

# Jugend ohne Film



---

PETER UND ZSÓKA NESTLER



**Jedes Wissen schadet dem, der kein Wissen vom Guten hat.**

Michel de Montaigne

## Inhalt:

<b>Begegnungen mit Peter Nestler</b>	<b>3</b>
–Frederik Lang	
<b>Neben der Kamera: Zsóka Nestler</b>	<b>7</b>
–Dagmar Brunow	
<b>Epische Pädagogik</b>	<b>11</b>
Über Peter Nestlers Arbeit für das schwedische Fernsehen	
–Stefan Ramstedt	
<b>Hervortretende Formen im Putz der Geschichte</b>	<b>15</b>
Kunst in den Filmen Peter Nestlers	
–Ivana Miloš	
<b>Immer schon so</b>	<b>21</b>
Streifzüge durch Landschaften in Peter Nestlers Filmen	
–Ronny Günl	
<b>Blicke auf Arbeit, Blicke auf Menschen</b>	<b>27</b>
–Michelle Koch	
<b>Die bewahrte Dauer des Blicks</b>	<b>33</b>
Einige Beobachtungen zu den Filmen Peter Nestlers	
–Patrick Holzapfel	

# Begegnungen mit Peter Nestler

Filme von Peter Nestler im Kino zeigen, um sie gemeinsam mit anderen Menschen zu betrachten, zu erkunden, zu diskutieren – auch mit ihm selbst. Dies zu einem Zeitpunkt, da seine Filme dank der sorgfältigen Restaurierungsarbeit der Deutschen Kinemathek zu einem großen Teil (wieder) in guter Qualität verfügbar sind, vielleicht besser, als sie es jemals waren. Aus der Gegenwart betrachtet wirken sie oftmals hellsichtig, auch wenn das ein falsch klingendes Wort ist. Präziser muss es heißen, dass Nestler Dinge wahrgenommen und auf Film festgehalten hat, die vielen seiner Zeitgenoss:innen entgangen sind; egal in welchem der vergangenen sechs Jahrzehnte.

Ich musste schmunzeln, als ich las, dass Peter Nestler 2023 den Grimme-Preis für seinen Film **Unrecht und Widerstand** erhalten hat: Jetzt ist er also angekommen im deutschen Fernsehmainstream. Es war ein langer Weg vom »Arbeitsverbot« durch Auftragsverweigerung durch das öffentlich-rechtliche deutsche Fernsehen nach **Von Griechenland** und dem Vorwurf, der Film sei kommunistische Propaganda. Beim schwedischen Fernsehen boten sich hingegen Arbeitsmöglichkeiten. Regelmäßig drehte Peter Nestler fortan Filme, die ihn thematisch doch wieder in die Bundesrepublik führten, das Land und seine Zustände aus einer gewissen Distanz reflektierend. Es sind Filme, die oft in Zusammenarbeit mit seiner Frau Zsóka entstanden sind, er mit der Kamera auf der Schulter, sie mit dem Mikrophon in der Hand. Filmemachen als Paar.

Die Retrospektive haben wir nicht grundlos nach einem Zitat von Jean-Marie Straub und einem Filmtitel von Straub und Danièle Huillet aus den 1960er-Jahren benannt: »Nicht versöhnt. Der Dokumentarfilmemacher Peter Nestler.« Gegenüber den Zuständen in der Welt ist Peter Nestler bis heute nicht versöhnt. In Bezug auf die Arbeitssituation wurde es ab Ende der 1980er-Jahre immerhin versöhnlicher zwischen ihm und den Geldgeber:innen und Institutionen in Deutschland. Über **Die Judengasse** und zwei Arbeiten für das Jüdische Museum Frankfurt am Main ergab sich eine neue Möglichkeit, wieder in Deutschland zu produzieren. Es entstanden einige meiner liebsten Filme von Peter Nestler: **Die Nordkalotte**, **Lófotr**, **Die Römerstraße im Aostatal**, später noch **Verteidigung der Zeit**, ein Film über Huillet und Straub.

~

Die Filme von Peter Nestler habe ich vor etwa 20 Jahren durch den Filmmacher Stefan Hayn kennengelernt. Er war zu Gast in der Filmgeschichtsvorlesung von Heinz Emigholz an der Universität der Künste in Berlin. Ich war damals ein etwas hochnäsiger Student, filmisch sozialisiert mit klassischem Hollywood-Kino, der Nouvelle Vague und was auch immer man um die Jahrtausendwende unter Arthouse-Kino verstand. Stefan Hayn hatte einen Film von Peter Nestler mitgebracht, den er uns zeigen wollte. Ich hatte noch nie von Peter Nestler gehört und war deshalb nicht allzu neugierig, eher skeptisch. Hayn zeigte einen Fernsehmitschnitt mit 3Sat-Logo, **Die Verwandlung des guten Nachbarn**. Was ich sah, hat mich nachhaltig beeindruckt. Claude Lanzmanns **Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures** hatte ich gesehen. Aber in Nestlers Film über den Aufstand im Vernichtungslager Sobibór war etwas Anderes, zunächst Ungreifbares, das mich nicht losließ. Ein anderes Verhältnis zu den Orten, Ereignissen, Dingen und Menschen, die der Film zeigt.

Jahre später las ich in der September-Ausgabe der Zeitschrift *Filmkritik* des Jahres 1979 die folgenden Sätze: »Nestler ist kein Erzähler, er ist immer nur Nacherzähler, und das ist ein anderes Verhältnis zu den Dingen, die er im Film aufnimmt. Er ist ein Nacherzähler, und das heißt, daß er weiß: die Kraft, die er mitteilt, geht nicht von ihm aus, sie geht von den Dingen aus durch ihn hindurch.« Der zweite ist für mich bis heute *der* Schlüsselsatz zu Nestler geblieben. Geschrieben hat ihn Hartmut Bitomsky.

Nach dem Seminarbesuch von Stefan Hayn führte mich der Weg in die Uni-Bibliothek. Immerhin gab es ein paar VHS-Kassetten mit Fernsehmitschnitten von Nestlers Filmen: **Ödenwaldstetten**, **Die Nordkalotte**, **Die Römerstraße im Aostatal**.

Meine Großmutter stammte von der Schwäbischen Alb, aus einem ganz ähnlichen Ort wie **Ödenwaldstetten**, den ich allerdings erst viele Jahre

nach ihrem Tod besucht habe. Nestlers Film und die darin gezeigten Menschen waren für mich dort ebenso präsent wie die Kindheitserzählungen meiner Großmutter, die in ihren letzten Jahren, mit fortschreitender Demenz, immer lebendiger geworden waren. Vor- und Nachkriegszeit fügten sich zusammen.

Eine Urlaubsfahrt: Vom Wohnort meiner Eltern, der zugleich Nestlers Geburtsort ist, also von Freiburg im Breisgau geht es vorbei am Genfer See nach Turin. Dazwischen liegt der Gran San Bernardo, der Weg von der Schweiz nach Italien, ins Aostatal. Der Durchgangsverkehr nimmt heute den Tunnel, die Passstraße ist an einem Wochentag Mitte Oktober kaum befahren. Zu Römerzeiten war hier vermutlich mehr los, denke ich. Das Licht, der Blick auf die umliegenden Berge, wird sich aber kaum verändert haben. Es sind Gedanken, die mir Peter Nestler mit seinen Filmen nahegebracht hat, zu spüren, wie verschiedene Schichten von Zeit und Geschichte an einem Ort fortwirken.

Ein Besuch bei einem Winzer in Südfrankreich: Seine Weinberge liegen auf dem verlandeten Hafenbecken der antiken Metropole Narbo Martius. Heute heißt die Stadt Narbonne und hat eine vergleichbare Einwohnerzahl wie im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt. Als kleine Beigabe zum gekauften Wein gibt es für meine Freundin – eine Archäologin – eine bei der Neuanpflanzung von Rebstöcken gefundene Terra-Sigillata-Scherbe mit einem Hasen darauf. Römische Keramik ist Massenware, der Produktionsort des Hasen ist identifizierbar. Für die Herstellung von Keramik braucht man Wasser, Ton und Holz für den Brennvorgang. In Condatomagus, dem heutigen Millau, fließt die Dourbie in den Tarn. Gegenüber der markanten Felsformation zwischen den Flüssen lag das Töpferzentrum. Der Hersteller des Gefäßes mit dem Hasen darauf hat die damals bereits abgeholzten Berghänge ebenso gesehen wie wir, knapp 2000 Jahre später; der Raubbau an der Natur, den Peter Nestler in Filmen wie **Die Nordkalotte** zeigt, ist keine Erfindung der Moderne. In einem kleinen Museum erfährt man, wie die Töpferware ihren Weg in die Welt fand, denn Gefäße aus Condatomagus findet man im heutigen Äthiopien, im Sudan oder im Iran. Der Transport führte über eine steile Straße auf das karge Hochplateau der Causse du Larzac und schließlich bei Lodève wieder hinab in Richtung Mittelmeer. Ziel war der Hafen Narbo Martius, wo die Reise unseres Hasen bereits endete. Als Tourist nimmt man heute die A75, die fast parallel zur historischen Straße verläuft. Über Keramikherstellung hat Peter Nestler leider keinen Film gedreht, denke ich mir nun beim Schreiben dieser Zeilen, dafür aber wunderbar dichte und lehrreiche Werke über Glas, Stoff, Papier, Buchdruck, Eisenherstellung und Orgelbau.

Von diesen Filmen gibt es oft mehrere Sprachfassungen. Eine davon für den Auftraggeber hergestellt, das öffentlich-rechtliche schwedische Fernsehen, mit einem professionellen Sprecher, dessen Worte ich nicht verstehe, aber dessen Sprechrhythmus und Klangfarbe. Beides scheint international gültig zu sein und sagt: sorgfältig gemachtes und informatives Dokumentarfernsehen. Eine zweite Fassung auf Deutsch, mit Peter Nestlers eigener Stimme, die dem

Gezeigten eine andere Dimension verleiht. Dazu noch einmal Hartmut Bitomsky: »Es kommt dazu die Stimme von Nestler, ein Bariton, entschieden, fest und apodiktisch. (...) Sein Sprechgestus und seine Kommentartexte sind lakonisch, einfach, Meisterwerk. Manche sind für ihre Poesie taub, das Vokabular schäumt nicht über, hat keine Metaphern.« Über die Zuschreibung »apodiktisch« habe ich gelegentlich nachgedacht. Ich glaube mittlerweile, hier irrt Bitomsky. Denn die Klarheit und Präzision von Peter Nestlers Aussagen hat nichts Dogmatisches, Ausschließendes, auch nicht im ebenso bestimmten wie warmen Klang.

~

**Die Nordkalotte** habe ich 2017 als 16-mm-Projektion in der Akademie der Künste in Berlin wiedergesehen, im Rahmen einer Begleitveranstaltung zur Ausstellung »Sagen Sie's den Steinen – Zur Gegenwart des Werks von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub«; der Film ist den beiden gewidmet. Peter Nestler war anwesend. Ich schrieb damals in der Zeitschrift *Filmblatt* darüber: »Man kam sich fast wie ein Eindringling in die Privatsphäre vor, beim persönlichen Zusammentreffen der alten Freunde Nestler und Straub am letzten Wochenende der Retrospektive in der Akademie der Künste: zwei über 80-jährige Legenden des widerständigen Kinos, wobei Nestler erstaunlich jung wirkte, der nur vier Jahre ältere Straub hingegen sehr zerbrechlich.« Danièle Huillet war bereits am 9. Oktober 2006 verstorben, Jean-Marie Straub folgte ihr am 20. November 2022. Peter Nestler feiert am 1. Juni 2024 seinen 87. Geburtstag. In der Woche zuvor ist er unser Gast im Zeughauskino in Berlin.

