beurteilt werden, ob die einzelnen Fragmente sich in eine kohä-rente Lebensgeschichte einfügen lassen, oder nur als Fragment wahrgenommen

28 Vgl. Třeštková’s Masterclass organisiert von der Bibliothèque publique d’information <https://www.youtube.com/watch?v=oRFJHXOzvR0> [26.06.2021].

29 Tatsächlich müssen diese ihr Einverständnis mit der vorliegenden Fassung geben, bevor der Film in die Nachbearbeitung geht. Vgl. Třeštková. Časosběrný dokumen-tární film (wie Amn. 8). S. 36 und S. 39.

werden und daher nicht verwendet werden können. In Třeštkovás Filmen ist diese Funktion der Montage umso deutlicher, als sie fast ausschließlich chronologisch montiert sind. Die chronologische Anordnung unterstützt die stufenweise Erzählung des Lebens und betont auch seine Prozesshaftigkeit: Der Sinn liegt somit weniger in einer zugespitzten These über ein individuelles Leben als darin zu zeigen, dass das Leben insgesamt einen fortschreitenden, exponentiellen Verlauf³⁰ hat. Außerdem verwendet Třeštková oft Zwischentitel mit Angaben zu Datum und (seltener) Informationen über den (historischen und politischen) Kontext. Durch ihre kontextualisierende Funktion erinnern die Zwischentitel an die erklärenden Tafeln in Ausstellungen. In *René* (CZ 1989-2008) wird z. B. am Ende des Films im Zwischentitel erklärt, dass René die von der Regisseurin geliehene Videokamera für Porno-Filme statt für den von ihm angekündigten Dokumentarfilm verwendet und die Kamera dann verkauft hat. Die Zwischentitel tragen auch dazu bei, Distanz zu einer erklärenden Kommentarstimme zu gewinnen, in die notwendigerweise eine Interpretation und Wertung des Lebens der portraitierten Protagonist_innen eingeschrieben wäre.³¹ Hingegen verwendet Třeštková oftmals die Stimme der portraitierten Protagonist_innen selbst als Kommentarstimme. Die Stimme der Regisseurin ist manchmal in den Interview-Sequenzen zu hören, eher selten im Off-Kommentar – wie bei dem letzten Brief René's an die Regisseurin, den Třeštková selbst aus dem Off vorliest. Die Zwischentitel entsprechen somit weder der Adresse der Off-Stimme (der Protagonist_in), noch sind sie eindeutig als die Adresse einer auktorialen Position zu verstehen. Insgesamt zielt die Montage darauf ab, dem mehrdeutigen Material eine singuläre Deutung über das Leben der jeweiligen Protagonist_innen abzurufen, wobei die vermittelnde Instanz die Protagonist_innen selbst sind, die die Aufnahmen kommentieren und über ihr Leben reflektieren. Diese Deutung, oder konkreter: der ‚Sinn‘ eines Lebens bleibt im Langzeitdokumentarischen jedoch immer vorläufig/im Werden, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

2.2. Der Film als Ausstellung der Sammlung

Die Produktion und Fertigstellung eines Films bedeuten nicht das Ende eines Projekts: Solange die Protagonist_innen einverstanden (und am Leben) sind, werden die Dreharbeiten nach dem Erscheinen des Films fortgesetzt. Auf jeden

30 Richard Kilborn bezeichnet das iterative Verfahren als „inkrementell“, wobei er sich eher auf Beispiele bezieht, die eben nicht chronologisch vorgehen, sondern mit Rückblenden arbeiten wie z.B. die Serie *Seven Up* (GB 1964-2019) von Paul Almond (*Seven Up!* 1964) und Michael Apted und die Serie *Die Kinder von Golzow* (1961-2007) von Winfried und Barbara Junge. Vgl. Richard Kilborn. *Taking the long view: a study of longitudinal documentary*. Manchester University Press, 2010. S. 4.