Filmvorführungen und Gespräche sind etwas Flüchtiges, dem Moment Verhaftetes. Bestenfalls bleiben sie in Erinnerung, hinterlassen Spuren, prägen die eigene Wahrnehmung. Bedrucktes Papier ist bleibender, wie es auch Nestlers **Om boktryckets uppkomst** und der Zweiteiler **Om papperets historia** eindrücklich zeigen. Die Arbeit mit Papier, insbesondere wenn man mit einem Verfahren wie der Risographie arbeitet, ist im doppelten Sinne des Wortes nachhaltiger. Man kann blättern und das Geschriebene wieder und wieder lesen; und man kann es weitergeben. Auch deshalb möchten wir nicht nur die Filme Nestlers zeigen und teilen, sondern mit dieser Sonderausgabe von *Jugend ohne Film* auch unser Wissen und unsere Begegnungen mit seinen Filmen. Wir haben dafür Autor:innen eingeladen, deren Wahrnehmung und Schreiben wir schätzen, für dieses Heft wie auch für das Dossier zu den Filmen der Retrospektive auf [jugendohnefilm.com](http://jugendohnefilm.com).

Peter Nestler hat einmal über sein Selbstverständnis als Filmemacher geschrieben, dass er sich als einer von vielen sehe, die darauf aus sind, dass »eine wahre, verantwortliche Verbindung zwischen Menschen geschaffen werden muß, die zum Gewöhnlichen und Selbstverständlichen werden soll.«

Frederik Lang

# Neben der Kamera:

---

# Zsóka Nestler

---

Sie ist die große Unbekannte im Werk, das bislang allein Peter Nestler zugeschrieben wird: Zsóka Nestler. Ihre Wiederentdeckung wäre ohne die Mithilfe Peter Nestlers nicht denkbar. So hat er für die schwedische Filmzeitschrift *Walden* eine maßgebliche Liste jener Filme zusammengestellt, an denen Zsóka Nestler beteiligt war: Für vierundzwanzig Filme haben beide gemeinsam das Konzept entwickelt, von **Uppför Donau** bis **Mit der Musik groß werden**. Bei ebenso vielen Filmen war Zsóka Nestler für die Aufnahme des O-Tons zuständig, angefangen von **Röster från Ruhr** bis **Zeit**. Dennoch fehlt der Name Zsóka Nestler bislang in der Dokumentarfilmliteratur. Dass dies eine gewaltige Leerstelle ist, dürfte all denen klar sein, die Zsóka Nestler gekannt haben oder von ihr wissen. Sie war es, die dank ihrer Sprachkenntnisse und ihres Einfühlungsvermögens den Kontakt zu den porträtierten Menschen herstellte und vertiefte. Doch in filmhistorischen Darstellungen, die den Fokus immer noch vornehmlich auf Regiearbeit legen, bestenfalls noch auf Kamera und Schnitt, zählen solche Fähigkeiten nicht. Auch in der Filmgeschichte hält sich der romantische Geniebegriff hartnäckig und damit das Bild vom männlichen Auteur. Das Resultat: Nationale Datenbanken in Schweden verzeichnen nur einen Bruchteil von Zsóka Nestlers Filmarbeit. In Deutschland sieht es nicht besser aus, wie eine Suche auf *filmportal.de* belegt. Zudem verlief ihre Karriere, wie die so vieler Frauen, nicht geradlinig.

Zsóka Nestlers Interesse am Film und ihre Liebe zum Kino wurden im heimischen Budapest geweckt. Das Mietshaus, in dem sie aufwuchs, beherbergte

ein eigenes Kino, in dem mehrmals pro Woche Filme liefen – für sie ein Zugang zur Welt. Ihre Begeisterung für den Film verdankte sie auch ihrer Verwandtschaft, vor allem der Dokumentarfilmerin und Drehbuchautorin Marianne Szemes und ihrem Mann Mihály, einem Filmregisseur. Zsóka Nestler wurde 1944 als Zsófia Gizella Somlai in der ungarischen Hauptstadt geboren, wenige Monate vor der deutschen Besetzung und ein Jahr vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs, 2016 verstarb sie in Schweden. Bereits vor ihrer Geburt hatte der Vater Ernő Schneeweiss als Reaktion auf den Antisemitismus in den 1930er-Jahren seinen jüdischen Nachnamen durch einen ungarischen ersetzen lassen. Eine akademische oder künstlerische Ausbildung blieb ihr in Ungarn verwehrt, vermutlich weil ihre Eltern keine Parteimitglieder waren, trotzdem belegte sie Kurse zur Film- und Theatergeschichte. Darüber hinaus hatte sie sich als fleißige Theatergängerin mit Bertolt Brecht und Peter Weiss vertraut gemacht.

Nachdem sie über Marianne Szemes Peter Nestler in Budapest kennengelernt hatte, zog Zsóka 1967 zu ihm nach Schweden. Dies war der Beginn einer langen, intensiven Zusammenarbeit. Die beiden entwickelten die Konzepte ihrer Filme in der Regel gemeinsam. Beim Dreh war Zsóka Nestler vor allem für die Tonaufnahmen verantwortlich, doch ebenso entscheidend für die Filmarbeit war ihr Kontakt zu den Personen vor der Kamera. In den 1980er-Jahren studierte Zsóka Nestler Soziale Arbeit und während ihrer langjährigen beruflichen Tätigkeit absolvierte sie eine Ausbildung zur Psychotherapeutin. Wichtig war ihr besonders die Arbeit mit Asylsuchenden und Kindern und Jugendlichen, die ohne ihre Eltern nach Schweden kamen. Zwei weitere Male sollte sie zum Filmemachen zurückkehren: für **Zeit** und **Mit der Musik groß werden**, der die Budapester Musikstudentinnen Brigitta und Tünde Máko, Angehörige einer Roma-Familie, bei ihrer akademischen Musikausbildung porträtiert.

Die filmische Arbeit der Nestlers zeugt von einem zutiefst humanistischen Menschenbild. Dieses speist sich aus der Bereitschaft zum Zuhören und einer genauen Beobachtungsgabe. Und hierin liegt die Voraussetzung für eine klare politische Haltung jenseits von Dogmatismus, die auch immer die Freiheit und die Entfaltungsmöglichkeiten des Gegenübers mitdenkt. Zsóka Nestlers Sprachkenntnisse und ihre Fähigkeit auf Menschen zuzugehen, waren wichtige Voraussetzungen für diese dokumentarische Ethik. Es war eine Mischung aus Offenheit, Neugier, Demut und Respekt, mit der es Zsóka Nestler gelang, das notwendige Vertrauen zwischen der Crew und den Porträtierten zu entwickeln, wie sie in einem Beitrag für die Filmzeitschrift *Walden* erläutert. Sie schuf eine Atmosphäre, in der die Menschen vor der Kamera zu Mitgestaltenden werden, indem diese sich nach eigenem Befinden einbringen konnten. Die Menschen, deren Erfahrungen geschildert werden, sind als gleichberechtigte Subjekte zentraler Bestandteil des gemeinsamen Erkenntnisprozesses. Nie werden Protagonisten auf eine bloße Opferrolle reduziert. Durch die Darstellung als schöpferische Personen und Kunstschaffende gewähren ihnen die Filme Handlungsmacht. Künstlerische

Tätigkeiten bieten einen Freiraum im oft harten Arbeitsalltag und erschaffen Möglichkeitenräume, wie in **Pinets dockor** oder **Zeit**, der sieben ungarische Kunstschaffende porträtiert, deren Gestaltungswillen trotz eines harten und zermürbenden Arbeitslebens ungebrochen ist.

Zur dokumentarischen Ethik der Nestlers gehört auch die filmische Begegnung mit Kindern auf Augenhöhe. Zsóka Nestlers starkes Engagement für Flüchtlinge, insbesondere für Kinder auf der Flucht, kommt in zahlreichen Arbeiten zum Ausdruck. Die psychischen Folgen von Kriegserfahrungen sind für Kinder gewaltig und dauern ein Leben lang an, so Zsóka Nestler. Zugleich verfügen Kinder über eine innere Stärke und einen Überlebenswillen. In ihren Dokumentarfilmen unternehmen die Nestlers den Versuch, diese Ambivalenz von Schutzlosigkeit und Hoffnung in Bilder und Töne zu übersetzen, jenseits von Paternalismus und romantischer Überhöhung. In **Bilder från Vietnam** tragen Kinder aus Schweden Gedichte vietnamesischer Kinder vor, die ihre Erfahrungen des Vietnamkriegs in Kunst übersetzt haben. In diesem Film, wie auch in **Zeit**, hören wir Zsóka Nestlers Stimme auf der Tonspur.

Einige der Dokumentarfilme von Zsóka und Peter Nestler entstanden für das Kinder- und Jugendprogramm des damals neuen öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders TV2 in Schweden. Dazu gehören unter anderem die Mehrteiler **Om papperets historia**, **Tyg** und **Bergshantering/Järnhantering**. Ausgangspunkt dieser Filme waren Fragen von Kindern nach der Herstellung von Glas, Eisen oder Papier. Die materiellen Bedingungen der Herstellungsprozesse stehen im Zentrum der Filme, von traditionellem Handwerk bis zu industriellen Produktionsverfahren. Es geht um Arbeit und um Arbeitslosigkeit, um Entfremdung und Ungleichheit. Die Filme setzen wirtschaftliche Entwicklungsprozesse in soziale und historische Kontexte und legen dadurch die sozialen Ungerechtigkeiten der Industriegesellschaft offen. Indem sie eine audiovisuelle Geschichte der Deindustrialisierung entwerfen, sind diese Filme zugleich ein Beitrag zum sozialen und kulturellen Gedächtnis europäischer Industrienationen.

Die Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart sind in den Filmen der Nestlers präsent, ebenso eine dezidiert internationalistische Perspektive. **Spanien!**, der in Zusammenarbeit mit Taisto Jalamo und zahlreichen ehemaligen Freiwilligen der Internationalen Brigaden entstand, wird zu einer Erinnerungsarbeit an den antifaschistischen Kampf im Spanischen Bürgerkrieg. Andere wichtige Themen für Peter und Zsóka Nestler sind die Erfahrungen der Minderheit der Roma und Sinti sowie Migration, wie in der für das schwedische Fernsehen (TV2) produzierten mehrteiligen Serie **Utlänningar**. Die Filme schildern die Geschichte und Erfahrungen von schwedischen Roma sowie von Einwanderern aus dem Iran, die seit 1979 in Schweden leben. Der Serientitel **Utlänningar** (**Ausländer**), bedient sich in kritischer Absicht einer Bezeichnung, die oft abwertend gebraucht wurde (und wird), im Deutschen wie im Schwedischen. Seine Größe als Kriegsmacht und als Industrienation verdankte Schweden nicht zuletzt

den seit der Hansezeit immigrierten Facharbeitern und Handwerkern, den Händlern und Schiffsbauern aus Deutschland und den Zuwanderern aus Wallonien mit ihren Facharbeitern, Handwerkern, Grubenarbeitern und Unternehmern der Kupfer-, Eisen- und Stahlproduktion der Waffenindustrie.

Ebenso haben die Nestlers in **Att vara zigenare** die diskriminierende Bezeichnung im Titel, die damals in der Öffentlichkeit die gängige Bezeichnung für Roma und Sinti war, bereits in den ersten Sprechersätzen des Films in Frage gestellt. In **Att vara zigenare** sprechen Roma und Sinti aus Deutschland und Österreich, manche zum ersten Mal vor laufender Kamera, über ihre Verfolgung während des Holocausts, über die Todeslager und den Völkermord der Nazis an ihrer Minderheit. Der Film zeigt auch, wie das Erbe des Nationalsozialismus nach dem Zweiten Weltkrieg weiterlebt und wie Roma und Sinti mit dem bestehenden Antiziganismus durch die westdeutschen Behörden konfrontiert werden. Kämpfe um eine Entschädigung für das erlittene Leid scheitern an den Folgen der mangelnden Entnazifizierung des westdeutschen Rechtssystems. Die Kontinuität des Faschismus zu thematisieren ist jedoch nicht nur in Deutschland ein Politikum. Weil die Nestlers die Rolle der schwedischen Sozialdemokratie beim Aufstieg des Neofaschismus kritisierten, nahm das schwedische Fernsehen den Dokumentarfilm **Får de komma igen? Om nyfascistiska tendenser i Västtyskland** einen Tag vor seiner geplanten Ausstrahlung aus dem Programm.

Die Biennale widmete Zsóka Nestler 2016, drei Monate nach ihrem Tod, ein Filmprogramm. Seitdem erhält Zsóka Nestler allmählich ihre längst gebührende Anerkennung. Unlängst wurde sie in die skandinavische Online-Datenbank *Nordic Women in Film* aufgenommen. Die Auseinandersetzung mit Zsóka Nestler steht erst am Anfang.

Dagmar Brunow

# Epische Pädagogik

---

## Über Peter Nestlers Arbeit für das schwedische Fernsehen

Das erste Bild in Peter Nestlers **Sightseeing** zeigt die amerikanische Flagge vor einem strahlend blauen Himmel. Die Fahne weht im Wind, und auf der Tonspur hören wir ferne Verkehrsgeräusche. Plötzlich schneidet der Film zu einem Bild von Salvador Dalís *L'Énigme de Guillaume Tell*. Der Schnitt wirkt beinahe so enigmatisch wie Dalís Gemälde des armen Guillaume Tell. Sein Gesicht ist ersetzt durch das von Lenin, mit einer verlängerten Kappe und einer übergroßen rechten Gesäßbacke, gestützt von Holzkrücken. Doch der Schnitt führt uns nicht nach Spanien, Frankreich, in die Sowjetunion oder in die Schweiz, sondern nach Schweden. Die nächste Einstellung eines alten Militärturms, verziert mit der schwedischen Flagge, bestätigt das. Das Dalí-Gemälde wurde just zu der Zeit, als Nestler seinen Film drehte, von einem Museum in Stockholm erworben.

Das Moderna Museet, das das Gemälde erworben hatte, und der Militärturm befinden sich beide in Stockholm in der Nähe des Flusses Söderström, der den Mälarsee mit der Ostsee verbindet. Der Fluss und seine Umgebung sind die Schauplätze von **Sightseeing**, einem Film, der das kulturelle und touristische Leben im Zentrum Stockholms mit der akuten Kriegsrealität in Vietnam kontrastiert. Der Film zeigt eine Besichtigungsfahrt auf einem Schiff, während eine Stimme aus dem Off Passagen eines Artikels von Peter Weiss und Gunilla Palmstierna-Weiss vorliest, den sie nach ihrem Besuch in Nordvietnam geschrieben und im Sommer desselben Jahres in der schwedischen Tageszeitung *Dagens Nyheter* veröffentlicht hatten.

Die Gewalt, mit der Nestler die Kriegsverbrechen der USA in einen festlichen Sommertag in Stockholm einschreibt, könnte als untypisch für den Filmemacher betrachtet werden. In früheren und späteren Filmen verwendet er oft überraschende Schnitte, die an den Benjamin'schen Chock erinnern, um die Geschichte in die Gegenwart zu holen. Doch selten hat er eine solche Schärfe bei der Montage von Bild und Ton angewandt wie in **Sightseeing**. Dafür mag es zwei einander nicht ausschließende Gründe geben: Manchmal ist ein bisschen Gewalt notwendig; die Situation in Nordvietnam mag eine solche kinematographische Antwort verlangt haben. Oder Nestler musste vielleicht den Redakteuren des schwedischen Fernsehens, wofür der Film hergestellt wurde, seine ganze Palette als Filmemacher präsentieren.

**Sightseeing** war der zweite Film, den Nestler in Schweden realisiert hat. Nachdem er in Westdeutschland nicht mehr arbeiten konnte, übersiedelte er 1966 nach Schweden, ins Heimatland seiner Mutter. Dort bewarb er sich beim schwedischen Fernsehen für einen Filmproduktionskurs, und **Sightseeing** wurde als Teil des Abschlussprojekts gedreht. Durch diesen Kurs hätte Nestler Teil des zukünftigen Milieus engagierter schwedischer Dokumentarfilmemacher werden können, neben Regisseuren wie Jan Lindquist, Ingela Romare und Lennart Malmer, die Filme über antikoloniale und andere politische Kämpfe auf der Welt in Angriff nahmen und die von dem Verleihkollektiv *FilmCentrum* vertreten wurden. Nestlers unabhängige Produktionen hätten von dieser Organisation in Umlauf gebracht werden sollen, aber er blieb eine Randfigur. Ein Grund dafür war, dass er keine Anstellung als Dokumentarfilmproduzent beim schwedischen Fernsehen erhielt. Stattdessen wurde er als Produzent in der Abteilung für Kinderfilme angestellt, was seine spätere Arbeit entscheidend prägte. Diese (auf den ersten Blick) unglückliche berufliche Entwicklung ist für Nestler zu einer Möglichkeit geworden, seine Nachforschungen über den damaligen Stand der Dinge, anhand ihrer historischen Voraussetzungen, fortzusetzen, von der Industriegeschichte bis zur Geschichte des Handwerks und der Migration.

Nestlers Arbeit für das schwedische Fernsehen wurde weitgehend von den redaktionellen Linien der Kinderabteilung bestimmt. Diese verlangten, das junge Publikum um Fragen zu bitten, die die Filme beantworten sollten. Viele der Filme, die Nestler Ende der 1960er bis Mitte der 1970er-Jahre, in Zusammenarbeit mit seiner Lebenspartnerin und Mitarbeiterin Zsóka Nestler, drehte, sind als Antworten auf solche Fragen entstanden: **Hur bygger man en orgel?**, **Väfor är des krig?**, **Hur gör man glas?**, **Om boktryckets uppkomst** und so weiter. Alle diese Arbeiten sind reichhaltige und sorgfältige historische Exposés, in denen die Nestlers die historischen, politischen, und soziologischen Aspekte mit Erklärungen der in den Filmen diskutierten Handwerken und Industrien in Verbindung bringen.

Zu dieser Zeit war das schwedische Fernsehen offen für ästhetische und politische Herausforderungen, und solange Nestler sich nicht politisch

kontroversen Themen annäherte, hatte er die Freiheit, seine Filme so zu gestalten, wie er es für richtig hielt. Das Triptychon **Bergshantering/Järnhantering** gehört zu den herausragendsten von Nestlers pädagogischen Filmen. Die erste Episode beginnt mit einem dreiminütigen Prolog, bestehend aus vier verschiedenen Elementen, die vier verschiedene Zeitperioden darstellen, ohne chronologische Reihenfolge. Danach bewegt sich der Film durch Bilder von Ausgrabungen von Bergbauabfallprodukten im Schweden des 19. Jahrhunderts, gefolgt von Bildern von Georgius Agricolas *De re metallica*, Skizzen von Adolph Menzel und vielen der Werkzeuge, die heute im Bergbau verwendet werden: von alten Entwürfen bis zu zeitgenössischen Sinterplatten. Neben den technischen Darlegungen gibt es Segmente über die Arbeitsbedingungen der Bergarbeiter und Schmiede. Klar ist, dass weder die Technik des Bergbaus noch die sozialen und politischen Folgen abgeschlossene Kapitel der Geschichte sind. Viele der pädagogischen Filme der Nestlers bleiben offen, sie kehren zum Forschungsobjekt in einer Großaufnahme zurück – scheinbar um uns zu sagen, dass die Geschichte im Gegenstand selbst liegt.

Nicht alle der Filme, die die Nestlers während ihrer Zeit in der Abteilung für Kinder und Jugendliche machten, waren Antworten auf Fragen des jungen Publikums. **En skola i Ungern** ist einer von ihnen. Das Projekt wurde von Nestler selbst initiiert, oder vielleicht eher von Zsóka Nestler. 1967 lernten sich die beiden kennen, und teilten ein großes Interesse an der Arbeit mit Kindern und deren Darstellung im Film. Einige der eindrucksvollsten Bilder in Nestlers Werk sind von Kindern. Eines davon ist das eines einsamen Schwarzen Mädchens in **Ein Arbeiterclub in Sheffield**, deren Augen in einem Moment Nestlers Kamera treffen, ein Austausch der Blicke, der anregt, genauer hinzuschauen – dass wir noch einmal hinschauen, um wirklich zu begreifen, was wir sehen.

Ihr erster gemeinsamer Film war **I Budapest**. Ein paar Jahre später kehrten sie zurück nach Ungarn, dem Heimatland von Zsókas Mutter, um **En skola i Ungern** zu drehen. Der Film beginnt mit zwei Keraschwenks, die Szelevény, ein Dorf im Zentrum Ungarns zeigen. Es folgt ein Schnitt zu einem Klassenzimmer, wo die jungen Schüler – die Kinder von Arbeitern und Bauern – lernen, Flöte zu spielen, Revolutionslieder singen, Sonnenblumenblätter malen (um von den Pflanzen zu lernen), und Trauben ernten, die sie selbst angebaut haben. Die Großaufnahmen der Kindergesichter mögen an Nestlers **Aufsätze** erinnern, aber **En skola i Ungern** ist ein ganz anderer Film. Anstatt das Leben der Kinder, durch das Vorlesen ihrer eigenen Texte, zu beschreiben, nimmt **En skola i Ungern** Distanz zu seinem Motiv, aber nur gerade so viel, dass die Beziehung zwischen Schule und Dorf in den Vordergrund rückt. Zum Beispiel werden Kinder mit ihren Eltern gezeigt, die in schönen Porträtaufnahmen still vor ihren Häusern stehen, während eine Stimme aus dem Off erklärt, dass die Eltern in einer der Kollektivwirtschaften oder in einer Fabrik im Dorf arbeiten.