31 Vgl. Bill Nichols. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991. Ein Beispiel einer solchen wertenden Stimme wäre meines Erachtens die Off-Kommentarstimme von Douglas Keay und dann später von Michael Apted in *Seven Up*. Vgl. Stella Bruzzi. *Seven Up*. London: British Film Institute (BFI), 2007.

Film kann also potenziell eine Fortsetzung folgen, weshalb Třeščíková von einer „endlosen Geschichte“³² spricht. Interessant dabei ist, dass die abgeschlossenen Filme nicht die endgültige Form des über die Jahre und Jahrzehnte gesammelten Materials bedeuten. Die Fortsetzung beschränkt sich nicht auf eine Ergänzung des Materials, sondern kann auch den Sinn oder den Fokus des gesamten filmischen Projektes verschieben. Deshalb fungieren die Filme in der *longue durée* als eine potentielle und vorläufige Darstellungsform, die (nur) den aktuellen Stand eines Projektes widerspiegelt. Das Material kann in später produzierten Filmen wieder auftauchen, bearbeitet und neu arrangiert werden. Daher sind die Filme einerseits in ihren Referenzen auf andere Filme eines Zyklus/einer Reihe und andererseits als Material, bzw. als Ressource und Datenbank für noch zu produzierende Filme zu betrachten. Besonders evident wird dieser Aspekt bei der Fernsehserie *Marriage Stories / Manželské etudy* (CZ 1987, 2005, 2017). Begonnen hat das Projekt 1980 mit der Beobachtung von zehn, dann von sechs Paaren mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen über einen Zeitraum von sechs Jahren ab der Hochzeit. Daraus entstand zunächst eine Fernsehserie mit sechs Folgen (zwischen 35 und 42 Minuten), die jeweils einem Paar gewidmet war, und zwei Langfilme für das Kino: *Z lásky/Out of Love* (CZ 1980-1988), der sich mit der Geschichte des Paares Jiří und Marcela befasst, und *Hledání cest/Looking for ways* (CZ 1980-1988) über die fünf anderen Paare. Doch trotz des Erfolgs der Serie trifft die Idee einer Fortsetzung beim Produzenten der *Česká televize* nicht sofort auf Zustimmung.³³ Erst im Jahre 1999 ändert der tschechische Rundfunk seine Meinung und Třeščíková bekommt die finanzielle Unterstützung, um die Paare sechs weitere Jahre zu filmen: 2005 erscheint der zweite Teil der Serie, *Manželské etudy + po dvaceti letech/Marriage stories after twenty years*, mit sechs Folgen. Zwischen 2009 und 2017 filmt Třeščíková ein drittes Mal ihre Protagonist_innen und daraus entstehen 2017 die *Manželské etudy po 35 letech/Marriage Stories 35 Years Later* (CZ 1980-2017). Zusätzlich zur Serie wurden im Laufe der Jahre ausgehend von demselben Material zwei weitere Langfilme für das Kino produziert: *Marcela* (CZ 1980-2007) und *Strnadovi/A Marriage Story* (CZ 1980-2017). Serialität ist ein wesentliches Kennzeichen der Filme Helena Třeščíkovás: Der Film *Anny* (CZ 2019) verwendet teilweise altes Bildmaterial von der zweiteiligen Folge *Rozkoš bez rizika* (dt.: ‚Genuss ohne Risiko‘, CZ 2001, 55' und 56' min) aus der Serie *Ženy na přelomu tisíciletí/Women At The Turn Of The Century* (CZ 1996-2001) bestehend aus 10 Folgen. Von *Rozkoš bez rizika* zu *Anny* kann ein Perspektivenwechsel beobachtet werden: Die Serie befasst sich mit sozialen und gesellschaftlichen Fragen rund um die Prostitution und rückt die Arbeit der NGO *Rozkoš bez rizika* in den Fokus. In *Anny* wurden viele Sequenzen aus der TV-Produktion beibehalten, die sie mit ihrer Theatergruppe in der NGO zeigen. Jedoch verschiebt sich der Fokus auf ihr eigenes Schicksal, während die sozialen Fragen eher in den Hintergrund rücken und zum Kontext des Einzelschicksals werden. Neben den zwei Folgen zu *Anny* zählt zu der Serie *Ženy na přelomu tisíciletí/Women At The Turn Of The Century* auch die Folge