Bedenkt man, dass Nestler eine Reihe von pädagogischen Filmen über die Wichtigkeit von Bildung drehte, mag der Titel seines Films **Farlig kunskap**

**(Gefährliches Wissen)** leicht ironisch klingen. Der Film ist 1984 entstanden, ohne Zsóka, die inzwischen als Psychotherapeutin tätig war. Mit Hilfe von Stichen, Gemälden, Fotografien sowie von Nestler selbst aufgenommenem Material, erzählt der Film die Geschichte der Menschheit und deren Wissen, beginnend mit dem Baum der Erkenntnis im Garten Eden und endend mit den Forschungen, die die Atombombe ermöglichten. Die Stelle über Albrecht Dürers *Melencolia I* ist emblematisch für Nestlers Verwendung von solchem Material. »Aber Gedanken und Ideen kann man nicht töten«, sagt eine Stimme aus dem Off, während eine Großaufnahme den schwermütigen Engel auf dem Kupferstich ins Bild bringt. Ein weiterer Schnitt zeigt, dass der Engel einen Kompass hält. Dann folgt ein Schnitt ins Bild, der den geschnittenen Stein auf der linken Seite des Bildes zeigt. Danach: Ein Schwenk nach unten zu einem schlafenden Hund neben einer Weltkugel, und schließlich eine weitere Bewegung nach rechts zu weiteren Werkzeugen.

Vielleicht trauert Dürers Engel »darüber, wie es hier auf Erden zugeht. Trotz der Wissenschaft, der Kunst und der Arbeit, die allen Menschen ein gutes Leben ermöglichen«, sagt die Off-Stimme. In **Farlig kunskap** wendet Nestler das Wissen gegen sich selbst. Es sollte einer der letzten Filme sein, die er für das schwedische Fernsehen realisierte. Einige Jahre zuvor erschien in *Walden* ein kurzer Text von Nestler, in dem er Brechts Ansätze zum epischen Theater reflektierte und feststellte:

»Die Schwierigkeit mit der epischen Methode (die zu einer Diskussion über die herrschende Gesellschaft führt) ist, dass die Gesellschaft in Widersprüchen liegt (sie toleriert keine Analyse) – und das macht es schwierig, die epische Methode innerhalb der Industrie und des Fernsehens anzuwenden und weiterzuentwickeln.«

Ab 1971 gab es Kontroversen um Nestlers Filme, beginnend mit **Får de komma igen? Om nyfascistiska tendenser i Västtyskland**, der kurz vor der geplanten Ausstrahlung abgesetzt wurde, ebenso wie **Bilder från Vietnam** und **Lördags Chile**. Doch um diese Zeit gelang es Nestler wieder Finanzierungen vom westdeutschen Fernsehen zu erhalten, für das er ab den 1980er-Jahren hauptsächlich seine Filme machte. Er blieb zwar in Schweden, wo er weiterhin Kinderfilme für das Fernsehen produzierte, doch dank westdeutscher Fernsehproduzenten, wie Inge Classen und Werner Dütsch, konnte er seine Ideen über die epische Methode filmisch weiterentwickeln und längere Filme über Handwerk und Geschichte, Ungerechtigkeit und Widerstand drehen.

Stefan Ramstedt  
(Aus dem Englischen von David Perrin)

# Hervortretende Formen im Putz der Geschichte

## *Kunst in den Filmen Peter Nestlers*

»The poet is a seer because he listens, where others speak, have spoken. In the measure that he knows how to listen, he is able to speak for all, to foretell.«

Denise Levertov

Es bedarf wahrlich keiner großen Verrenkung, um Peter Nestler als Poet zu bezeichnen. Seine jahrzehntelange, den Menschen, den Orten, der Geschichte, der Arbeit, dem Handwerk und der Kunst gewidmete filmische Arbeit ist eine der reichhaltigsten Quellen an Würde und Achtung, die ich kenne. Mit durchgängiger Konsequenz nähert er sich dem unerschöpflichen Reservat menschlicher Handlungen, die, einmal gebündelt, die Muster des Wachstums aus dem Boden unter unseren Füßen offenbaren. Was sich aus einer einzelnen Geschichte oder einem Weizenkorn nicht lesen lässt, wandelt sich zu einer erkennbaren Melodie in der Narration von Geschichte, die sich aus zahlreichen Verknüpfungen, Knoten und Windungen zusammenfügt. Das bedeutet nicht, dass das einzelne Korn weniger wichtig wäre! Dies mit Klarheit auszudrücken, ist eine der wichtigsten Aspekte von Nestlers Arbeit. Der Filmemacher, oft in Zusammenarbeit mit seiner Partnerin Zsóka Nestler, blättert gekonnt durch verschiedene Zeitebenen, um diese mit mannigfachen Bilderschichten zu kombinieren. Wenn derart Aufnahmen der Gegenwart mit Malereien, Radierungen, Zeichnungen und Photographien in Berührung kommen, scheinen die Spuren dessen, was war und ist, eins zu werden. In gewisser Weise liegt in diesem Vorgehen ein Markenzeichen Nestlers, aber niemals fühlt es sich gezwungen an.

In **Picasso in Vallauris** sehen wir die prominent auf dem Marktplatz der Kleinstadt platzierte, *L'homme au Mouton* genannte Statue, eine Skulptur, die Picasso 1944 in Paris anfertigte. Eine Frau mittleren Alters schiebt einen Einkaufstrolley in eine Nebenstraße, während die Erzählstimme von jenen Freunden des Künstlers berichtet, die deportiert wurden, als Picasso an der Skulptur arbeitete. Die Skulptur stellt einen Angstzustand dar: Ein Mann hält ein verzweifertes Lamm, das den Kopf von ihm abwendet. Nestler schwenkt von den Füßen der Figur hoch zu den beiden Köpfen, die den Konflikt darstellen. Dann offenbart sich die Umgebung: Zunächst ein Wohngebäude im Hintergrund, wo Decken und Kleidung auf dem Balkon ausgelüftet werden, dann der kleinstädtische Platz. In diesem Aufeinandertreffen alleine zeigt sich die Omnipräsenz von Geschichte, die die Zeitlichkeit jedes sichtbaren Ortes offenlegt. Mehr noch, als die vorherrschenden Repräsentationen von Zeit zu untergraben, hinterfragen die Filme Nestlers die Art und Weise, in der Wirklichkeit wahrgenommen wird. Indem wir die verschiedenen Zeit- und somit Wirklichkeitsschichten abtragen, nähern wir uns der Vielfalt im Kern von allem, was wir sehen und erleben.

Sich Picasso als Künstler, als eine Idee, die von den herrschenden Narrativen (nicht nur) der Kunstgeschichte erschaffen wurde und bewahrt wird, zu nähern, ist nicht das Gleiche, wie über seine Verluste, Motivationen, Arbeitsweisen oder die Kontexte, in denen seine Arbeit heute steht, nachzudenken. Luciano Emmer, ein anderer Filmemacher, der sich für Formgebungen der Welt durch Kunst interessierte, hat Picasso gefilmt, als dieser an den Studien für *La Guerre et la Paix* an der Wand der Chapelle de la Paix arbeitete. Nestler verwendet in seinem Film einige dieser Aufnahmen genau wie Set-Fotographien von Edward Quinn. Einmal mehr findet er derart eine Form, die das (gewöhnlich) Übersehene freilegt sowie den Prozess selbst offen darlegt. Damit einher geht eine Aussage von Picasso, die Nestler in seinem Film zitiert: »Es ist nicht sehr hell in dieser Kapelle und mir wäre am liebsten, wenn man sie überhaupt nicht ausleuchten würde, sodass die Besucher dann mit Kerzen in der Hand an den Mauern entlang gehen könnten wie in vorhistorischen Grotten, die Figuren entdecken. Dass das Licht sich bewegt über dem, was ich gemalt habe.« Die Kamera leistet diesem Wunsch Folge, indem sie die Wände mit Licht bemalt und sich von einer Figur zur nächsten hangelt.

Diese Bewegung erinnert an die Art, in der Nestler oft Kunstwerke in Filmen zeigt. Er geht mit der Kamera an und in ihnen entlang, stellt Details heraus, verweilt auf dem Hintergrund, wirft Licht auf das fast Unsichtbare und sicherlich Missachtete. Unvergesslich, wie in **Utlänningar, del 1. Båtar och kanoner** in zwei Etappen eine in den frischen Putz eines Kirchengemäuers aus dem 13. Jahrhundert geritzte Zeichnung eines Schiffes aus dem Reich des Unsichtbaren erscheint. Zunächst folgen die Hände eines Kindes sachte den Linien an der Wand, dann werden diese nachgezeichnet, sodass das Schiff deutlich erkennbar wird. Obwohl die Zeichnung sicherlich schön und ob ihrer altertümlichen Herkunft auch faszinierend ist, interessiert sich Nestler auch für das, was das Schiff ist, was es

zu dem macht, das es ist. Das bedeutet: Was für eine Art Schiff ist es? Wie wurde es hergestellt? Wer hat darauf gearbeitet? Welche Materialien wurden verwendet und weshalb? Welche Werkzeuge wurden genutzt, um es zu bauen? Wo wurde es gebaut und warum?

Diese Palette an Fragen ist bezeichnend für eine der Schlüsselthemen in Nestlers Œuvre, die sich unter dem Titel › Was ist Arbeit? ‹ zusammenfassen ließe. Im selben Film gibt es einen Zoom in eine Malerei aus dem Mittelalter, der die biblische Szene im Vordergrund wortwörtlich hinter sich lässt. Die Erzählstimme berichtet: »Im Mittelalter wurden Bilder meistens von Bischöfen und Königen bestellt, und die wollten Bilder aus der Bibel. Die Maler aber bekamen auch anderes unter.« Kombiniert mit einer Kamerabewegung, die einen Hafen voller Handelsschiffe für den weltweiten Transport von Wolle und Webfabrikaten offenbart, thematisieren diese zwei Sätze die Geschichte des Handels sowie jene der Arbeit, der Malerei, der Macht und des Widerstands. Wie betrachten wir ein Gemälde? Wie lange sehen wir es an? Was wissen wir, und was glauben wir nur zu wissen? Und, am wesentlichsten, was sind unsere Überzeugungen?

Gegen Ende des Films wird dieses Vorgehen bei einer Malerei wiederholt, die das scheinbar unschuldige Motiv eines Flusses zeigt, der über ein vertikales Gefälle neben zwei hölzernen Bauten fließt. Aber die Kamerabewegung über das Gemälde betont zusammen mit der Erzählstimme ungeahnte Aspekte, die verändern, was man sieht. Nestler eröffnet mit dem Satz: »Schweden hatte alle Voraussetzungen für die Herstellung schwerer Waffen«, und während die Kamera das Bild abschwenkt, umreißt er die Geschichte wallonischer Arbeiter, die nach Schweden gebracht wurden, um an der Herstellung von Waffen zu arbeiten. Schweden hatte die natürlichen Ressourcen, das zeigt die Malerei also auch, Wallonien die ausgebildeten Arbeiter – der Rest ist Geschichte, wie man so sagt.

Genau das ist die Art von Wirklichkeit, die unter unserer Gegenwart und zweifellos auch unter unserer Zukunft liegt. Wenn wir nicht verstehen, aus was sich unsere Gegenwart zusammengesetzt hat, können wir genauso gut verlorengehen und umhertreiben, losgelöst, ruhe- und ahnungslos. Genauso gedankenlos und gleichgültig, wie wenn wir nur akzeptieren, was uns gesagt wird, ohne zu hinterfragen. Was meine These von Nestler als Poeten betrifft, hier ein sie unterstützendes Argument von Louise Glück: »(...) mere unease, mere doubting of received ideas, is never enough: the poem [oder der Film, in diesem Fall] must, on whatever scale, dislodge assumption, not by simply opposing it, but by dismantling the systematic proof in which its inevitability is grounded. In other words: not ›C is wrong‹ but ›who says A has to lead to B?‹«

Nestler möchte weitergraben, tiefergehen, als es die offensichtlichen Bestandsaufnahmen des Zustands der Welt zulassen. Er widmet sich den nicht aufgezeichneten, vernachlässigten und vergessenen Geschichten. Alles Vielschichtige, das auch unsere Wahrnehmung und unsere Erwartungen formt, wird in der langsamen Betrachtung der Kunstwerke aus unerwarteten

Perspektiven oder Blickwinkeln dargelegt. Seine Filme sind eine Art der Zeugenschaft, so wie jede Kunst.

In **Zeit** folgen Zsóka und Peter Nestler der gleichen Handlungslinie in Bezug zur Kunstgeschichte. Sie legen Zeugnis ab von sieben ungarischen Künstlerinnen und Künstlern, die jenseits des gängigen Kunstdiskurses arbeiten. Bildhauer, Maler, Textilkünstler, deren Arbeit sich auf Erinnerungen stützt, auf ihre gelebte Erfahrung von Not und Entbehrung, die sie nie daran gehindert hat, ihrer Kunst nachzugehen. Aufgrund ihrer Erfahrungen kennen sie den Wert der Zeit, wie kostbar und welch seltenes Privileg sie ist. Die Vergangenheit halten sie nah bei sich in Form von Erinnerung und was sie daraus machen. Kunst und Leben sind ein und dasselbe, es kann keine Trennung geben. Dies wird von den Künstlern selbst unterstrichen, denn keiner von ihnen möchte die eigenen Arbeiten verkaufen. Irgendwie fühlt sich das falsch an. Diese schlichte, geteilte Prämisse, stellt die Bedingungen der bürgerlichen Kunstwelt und des Kapitalismus in Frage, unterläuft sie förmlich. Was bedeutet es, Kunst zu machen? Welche Anforderung stellt die Kunst? Welche Erfahrungen werden für die Zukunft aufgezeichnet?

Die gleichen dringlichen Fragen werden in **Att vara zigenare** gestellt, der zu Beginn Otto Pankoks eindruckliche monochrome Kohlezeichnungen mit ihm befreundeten Sinti und Roma aus den späten 1920er-Jahren zeigt. Während die Zeichnungen fortlaufend übereinandergestapelt werden, berichtet die Erzählstimme von sechshundert Jahren Verfolgung und Diskriminierung, die in den Gräueltaten im Dritten Reich einen traurigen Höhepunkt erreichten. Genau wie in **Bilder från Vietnam**, der in den Photographien des Journalisten Thomas Billhardt die einzigen verbliebenen Spuren menschlicher Existenzen findet, die nur Wochen nach der Aufnahme ausgelöscht wurden, sind diese Zeichnungen auch Zeugnisse des durch westliche Aggression erzwungenen Verschwindens der Menschen und eines Volks im Vietnamkrieg. Beweise der Vergangenheit sind Beweise für die Zukunft. So oder so hinterfragen die Photographien und Zeichnungen herrschende Repräsentationen. Gleichzeitig sind sie aber eine Begegnung mit dem, was verloren ging, sie verkörpern, in den Worten Didi-Hubermans, »das Zusammentreffen eines da und eines nicht-da, einer Berührung und einer Abwesenheit.« Verlorene Menschen und verlorene Bilder finden einander und Nestler findet Möglichkeiten, diese nicht-kanonisierten Arbeiten in den Wirkraum einer großen Bedeutung zu integrieren.

Selbstredend ist Kunst auch eine Form des Sehens und Bilder sind auch die herrschende Form, um Stereotypen und Ideen von der Welt zu reproduzieren. Nirgends wird das deutlicher als in **Farlig kunskap**, Nestlers durch Kunst vermittelte Auseinandersetzung mit der Menschheitsgeschichte als Weg in die Massenvernichtung – zur Atombombe. Von Holbeins Holzschnitten über Dürers Kupferstiche bis zu Malereien, die die von Darwin beschriebene Abstammung des Menschen darstellen, sowie Photographien des Atompilzes malt der Filmemacher das Bild einer Geschichte des menschlichen Todestanzes, immer etwas zu nah

am Abgrund. Die Standbilder der Kunstwerke geben uns Zeit zu sehen, zu schauen, zu denken und abzuwägen. Wissen ist gefährlich, wenn es zu rücksichtsloser Zerstörung führt, aber das Wissen um die Formen, in denen Wissen verteilt und geteilt wird, ist auch gefährlich und ein mächtiges Instrument. Nestler zeigt das eine, ohne das Gewicht des anderen zu verschleppen und führt so die bereits vorhandenen Möglichkeiten für Widerstand und Revolte vor, die in unseren Kapazitäten und Fähigkeiten angelegt sind, in dem also, das uns auch menschlich macht. Ein weiterer Grund, die Poesie hinter und in diesen Filmen zu sehen, von Louise Glück in Worten gefasst: »Art is not a service. Or, rather, it does not reliably serve all people in a standardized way. Its service is to the spirit, from which it removes the misery of inertia. It does this by refocusing an existing image of the world; in this sense, it is less mirror than microscope (...).«

In diesem Vorgang der Neuausrichtung einer Perspektive auf die Welt gibt die Kamera in Nestlers Filmen oft kunstschaftenden Kindern Raum, beispielsweise in **Picasso in Vallauris** und **Aufsätze**. Die Schulkinder in Frutigen im Berner Oberland in letzterem Film tragen ihre Essays über den Schulweg, ihre täglichen Abläufe, ihre Lehrerin und was sie an Zeichnungen und Malereien mögen, vor. Ihre irisierenden Beschreibungen sprühen vor immanenter Freude, sie sind herrlich ungewöhnlich und widersprechen üblichen gesellschaftlichen Denkgeohnheiten. Umso wichtiger ist es, ihnen Platz zu geben, sich von ihnen leise leiten zu lassen, wie sie die Luft der Welt bewusst einzuatmen. Die größten Geheimnisse bewahren sich stets ihre Zurückhaltung, gleiches gilt für Peter und Zsóka Nestlers Arbeit. Wie Poeten wissen, zählt vor allem das, was einer der Jungs am Ende von **Aufsätze** vorliest: »Und dann – springen wir hinaus.« Peter Nestler ist sicher einer von ihnen.

Ivana Miloš

(Aus dem Englischen von Patrick Holzapfel)



# Immer schon so

---

## *Streifzüge durch Landschaften in Peter Nestlers Filmen*

Am Meer, dort wo viele Filme enden, beginnt Nestlers erste Regiearbeit, **Am Siel**. Das Siel ist ein Tor oder eher ein Speerwerk, das an einer durchbrochenen Stelle des Deiches das Meer vom Hinterland trennt und mit einer Wasserführung verbindet. Es dient gleichermaßen dem Schutz vor der Flut und der Bewirtschaftung des Landes. In Nestlers erstem Film erzählt nicht er, wie später oft, sondern das Siel selbst mit der Stimme des kommunistischen Schriftstellers Robert Wolfgang Schnell, die er auch ein paar weiteren frühen Nestler-Arbeiten leiht: »Ich bin ein altes Siel, an dessen Ende ein Dorf liegt. Ich weiß nicht, ob das Dorf gern gefilmt worden ist, denn wer wie ich, wie tot zwischen dem Schlick liegt, hat mit scharfen Augen nicht viel im Sinn.« Die Kamera schwenkt vom Horizont, an den sich das Meer zur Ebbe zurückgezogen hat, entlang der Pfahlköpfe hin zu vereinzelt stehenden Backsteinhäusern. Dort zeigt der Film von Wind und Wetter gezeichnete Gesichter der Dorfgemeinschaft: im Hafen, wo die müden Boote auf Grund liegen; in der Kneipe beim Rauchen, Trinken und Kartenspielen; auch ein paar Kinder, die hinter Büschen versteckt, in naiver Sturheit, wie die Alten, nur fröhlicher, mit Stöcken aufeinander losgehen. Leute vom Land – Bauern, Kutterfahrer, Werftarbeiter. Durch das Dorf führt ein von Regen zu Schlamm aufgeweichter Weg, der sich allenfalls mit einem Rad befahren lässt. Für Kraftfahrzeuge oder Filme wie François Truffauts **Les Quatre Cents Coups** könnte hier die Welt enden. Nestlers Film lässt unterdessen erahnen, dass diese sonderbare Welt, die hinter

dem Siel vielleicht nicht an ihr Ende kommt, dennoch im Vergehen begriffen ist. Ähnlich wie in **Ödenwaldstetten** wird der schwer befahrbare Weg bald von einer geteerten Straße überzogen, um die Fahrt zur Arbeit in die nächstgelegene größere Stadt zu ebnen. Zwar gehört die Landwirtschaft noch zum Leben der Landbewohner, doch zum Lebenserhalt ist Industriearbeit zusätzlich notwendig geworden. Unbeschwert können sich höchstens Kinder durch die Landschaft bewegen – ein kleiner Rest von Selbstverständlichkeit. Die schroffe Wirkung der Einstellungen auf provisorische Wäscheleinen, brachliegende Verschläge und sturmgezeichnete Bootsrümpfe könnte danach fragen, ob es hier einmal anders aussah. Angenehm wäre das Leben nie gewesen, es war immer hart, hört man in anderen von Nestlers Filmen. Vom Siel schwenkt die Kamera am Ende des Films entlang der Pfahlköpfe zurück. Trotz ihrer vorgeblichen Zurückgezogenheit liegt diese Landschaft weit entfernt vom Bild unberührter, schöner oder wilder Natur, der Film hat sie eingeholt. Dabei handelt es sich weniger um die Differenzierung von Sehgewohnheiten, sondern um die selten gesehene Drastik eines ungetrübten Blicks. Die Landschaft verleiht dem Film mehr als nur einen Hintergrund, sie rückt darin näher an jene Menschen, die sie prägen oder von ihr geprägt werden. Dem Siel eine menschliche Stimme zu verleihen, wirkt zu Beginn seltsam fantasievoll, arbeitet aber in diesem Sinn einem bestimmten Realismus bei der Ansicht des Landes zu.