32 Vgl. Třeščíková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8), S. 13.

33 Vgl. ebd.

V Pasti – Katka/Trapped – Katka (CZ 1996-2001, 55'), die als Ausgangspunkt für den später produzierten Film *Katka* (CZ 1996-2010) fungiert. Auch der Protagonist René erscheint zuerst im Rahmen der Serie *Řekni mi něco o sobě/Tell Me Something About Yourself*, die sich mit jungen Straffälligen beschäftigt, bevor er zum Hauptprotagonisten des Langfilms *René* (CZ 1989-2008) wird. Diese Beispiele sind paradigmatisch für Třeštková's Arbeit, die progressiv von der Darstellung von kollektiven zu individuellen Lebenszusammenhängen wechselt. Dieser Wechsel erklärt sich zum Teil auch durch die Unsicherheit, die die Projekte zu Beginn stark prägt: Durch die Arbeit mit einem Kollektiv von Protagonist_innen ergeben sich mehrere thematische Möglichkeiten. Sich auf mehrere Personen zu konzentrieren, vermindert die Gefahr, dass das Projekt wegen mangelnder Teilnahme (oder gar aufgrund von Abbrüchen oder Todesfällen) vorzeitig beendet werden muss. Gleichzeitig kann man diese Fokussierung auf Individuen ebenfalls als die Notwendigkeit einer Reduktion lesen: mit einem Kollektiv wächst das Material noch stärker an und es fällt schwerer, den Überblick zu behalten. Die Perspektivverschiebung vom Kollektiv zum Individuum erlaubt es mir abschließend den dritten Aspekt der kuratorischen Arbeit zu beleuchten: den der Sorge.

2.3. Sorge: Arbeitsbeziehung und Beziehungsarbeit als Teil der Kuratierung

Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ hat nicht nur technische Konsequenzen, sondern wirkt sich auch auf die Beziehungen des langzeitdokumentarischen Dispositivs aus, wenn man diese mit Beatrice von Bismarck als eine ‚kuratorische Situation‘ begreift:

Jede kuratorische Situation bedeutet ein Zusammenkommen im Interesse eines Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur. Auf diesem Weg entsteht dort ein Beziehungsgeflecht sämtlicher menschlicher und nicht-menschlicher Mitwirkender untereinander – der Exponate, Künstler_innen und Kurator_innen, aber auch aller übrigen Beteiligten, den Kritiker_innen, den institutionell Verantwortlichen, den verschiedenen Rezipient_innen und Publikumskreisen, ebenso aber auch den Displaygegenständen, Vermittlungsmedien und Architekturen, den Räumen, Orten, Informationen und Diskursen. Sie alle treten miteinander in neue Verbindung.³⁴

Dieses „Beziehungsgeflecht“ steht im Zeichen der *Sorge*, worauf die Etymologie des Wortes Kurator_in (vom Lat. *curare*) hinweist. Die kuratorische Arbeit impliziert eine ‚Sorge um‘ das Material (im Sinne seiner Aufbewahrung und ‚Ausstellung‘) aber auch eine ‚Sorge um‘ alle Beteiligten, insbesondere die Protagonist_innen, die Teil der ‚kuratorischen Situation‘ sind und jahrzehntelang gefilmt werden.³⁵ Diese Sorge drückt sich auf verschiedene Arten und Weisen

34 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 15f.