~

Sicher mag Nestlers eigene Erfahrung bei der Arbeit auf See, bevor er seine künstlerische Ausbildung begann, zum wiederkehrenden Interesse für das Meer und die Arbeit auf dem Wasser beigetragen haben. Sehnsucht lässt sich darin jedoch nie aufspüren, eher drängt sich die Notwendigkeit auf, den Wellen ein wahres Bild abzutrotzen. Seine Filme verstehen die Schifffahrt dahingehend nicht als Reise ans andere Ende der Welt, sondern als organisierte Arbeit auf dem Wasser unter lautem Kommando und rauen Bedingungen, wozu auch die Bereiche jenseits des Steuerrads auf der Schiffsbrücke gehören. Damit macht die Industrialisierung vor dem Meer nicht halt, wovon Nestlers Film **Fos-sur-Mer** handelt: Einige Kilometer entfernt des alten Hafens von Marseille, der schon 600 v. Chr. gegründet wurde, einst Fluchtort europäischer Exilanten, entsteht ein riesiger Mittelmeerhafen im schwer bebaubaren Schwemmland. 1853 wurde in der Nähe bereits ein großer Hafen angelegt, bis ihn die Nationalsozialisten im Zusammenhang der Sprengung des alten Hafenviertels in Marseille zerstörten. Im Anschluss an die allmähliche Wiedererrichtung wuchs Anfang der 1970er-Jahre an diesem Ort ein neues Industriegebiet und wurde zum Drehkreuz der südeuropäischen Ölindustrie, nachdem sich seit den 1950er-Jahren immer mehr Raffinerien in der Region angesiedelt hatten. Unzählige Kubikmeter Material wurden aufgeschüttet, um Hafenufer zu bauen,

Ölspeicher und Pipelines für die immer größeren Frachtschiffen, die die Gütermassen des globalen Transportwesens bewegen, zu errichten. Dürftige Baracken unweit der Baustelle dienten marokkanischen Bauarbeitern als Unterkunft. Das Leben derer, die in Nestlers Filmen die Landschaft verändern, zeigt sich als unterdrückt und prekär, abgeschnitten von der Konsumwelt. Arbeitskämpfe und Umformungen der Landschaft finden hier parallel statt; Nestlers Filme bringen sie in Verbindung, ohne aber die vermeintlich unberührte Landschaft als ursprünglich zu verklären, also romantisch vermählt mit einer naturwüchsigen Lebensform der Menschen. Auch wenn, wie in anderen Filmen, das Abbilden bäuerlicher Arbeit in seiner Friedfertigkeit durchaus idyllisch erscheinen will, macht sich dabei eher die Konkretheit des Arbeitens in und an der Landschaft, archaisch mit der Hacke, modern mit der Kamera, bemerkbar, mit der Nestler die Verknüpfung von Land und Arbeit stets historisch, also in bearbeiteter Form, zeigen will. So legt Nestler die Geschichte gewissermaßen in die Landschaft hinein, analog zu den Schiffen in **Rheinstrom** oder **Uppför Donau**, die auf dem Wasser an den Erzählungen der Leute entlang ziehen beziehungsweise sich darauf abspielen. »Tag für Tag, Stunde um Stunde gehen die Schiffe über den Strom. Immer mit derselben Sorgfalt müssen Wind und Drift berechnet und die schweren Kähne am Ufer vertäut werden. Mit klarem Kopf und festen Händen«, heißt es in **Rheinstrom** wieder mit Robert Wolfgang Schnells Stimme. Dazu erst ein Bild der arbeitenden Hände am Stahltau, dann ein älteres Ehepaar am Gasthaustisch, das verträumt auf den Rhein und einen Frachter schaut. Wieder ein Arbeiter beim Anlegen: »Der Hafen, fast immer ein künstlich angelegter Seitenarm, ist für den Schiffer nicht ein Ort der Ruhe, sondern der besonders harten Arbeit.« Lebenswelten werden miteinander konfrontiert: jene, die arbeiten und jene, die zusehen. Damit appelliert die Gegenüberstellung vielleicht einen Moment lang an ein Kino, in dem das Publikum auf einen Film trifft, der versucht, die verborgenen Anstrengungen einer Landschaft sichtbar zu machen. In **Uppför Donau** heißt es, dass die Schifffahrt nur in Stromrichtung ertragreich gewesen sei; unter Einsatz von Kraft und Maschinen wird dies auch flussaufwärts möglich. Nestlers Realismus (mit gekrümmtem Rücken) entspringt einerseits aus dem Material der bearbeiteten Landschaft, andererseits aus der Weise, wie er mit ihr umgeht, wie er sich in ihr bewegt – meist entgegen dem Strom.

~

Durch Nestlers gesamtes Werk zieht sich die Auseinandersetzung mit den faschistischen Bewegungen in Europa. Seine Filme suchen die Unterdrückten, Entrechteten und Widerständigen auf. Stelle man sich die Geschichtsschreibung als eine abgebildete Landschaft vor, dann könnte es sich dabei um ein tiefes Tal handeln, an dem trotz aller Umfahrten nie ein Weg vorbeiführt, selbst wenn man

es mit geschlossenen Augen und Ohren durchqueren wollte. Dabei lassen sich Spuren des Faschismus in der wirklichen Landschaft nicht immer auf den ersten Blick erkennen. In **Von Griechenland** sind zunächst Bilder von Landarbeitern auf einem Feld zu sehen, darauf zwei Aufnahmen einer mittelgroßen Stadt, optisch vor einer Erhebung ins Tal gedrückt, dann ein Küstenabschnitt mit Schiffen. Nestler erzählt vom Überfall Mussolinis am 28. Oktober 1940 und der Organisation des griechischen Widerstands. Vom Kampf der Partisanen blieben nur wenige Fotografien. Unterdessen scheint Nestlers Kamera die Hügel und Einkerbungen der kargen Landschaft abzusuchen, als würde sich in der Vegetationsarmut noch ein Schatten des historischen Geschehens vor der untergehenden Sonne verstecken. Die Kamerabewegungen sind rastlos und ungelent, sie veranschaulichen keinen Überblick des Geländes, wie es für große Panoramascwenks vom Berg über Täler üblich sein mag. Für einen Moment steckt darin vielleicht die unfreiwillige Imitation des Blicks eines Partisanen, zurückgezogen ins Hinterland, sich versteckend vor den faschistischen Mördern und deren Terror. Wenigstens die Beschlagnahmung der Ernte wusste die Griechische Volksbefreiungsarmee zu verhindern. Die vor der Kamera mit Zsóka Nestler sprechenden Bauern sind nur in den paraphrasierten Worten Peter Nestlers zu hören – neben einem Gesang sind das die einzigen Töne einer verstummen Landschaft. Im Zentrum des Films steht ein Bild, das diese Sprachlosigkeit verkörpert: Eine Pinie vor den brechenden Wellen des Meeres, dazu ein vorgelesener Brief einer Mutter an ihren zum Tode verurteilten Sohn Georgius Petru. Das Bild der Landschaft, das Schweigen des Meeres begegnen dem Erzählten indifferent, unverändert, nicht harmonisch, ein wenig abwesend. Weder Fels in der Brandung noch teilnahmsloser Beobachter lassen sich in diesem Bild wiederfinden, es entspricht keiner Allegorie, worin gleichzeitig seine eigentümliche Kraft besteht. Trotz aller Umgrabungen, die in der Geschichte vonstatten gingen, als Briefe, wie die Mutter schreibt, Steine aufschneiden konnten, soll hier Entrücktes erkennbar werden, das verloren außerhalb der Welt zu stehen scheint und somit unbegreiflich bleibt. Dem Bild mangelt es einen Augenblick lang an Bodenhaftung, während der Ton den Raum für Interpretation verschließt. Einige Jahre später nimmt sich Nestler mit dem Film **Tod und Teufel** der Geschichte seines Großvaters Eric von Rosen an, einem vermögenden schwedischen Nationalsozialisten, der mehrere ethnologische Forschungsreisen nach Afrika unternahm. Im Wesentlichen besteht diese Arbeit aus archivierten Dokumenten von Rosens und Robert E. Fries': Fotografien und Tagebucheinträge schildern die Bedingungen der Reisen, die nur unter Ausbeutung der Landbevölkerung durchführbar gewesen waren, sowie die vorgenommenen Untersuchungen an den Menschen im Dienst einer völkischen Rassentheorie. Zugleich handelt es sich aber auch um eines der wenigen Zeugnisse der Bereicherung an und gewaltsamen Unterjochung von den Stammesgesellschaften. Vermittelt durch die Erzählungen der Tagebücher, hier gesprochen von Bernt Hahn, entweicht den Fotografien in Form eines Geständnisses jede Unschuld, während

sie der Film allmählich den Jagdtrophäen und gesammelten Kulturgütern anverwandelt; sie befinden sich mittlerweile in der Sammlung des ethnographischen Museums Stockholm. So handelt der Film zum einen von der Verwicklung ethnologischer Forschung mit der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie, deren Wahn in Auslöschung mündete, zum anderen aber auch von der rationalisierenden Aneignung durch Bilder. Der Realismus enthüllt die Aporie.

~

Nestlers Filme zeichnen die Entrückungen auf, die sich mit Gewalt in die Geschichte eingeschrieben haben. Gleichzeitig herrscht in seinen Arbeiten ein Bewusstsein darüber, dass Filme oder Kunst im Allgemeinen mit ihren Mitteln nur wenig zur historischen Restitution beitragen können. Einmal verrückt, lässt sich nichts mehr in den ursprünglichen Zustand versetzen. Drei von Nestlers Filmen, **Die Römerstraße im Aostatal**, **Pachamama – Unsere Erde** und **Die Nordkalotte**, ähneln sich dabei auf eine gewisse Weise. Sie zeichnen sich durch ihren langen, ortlosen Querschnitt unterschiedlicher Landschaften aus, in denen nicht nur die entlegenen Weiten der Ländereien aufgesucht, sondern auch konträr verlaufende historische Linien verfolgt werden, sozialgeschichtlich, politökonomisch und kunsthistorisch. Alle drei Filme enden mit einer volkulturellen, musikalischen Darbietung von Tänzen oder Gesängen vor einer Landschaft. In **Die Nordkalotte**, der am eindringlichsten von industriellen Umformungen an der Natur erzählt, sitzen am Ende vier Frauen und zwei junge Mädchen, Angehörige der Samen, auf einer Uferwiese um ein rauchendes Lagerfeuer, während die Älteste singt. Ebenso wie bei den Einstellungen in **Die Römerstraße im Aostatal**, in denen erst drei Gedichte auf Wallisertitsch vorgetragen werden und dann eine Familie mit traditionellen Instrumenten vor einem Steinhaus musiziert, bewahren sich die Inszenierungen der Volkskultur eine ungewohnte Ernsthaftigkeit. Sie entspricht weniger der Notwendigkeit, Traditionen, die flüchtige Landschaftsbetrachter als Naturverbundenheit begreifen könnten, am Leben zu halten, sondern stellt sowohl die Künstlichkeit als auch den Kunstcharakter der Folklore aus. **Pachamama – Unsere Erde** zeigt am Ende fünf Frauen, die einen spontan wirkenden Reigen aufführen, während sie auf ihren Köpfen Glasflaschen balancieren. Es könnte bereits das Ende des Films sein, doch dann schließen sich unvermittelt Bilder von Keramiken und Webarbeiten an. In der volkstümlichen Kunstproduktion steckt, wie Arnold Hauser schreibt, sowohl die Profanisierung des Kunstkonsums als auch seine massenhafte Vielfältigkeit (sie führt auf kurz oder lang ins Kino). Nicht selten befinden sich gerade darunter Abbilder der Landschaften. In der letzten Einstellung von **Pachamama – Unsere Erde** ist dann wieder der Harfenspieler zu sehen, dessen musikalisches Motiv bereits den ganzen Film begleitete. Es heißt, dass diese Melodie nach dem Tod eines Kindes bis zu seiner Beisetzung

gespielt werde. Währenddessen schwenkt Rainer Komers Kamera den Ort ab: ein freigelegter Arbeitsplatz auf einer Plantage. Hinter den hochstehenden Pflanzen sind einige Bergzüge zu erkennen, schließlich eine getigerte Katze im Stroh. Die wirkliche Betrachtung der Landschaft kommt bei Nestler nie ohne Menschen aus, jene, die in ihr arbeiten und leben. Ihre vielstimmigen und vielfach überlagerten Erzählungen stellen den angeblich freien Blick in Frage, wiewohl sie ihn gleichsam bereichern. Nestlers Blickschärfe liegt nicht allein darin, sich an einer Stelle der Landschaft mit der größten Übersicht aufzuhalten, sondern auch von ihren Un- einsehbarkeiten zu wissen, die nur jene kennen, die sie durchlaufen haben oder in ihnen leben. Einem handwerklich guter Schwenk sollte vor der Aufnahme schon immer bekannt sein, wo er beginnen und enden wird, heißt es in den Akademien – weil Nestlers Filme eher an der Tiefe von Historienbildern als an der Breite des Cinemascope geschult sind, trifft diese Regel, wenn sie mit dem wirklichen Gelände in Berührung gerät, für ihn kaum zu.