35 Wie die Serie *Manželské etudy/Marriage stories* (1987, 2005, 2007) gezeigt hat, würde es sich auch anbieten, in Hinblick auf das Beziehungsgeflecht die Langzeitbeziehung

aus: Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ führt zu einer Vertiefung der Beziehung zwischen der Filmemacherin und ihren Protagonist_innen, insofern als die Methode einen regelmäßigen Kontakt zwischen ihnen vorsieht. Dieser findet teilweise vor der Kamera statt, jedoch ereignen sich die meisten kommunikativen Akte außerhalb der Dreharbeit. Denn um wichtige Ereignisse im Leben ihrer Protagonist_innen überhaupt filmen zu können, muss Třeštková eine enge Verbindung mit ihnen pflegen und auf dem Laufenden bleiben. Die Beziehung, die aus diesen regelmäßigen Kontakten entsteht, ist ein wichtiger Teil des filmischen Dispositivs. Für Willemien Sanders müssen „Filmemacher und Gefilmte miteinander kommunizieren und kollaborieren, um den Film zu verwirklichen; Konflikte sind ein kleiner, aber üblicher Teil ihrer Zusammenarbeit.“³⁶ Durch die *longue durée* werden Kommunikation und Konfliktpotenzial komplexer und geben im Laufe der Projekte immer wieder Anlass zu Auseinandersetzungen. In ihrem Buch betont Třeštková, dass die Protagonist_innen qua Vertrag dem Projekt zwar verpflichtet sind, aber dass diese Verträge eher eine moralische Bindung darstellen.³⁷ Die Verträge regeln beispielsweise nicht eindeutig die Frage, ob die Filme nach Produktionsabschluss gezeigt werden dürfen. Die Zustimmung der Protagonist_innen ist für jeden Film immer wieder aufs Neue einzuholen. In einer bekannten Szene von *René* (CZ 2008) befragt der Protagonist Třeštková sehr direkt nach dem Status ihrer langjährigen Beziehung:

[...] I know it may sound a bit pathetic on camera like this, but I've grown used to you. You've been filming me since 1988. That's 14 years. In those 14 years I've seen my mum about six times. I've seen you ten times more often. Force of habit, and so on. Remember the letters I wrote in that careful script? I suppose I was in love with you. [...] What did I ask you in the hospital that time? Do you remember? Can I say this on camera? I asked if you saw me as an object or study, or whether I meant anything more to you than just the subject of a film. Can you give me a straight answer?³⁸

Auf diese plötzliche, zwiespältige Liebeserklärung und den Vorwurf, ihn nur als „Studienobjekt“ zu betrachten, erwidert Třeštková ausweichend, dass niemand nur ein „Studienobjekt“ sei.³⁹ Aber auch die Regisseurin erscheint in den langen Beziehungen verändert und übernimmt verschiedene Rollen als Beobachterin, Vertraute (z. B. mit Marcela im gleichnamigen Film), Freundin (z. B. mit Jana Kettnerová in *Soukromý vesmír/Private Universe*) und (seltener) als aktive Teilnehmerin am Geschehen (z. B. in *Katka* und *Mallory*). In *Katka*

zwischen den Förderinstitutionen, wie z. B. dem tschechischen Rundfunk und der Filmemacherin zu analysieren. Aus Platzgründen begrenze ich mich jedoch auf die Beziehung zu den Protagonist_innen.

36 Willemien Sanders. „Einwilligung, Preisgabe und Selbstdarstellung dokumentarischer Personen“. *montage AV* 25 (1, 2016): S. 92.

37 Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Amn. 8). S. 18.

38 *René* (CZ 2008) 00:49:40-00:52:20.

39 Siehe auch Marion Biet/Nicole Kandioler „Beziehungsarbeit im Langzeitdokumentarfilm zwischen Nähe und Distanz“. *montage AV* 28 (2, 2019): S. 63-78.