Ronny Günl

# Blicke auf Arbeit, Blicke auf Menschen

»Hiermit ist ›Fabrik‹ das charakteristische menschliche Merkmal, das, was man einst die menschliche ›Würde‹ genannt hat. An ihren Fabriken sollt ihr sie erkennen. Das ist auch, was die Forscher der Vorgeschichte tun und Historiker tun sollten und nicht immer einhalten: Fabriken untersuchen, um auf den Menschen zu kommen.«

(Vilém Flusser, *Medienkultur*)

Vilém Flussers Forderung, jene Orte zu betrachten, an denen fabriziert wird, um den Menschen zu verstehen, erscheint mit Blick auf Peter Nestlers umfangreiches Werk wie ein Leitsatz des Dokumentarfilmers: In fast allen seiner Arbeiten schaut Nestler auf Arbeit. Mal steht sie im Zentrum seiner filmischen Auseinandersetzungen mit der Welt, mal erscheint sie randständiger. Ganz ausgeblendet ist sie nie, weil sie mit den Menschen, dem Menschsein untrennbar verwoben ist. Sie strukturiert den Alltag, ist identitätsstiftend, bestimmt die Fremdwahrnehmung, die Lebensbedingungen, Lebenswelt und Lebensweisen. Nestler blickt auf Arbeit, weil er sich für Menschen interessiert. Folglich sind es niemals nur die konkreten Arbeitsprozesse, denen er mit Offenheit begegnet, sondern immer auch die Arbeitsbedingungen und Arbeitsverhältnisse: »Und Arbeit ist etwas Unglaubliches im Film. Das ist wie Wasser. Das hat mit Film zu tun. Da wird Film spannend. (...) Es ist schön, die Arbeit mit dem Material im Film zu haben. Wenn man die Menschen noch dabei läßt. Und nicht irgendeine Produktionsgeschichte daraus macht«, erzählt er in einem Gespräch mit Christoph Hübner. Bereits in seinen ersten Filmen wird deutlich, welchen Menschen sein Interesse gilt, oder besser: mit welchen Menschen er sich solidarisiert. Es sind nicht die Unternehmer:innen und Arbeitgeber:innen, denen er Raum

gibt. Es ist die Perspektive der Bauern und Bäuerinnen, der Handwerker:innen, der Bau-, Metall- und Bergarbeiter, der Fabrikarbeiter:innen, Künstler:innen, Marginalisierten und Unterdrückten. Vermutlich ist Nestlers Sympathie für die Proletarisierten und seine Beschäftigung mit sozialen Fragen nicht zuletzt seiner eigenen Biografie geschuldet. Schon früh brach der Unternehmersohn, der nach der Scheidung der Eltern beim Vater lebte, Internat und Handelsschule besuchte, zuhause aus, um die Welt zu entdecken und seinen Lebensunterhalt auf Frachtschiffen, auf dem Bau, in einer Druckwerkstatt, als Holzarbeiter oder Fabrikarbeiter zu verdienen, während er dazwischen Malerei in München studierte, als Schauspieler tätig war, Filme machte oder sich in seinem schwedischen Arbeitsexil eine neue Existenz aufbaute. Im Gegensatz zu anderen Dokumentarist:innen, die mit marginalisierendem oder exotisierendem Blick auf Arbeit und Arbeiter:innen schauen, wird in Nestlers Positionierung sowohl sein situiertes Wissen als auch seine Komplizenschaft mit den Personen spürbar, die sich vor seiner Kamera zeigen. Eine kritische, linkspolitische Haltung, die im westdeutschen Dokumentarfilm der 1960er-Jahre (bis auf einige wenige Ausnahmen wie etwa Klaus Wildenhahn oder Erika Runge) weder präsent noch gefragt war – vor allem mit Blick auf die Fernsehsender. Nestlers Parteinahme, die sich in seinen Filmen nicht nur inhaltlich, sondern auch formal-ästhetisch niederschlägt – sowohl im Verzicht auf die im Industrie-, Werbe- oder Imagefilm übliche Schönfärberei von Arbeitsrealitäten als auch in der Verweigerung der von Sendeanstalten erwünschten, weil besser konsumierbaren und somit verkäuflichen Unterhaltung und Ausschmückung –, erhitze bereits in seinem in Deutschland entstandenem Frühwerk die Gemüter jener, die sich bequem auf der Gegenseite positionieren konnten.

Als erboste Reaktion auf die Fernsehausstrahlung seines 1964 in Kolaboration mit dem gebürtigen Mülheimer Reinald Schnell entstandenen Films **Mülheim/Ruhr** im Juli 1978 konstatierte der Oberbürgermeister von Mülheim dem »Filmer« in einem Brief an den Intendanten des *WDR*, der in der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* abgedruckt wurde, ein »gebrochene(s) Verhältnis zur Wirklichkeit« und ein »starke(s) Faible für das Negative«. In Nestlers Montage von schwarz-weißen Einstellungen von Häuserfassaden, Straßen, Geschäften, Fabriken, Zechen, Kohlehalden, Schiffen, Gärten, Hinterhöfen, Gaststätten und Hotels, Kindern, die in nebelverhangenen Straßen spielen oder sich auf dem Schulhof tummeln, von Menschen, die einkaufen, Waren ausliefern, zur Arbeit gehen, im Wirtshaus sitzen, in Autos, auf der Parkbank, die Fußball spielen, rauchen, reden oder Fenster putzen, sah der Oberbürgermeister seine Stadt nicht in gewünschter Form repräsentiert. Der Film sei zu düster, zu schmutzig, und der Ruf nach einer Neubetitelung mit »Schatten- oder Kehrseite einer Stadt« wurde laut. Nestlers »Portrait einer Stadt und ihrer Bewohner«, wie es im Text des Verleihkatalogs der Deutschen Kinemathek heißt, taugt nicht als Film für die Tourismusbranche. Er zeigt den ungeschönten, realistischen Alltag einer Stadt, wie er sich für Nestler und Schnell darbot. Im Gespräch mit Christoph Hübner erläutert Nestler: »(...) Einfachheit ist für mich eine Sache, die ich suche. Die Kamera nur als Mittel, als Vermittler

benutzen. Und nicht mit der Kamera etwas Neues schaffen. Mit der Kamera einkreisen, hervorholen, abdecken [im Sinne von aufdecken]. (...) Zum Kern einer Sache vordringen. Es ist vor allem der Wunsch, nichts zu verzerren und nichts umzumodeln. « Der Film bedarf auch keiner Erklärung, keines Kommentars auf der Tonspur. Unterlegt mit Gitarrenmusik und Maultrommel von Dieter Süverkrüp spricht die rhythmisierte Bildmontage, in der Nestler die koexistierenden Gegensätze herausarbeitet, die Mülheim in den 1960er-Jahren prägen, für sich. Neben den großen Stadtvillen der Unternehmer:innen gibt es die Arbeiter:innenviertel mit bröckelnden Fassaden, neben den neu hochgezogenen Bürogebäuden gibt es rauchende Schornsteine, neben gut gekleideten Ruhrflaneur:innen gibt es kohlegeschwärzte Schichtarbeiter und Frauen in Kittelschürzen, neben umzäunten Familiengruppen gibt es Grabstätten mit einfachen Holzkreuzen. Ruhe, Schönheit und das Gefühl von Gemeinschaft findet der Film in Rauch und Nebel, bei den erschöpften, teils verhärmten Arbeiter:innen in den Kneipen und bei den Kindern auf der Straße, die neugierig und vertrauensvoll in die Kamera schauen; dort, wo sich Oberbürgermeister auf Stimmenfang und Fabrikbesitzer:innen als Wohltäter vielleicht mal kurz, aber nie wirklich blicken lassen. In einem Leserbrief in der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* nahm Nestler Stellung zu den Stimmen, die sich über die Darstellung von Mülheim erzürnten: »Man nannte den Film häßlich, grau, einseitig. Man kritisierte die Darstellung schlechter Arbeiterwohnbauten (aber man kritisierte nicht, daß viele Mülheimer Arbeiter schlecht und teuer wohnen müssen).«

In **Ödenwaldstetten**, den Nestler mit Kurt Ulrich realisierte, schaut er auf die traditionell-bäuerlich geprägten Arbeits- und Lebensweisen der Bewohner:innen eines schwäbischen Dorfs, in das strukturelle Veränderungen durch Modernisierung schleichend Einzug halten. Noch gibt es die gemeinschaftliche Gemeindebäckerei, in der die Frauen des Dorfes ihre Brote backen. Und eine Gemeindeschule, dessen Lehrer die Familien seiner Schüler:innen noch persönlich kennt. Die Mehrheit der Kinder teilt einen landwirtschaftlichen Background und ist von klein auf in die harte Arbeit auf Feld und Hof eingespannt. Hier spricht man Dialekt. Und wer sich die teuren Maschinen nicht leisten kann, melkt die Kühe noch mit den Händen und bestellt mit dem Lastpferd das Feld. Auf der Tonspur berichtet der Bürgermeister stolz vom neuen, mit modernen Maschinen ausgestatteten Betriebsgebäude der Molkerei. Neben den Waschwannen der Wäscherei stehen die ersten elektrischen Waschmaschinen, und auch in der Brauerei gibt es bereits Fließbänder zum effizienteren Befüllen und Etikettieren der Flaschen. »Man sagt bei uns: Geschafft muss werden – unsereiner ist zum Schaffen da«, so der Sprecher zu Beginn des Films. Das Leben und Überleben wird für die Landwirt:innen immer schwerer, viele Bewohner:innen pendeln täglich, um ihren Unterhalt in der Stadt zu verdienen. Die Taktung von Arbeit und Freizeit hat sich verändert, aber früher, so heißt es später »ist es trotzdem besser gewesen: Da hatten alle gleich viel gehabt, und gleich viel schaffen müssen. Die sind auch nicht glücklicher, die andauernd mehr haben wollen.« Über den Inhaber des seit Kriegsende stetig

wachsenden Textilbetriebs, der seinen Angestellten einen Stundenlohn von 2,50 Mark zahlt, erzählt ein Bauer: »Man sagt, dass der mehr Geld hat, der andere für sich arbeiten lässt.« Dass diejenigen, die die Arbeit tun, weniger Geld bekommen als diejenigen, die sie nicht tun, vermittelt sich in Nestlers Filmen ebenso wie der immaterielle Wert, der Stolz, die Würde und der Sinn, den die Ausgebeuteten aus ihrer Arbeit ziehen. Die einfachen und unaufgeregten Einstellungen machen nicht nur den Übergang von der menschlichen zur mechanischen Kraft im Arbeitsprozess sichtbar, die Montage von Bildern und Tönen bringt den Kern der Sache zum Vorschein, gerinnt zur scharfsichtigen Gegenüberstellung von Arbeit, Besitzverhältnissen und der ungleichen Verfügungsmacht über die Produktionsmittel. »Im Zentrum all seiner Filme steht das alltägliche Leben der arbeitenden Bevölkerung, und jedem Film liegt als Erkenntnisinteresse und Voraussetzung die präzise Analyse der sozialen Verhältnisse, der politischen Machtstrukturen und, in der Wechselwirkung, der konkreten Arbeitsbedingungen einer jeweiligen Situation und ihrer historischen Entwicklung zugrunde«, schreibt Wilhelm Roth.