(CZ 1996-2010) fallen zwei Szenen auf, die das Spektrum der Rollen der Film-
macherin von der Beobachtenden zur Intervenierenden auf interessante Weise
abbilden: Als das Filmteam Katkas Freund Roman auf dem Bahnhof beglei-
tet, attackiert dieser unvermittelt eine fremde Frau, weil er denkt, dass sie ihn
beraubt hat.⁴⁰ Erst als ein Polizist dazwischenkommt, kann die Situation kon-
trolliert werden. Das Kamerateam beobachtet die ganze Szene ohne zu inter-
venieren, bis zu dem Zeitpunkt, als Roman in der Polizeistation verschwindet.
Über diese gewalttätige Szene schreibt Třeštková, dass sie die Lebenssituation
Katkas auf der Straße zeigen wollte und die Gewalt gehöre dazu, weshalb die
problematische Szene auch im Film zu sehen ist.⁴¹ Als Gegenbeispiel fungiert
eine andere Szene kurz vor dem Ende des Films. Katka und Roman haben sich
in einer Deponie hinter den Eisenbahngleisen einquartiert. An einem sonnigen
Nachmittag in Anwesenheit des Filmteams nähert sich eine Gruppe von Poli-
zisten ihrer Unterkunft, die Roman und Katka in Unruhe versetzen. Katka hält
Třeštková an, die Situation zu filmen und Roman bittet: „Please Helena, I’m
afraid. They are going to take me away from you“. In diesem Moment schwenkt
die Kamera weg von den Protagonist_innen in den ‚Off-Bereich‘, in das Bild
tritt Třeštková, die sich den Dazugekommenen vorstellt und ihnen die Hand
schüttelt. Durch ihre Intervention entspannt sich die Situation und die Poli-
zist_innen erklären vor der Kamera in Ruhe die Lage. Diese Szene zeigt die ver-
schiedenen soziale Positionen und Hierarchien innerhalb des Gefüges der Film-
produktion und sie problematisiert die Position der Regisseurin, die im Sinne
der Protagonist_innen intervenieren kann (oder nicht).

Es gehört ebenfalls zur kuratorischen Arbeit im Sinne der Sorge, die Aus-
wirkungen des Films auf das Leben der Protagonist_innen zu reflektieren, denn
jeder Film ist eine Geste des ‚Ausstellens‘ und der ‚Sichtbarmachung‘, die mit
Verantwortungen einhergeht. Insbesondere in den Filmen *Katka* und *René* wer-
den ethische Fragen des Dokumentarfilms aufgeworfen. Bis auf einige Vorfälle
(René hat zwei Mal in Třeštková’s Prager Wohnung eingebrochen) hat sich die
Kooperation mit der Filmemacherin eher positiv auf den Protagonisten René
ausgewirkt. Třeštková hat ihm geholfen, zwei Bücher herauszubringen und der
Film brachte ihm einen gewissen Bekanntheitsgrad ein, durch den sich seine
autobiographischen Erzählungen besser verkauften. Bei Katka ist die Situation
anders: Auch sie wurde durch den Film bekannt, was aber vielmehr zu einer
seit mehreren Jahren anhaltenden Paparazzi-Jagd führt. Die Boulevardmedien
bezeichnen sie als die „bekannteste Drogenabhängige Tschechiens“⁴² und
scheuen nicht davor zurück, sie für diverse Anlässe vor die Kamera zu stellen. Der
Film selbst entstand aber vielmehr aus der Hoffnung, Katka dadurch zu ermu-
tigen und zu ermächtigen, ihre Drogenabhängigkeit hinter sich zu lassen – also
aus Sorge um sie und in der Hoffnung auf *cure/Heilung*.⁴³ Anhand von Katka

40 *Katka* (CZ 2010). 00:54:21-00:56:22.

41 Vgl. Třeštková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8). S. 23.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=gnNiQo4iyTs> [26.06.2021].

43 So lässt sich auch das Gespräch zwischen Katka und Třeštková im Juli 2008 lesen,
in dem die Regisseurin die junge Frau zurechtweist in der Hoffnung, dass Katka

und René wird die spezifische kommunikative Konstellation sichtbar, in der sich Protagonist_innen und Regisseur_innen eines Langzeitdokumentarfilms befinden. Diese kommunikative Situation ist nicht gegeben, sondern muss gepflegt und immer wieder neu verhandelt werden.

3. Der Langzeitdokumentarfilm als intermediale Anordnung

Anknüpfend an seine Analyse der Entwicklung des Begriffs des ‚Kuratierens‘ unterscheidet Obrist vier Aufgabenbereiche der Kurator_in: die Aufbewahrung, die Selektion, das Ausstellen und Arrangement von Kunstwerken und den Beitrag zur Kunstgeschichte.⁴⁴ Wenn wir also, wie ich es in meinem Artikel vorgeschlagen habe, die filmische Arbeit Treštíková's als kuratorisch verstehen, stellt sich am Ende die Frage: Welchen Beitrag leistet sie in Bezug auf die Film- und Mediengeschichte? Was gewinnt die Methodik der Film- und Medienwissenschaft durch die Perspektivierung der ‚zeit-sammelnden Methode‘ als kuratorische Arbeit?

Die Figur des Kuratierens erlaubt es, sich von einer filmimmanenten Sichtweise, die Film als abgeschlossenes Produkt untersucht, abzuwenden, um vielmehr die Prozessualität und den dispositiven Charakter des Filmischen in den Blick zu nehmen. Das ‚Kuratieren‘ erfordert ein Nachdenken über Herstellungsprozesse und stellt Fragen nach den Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen sowie zwischen den Beteiligten an der kuratorischen Situation. In dieser Hinsicht sollte die detaillierte Beschreibung der ‚zeit-sammelnden Methode‘ zeigen, dass sich Treštíková's Arbeit nicht auf die Produktion der Filme reduzieren lässt. Vielmehr umfasst sie verschiedene Operationen, die sowohl die Materialsammlung, die Archivierung und die Verwaltung als auch das ‚Ausstellen des Materials‘ in der Form eines Films beinhalten, wobei die Filme nicht die abschließende Ausschöpfung des Materials darstellen. Durch die *longue durée* tritt außerdem die Medienspezifität der einzelnen Elemente dieser Operationen in den Blick: Die Sammlung in der *longue durée* produziert einen quantitativen und qualitativen Überschuss an Material; neben den zahlreichen filmischen Lebensfragmenten sammelt Treštíková auch Briefe und SMS-Nachrichten (z. B. in *René*), Fotografien (z. B. in *René*, *Private Universe*, *Marcela*, *Anny...*), Fernseharchivbilder und Tagebücher (*Private Universe*). Alle diese Materialien tragen die Spuren ihres jeweiligen technologischen und kulturellen Entstehungskontexts (Handschriftlichkeit, 35mm-Film, schwarz-weiß- und Farbbilder, Videobilder, Qualität des Bilds, usw.), der bei der Verwaltung und Archivierung und später bei der Filmproduktion berücksichtigt werden muss.

sich zusammenreißt und sich um ihre Tochter kümmert: Treštíková; „Promise that tomorrow you will you'll start getting organized.“ [1:22:40].

44 Vgl. Obrist. Ways of curating (wie Anm. 23). S. 25.



Abbildung 5: Erster Eintrag in Petrs Tagebuch, Screenshot *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012)



Abbildung 6 und 7: Archiv der Filmemacherin. Fotos zur Verfügung gestellt von Helena Třeštková.

Die kuratorische Arbeit, die auf die Sammlung zugreift, besteht darin, das Material auszusortieren und neu zusammenzustellen. Erst in diesem letzten Schritt tritt die Spezifität des filmischen Mediums in den Vordergrund, der die intermediale Materialsammlung filmisch vereinigt. Nicht zuletzt an der chronologischen Montage zeigt sich, wie Lebenserzählungen mit der Entwicklung der Technik kollidieren und wie durch die *longue durée* Materialien zum Dokument werden. Die ‚zeitsammelnde Methode‘ birgt daher medienarchäologisches Potenzial.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Perspektivierung der ‚zeit-sammelnde Methode‘ als kuratorische Arbeit das Bewusstsein für die Materialität, die Prozesshaftigkeit und die Geschichtlichkeit des Films verschärft. Denn die ‚zeit-sammelnde Methode‘ etabliert eine andere Form der Berührung, des in Beziehung-Setzens von Medien, das nicht so sehr in einem direkten Vergleich zwischen verschiedenen Medien besteht, sondern vielmehr in der Sichtbarmachung von intermedialen Operationen, deren Entwicklungen und Geschichtlichkeit.