In Zusammenarbeit mit seiner Frau Zsóka entsteht ab Ende der 1960er-Jahre eine Reihe von meist mehrteiligen Kurzfilmen für die Kinder- und Jugendfilmredaktion des schwedischen Fernsehens, die sogenannten Objektbiografien, in denen Nestler sich ganz explizit der Darstellung von Arbeitsprozessen widmet: **Hur bygger man en orgel?**, **Hur gör man glas? (Maskinell)**, **Hur gör man glas? (Hantverksmässig)**, die zweiteiligen **Om papperets historia**, **Tyg** sowie der dreiteilige **Bergshantering/Järnhantering** sind einiger dieser Filme, von denen man sehr viel über Arbeit lernen kann. In ihrer Einfachheit sind sie auch Menschen ohne handwerkliche Arbeitserfahrung zugänglich und zugleich so reich an Informationen, dass einem das konzentrierte Schauen vorkommt, als würde man selbst arbeiten, manchmal ohne Verschnaufpausen: Bilder von Händen, die professionalisierte Gesten ausführen, die drehen, weben, walzen, klopfen, schleifen oder knüpfen; konzentrierte Blicke, verschwitzte oder vor Anstrengung verzerrte Gesichter; Körper, in die sich routinierte Bewegungsabläufe oder gesundheitsschädliche Strapazen eingeschrieben haben, die sich schädlichen Gasen, sengender Hitze und Staub aussetzen müssen, Tag für Tag an ihre Belastungsgrenzen gehen; Räume, in denen die darin Arbeitenden einen Großteil ihres Lebens verbringen, die aber in der Regel weder Schutz noch Kontemplation verheißen, sondern mitunter Gefahren für Leib und Seele. Die Filme zeigen nicht nur minutiös die schrittweise Herstellung spezifischer Produkte, Werkstoffe und Materialien des täglichen Gebrauchs sowie die in diese Abläufe involvierten Personen, sie vermitteln Arbeit auch als Erfahrung in Raum und Zeit. Immer wieder bricht Nestler aus der Beschreibung der Arbeitsvorgänge aus, um einen verdichteten Abriss über die historische Entwicklung der jeweiligen Produktionstechniken und -prozesse von Anbeginn ihrer Geschichte bis in die Gegenwart, vom Gebrauch erster Werkzeuge über vorindustrielle Manufakturen bis zur maschinell-industriellen Fertigung zu geben. Dabei

arbeitet er mit sachlichen, sehr reichhaltigen Kommentaren und unterschiedlichen Medien aus Archiven, mit historischen Filmen, Fotografien, Grafiken, Zeichnungen und Malereien, um eine Verbindung zu schaffen zwischen dem Jetzt und der Vergangenheit, zwischen verschiedenen Geografien und politischen Gegebenheiten. Neben der Sichtbarmachung der Arbeit, die in diese Produkte fließt, und der Entwicklungsgeschichte ihrer Herstellung – deren gedankliche Fortschreibung sich beim Sichten der Filme heute, rund fünfzig Jahre nach ihrer Entstehung, geradezu aufdrängt –, richtet sich der Fokus sowohl in diesen wie auch späteren Arbeiten immer wieder auch auf die jeweiligen politischen und ökonomischen Bedingungen von Rohstoffen und Waren sowie Ausbeutungsmechanismen von Menschen und Landschaften, die an die Produktion gekoppelt sind.

So etwa in **Väntan**, einer Arbeit über eine Kohlenäureexplosion in einem niederschlesischen Bergwerk, die Nestler aus Fotografien eines schwedischen Archivs montiert und mit einem auf Zeitungsartikeln basierenden Kommentar sowie einem orchestralen Lamentoso unterlegt. Das Frappierende an diesem Unglück ist nicht nur das Schicksal der einhundertfünfzig Bergarbeiter, die 1930 ihr Leben verloren, sondern die Tatsache, dass sich damals jährlich im Schnitt über dreißig solcher Unfälle ereigneten, die mehrheitlich dem profitorientierten Einsatz von zum Teil defekten Maschinen geschuldet waren.

Am drastischsten tritt die Entgrenzung des Kapitalismus in Filmen wie **Fos-sur-Mer** oder in der vierteiligen Reihe **Utlänningar** zutage, in der Nestler erneut in Zusammenarbeit mit seiner Partnerin die Geschichte unterschiedlicher Gruppierungen von Einwander:innen in Schweden vermittelt. **Utlänningar, del 1. Båtar och kanoner** beleuchtet anhand der Entwicklung des schwedischen Schiffbaus und der belgischen Metall- beziehungsweise Rüstungsindustrie die Rolle von Arbeitsmigrant:innen im komplexen Wirkungsgefüge von Warenproduktion, Handel und Krieg. Im zweiten Teil, **Le rom**, berichtet eine Silberschmiedin vom traditionellen Schmuckhandwerk der Rom:nja und ihren Erfahrungen von Diskriminierung und sozialem Ausschluss in Schweden. Teil drei, **Iranier**, und Teil vier, **Iranier, Fortsättning**, widmen sich der Geschichte der Iraner:innen, die für Hungerlöhne auf den Ölfeldern von Baku arbeiteten. Nestlers Reihe fungiert als Sprachrohr für die Geschichten von Menschen, denen sonst nicht zugehört wird. Sie beleuchtet die Lebensrealitäten jener, die schon immer und überall an den äußersten Rand der Gesellschaft gedrängt wurden, um durch ihre Ausgrenzung als »die Anderen und Fremden«, die Identität ihrer sogenannten Gastländer zu stabilisieren, für die sie sich oftmals in ungeheuerlichem Maße aufopfern. In **Fos-sur-Mer** betrachtet Nestler die bedenklichen, fast sklavenähnlichen Arbeitsbedingungen von mehr als 7.000 mehrheitlich migrantischen Arbeitern beim Bau eines riesigen Tiefhafens nahe Marseille, in dem eine Industriestadt mit Hochöfen, Koks- und Stahlwerken sowie petrochemischer Industrie hochgezogen werden soll, die ihre Rohstoffe billig aus dem Ausland beziehen und die fertigen Produkte teuer exportieren will. Für die Transportwege muss die Rhône verbreitert, der Na-

turraum weiter zerstört werden. Anwohner fürchten zu Recht die Unbewohnbarkeit ihrer Städte. Die Löhne für die Arbeiter:innen sind niedrig, die menschenunwürdigen Quartiere teuer. Ihre wenige Freizeit ist geprägt von Rassismus und dem Gefühl der Gefangenschaft. Es mangelt an Ruhezeiten, Trinkwasser und medizinischer Versorgung. Nach tödlichen Arbeitsunfällen wird gestreikt, um sichere Arbeitsbedingungen zu erwirken. In dieser menschen- wie naturfeindlichen Unternehmung wird nicht einmal mehr versucht, die unterdrückerischen Ausbeutungsstrukturen profitgieriger Großkonzerne zu verschleiern – in Nestlers Blick offenbaren sich die größtenwahnsinnigen Auswüchse des Kapitalismus unverstellt.

Dass dieses lebensfeindliche System menschengemacht und somit nicht unveränderlich ist, daran hält Nestler dennoch fest. In seinen Filmen manifestiert sich diese Hoffnung etwa im utopischen Moment, den er in **Ein Arbeiterclub in Sheffield** in Bilder bannt – eine Utopie, die sich nicht im Arbeitskampf verwirklicht, aber in der Vereinigung der Proletarisierten, im Zusammenschluss widerständiger Potenziale, die sich als Gruppe organisieren, um in gemeinschaftlicher Arbeit jenseits der Fabrikmauern und Arbeitszeit etwas Eigenes zu erschaffen, ein selbstverwaltetes Refugium, eine Gemeinschaft und einen Sinn, der der entfremdeten und vereinzelt Fabrikarbeit etwas Lebendiges entgegengesetzt. Oder wenn der Einzelne die durch Erwerbsarbeit und schlechte Arbeitsbedingungen verschütteten Potenziale in sich zurückerobert, wie etwa die im Film **Zeit** porträtierten ungarischen Maler:innen und Bildhauer:innen, die sich nach einem Leben in der Land- oder Lohnarbeit kreativ mit Arbeit auseinandersetzen. Nicht um ihre Kunstwerke zu verkaufen, sondern um durch sie vergangene Zeiten wiederzubeleben, Erinnerungen und Geschichte, das, was nicht mehr ist – traditionelle Arbeitsprozesse, Herstellungstechniken, Gesten und Dinge – zu verarbeiten und für die Nachwelt zu bewahren. Die Nähe zwischen dem Filmemacher und seinen Protagonist:innen ist bemerkenswert. Auch Nestler konnte einen Großteil seiner Filme nur realisieren, weil er sich von seinem »Brotjob« freinahm, und ums Geldverdienen kann es ihm mit seiner Filmkunst nicht gegangen sein. Es überrascht nicht, dass er sich all diesen Menschen widmete, denn sie scheinen den Ansatz, den Antrieb wie auch die Moral für ihr Tun zu teilen: Sowohl vor als auch hinter der Kamera zeigt sich das kreative Schaffen als menschliches Bedürfnis, sich mit der Welt zu beschäftigen, und als zutiefst humanistische Geste zugleich.

Michelle Koch

# Die bewahrte Dauer des Blicks

---

## *Einige Beobachtungen zu den Filmen Peter Nestlers*

1979 beginnt Hartmut Bitomsky seine in der *Filmkritik* niedergeschriebene Betrachtung einiger Filmarbeiten Peter und Zsóka Nestlers, indem er mitteilt, wo und wie er diese sehen konnte. Er schreibt von 16-mm-Kopien und VCR-Videokassetten, die er als Vorbereitung auf ein vorgeschlagenes Programm im Berliner Arsenal gesichtet hat. Fünfundvierzig Jahre (und circa dreißig Filme) später wühlt es sich ungleich erratischer durch ungefähr einundsiebzig Arbeiten, die sich in einer Filmographie auflisten lassen, wobei manche mehrteilig sind. Einige dieser Filme sichtet man nach wie vor auf 16 mm, von anderen gibt es DVDs und wieder andere kursieren als verpixelte Files im Netz, auf Schwedisch ohne Untertitel. Manche scheinen unauffindbar. Ich habe mir die Filme angesehen und gleich festgestellt, dass das nicht so einfach ist. Das mit dem Sehen, meine ich. Es gibt Filmemacher, die einen vor allem dazu einladen, mehr Filme sehen zu wollen (diese Filmemacher arbeiten ein bisschen wie Schnellrestaurants, je mehr man zu sich nimmt, desto hungrieriger wird man) und solche, die einen näher an die Welt bringen. Peter Nestler gehört zur zweiten Kategorie. Man sieht nicht einfach einen seiner Filme und dann den nächsten, nein, man sieht einen seiner Filme und dann verändert sich der Blick auf die Welt. Diese Filme machen Hunger auf die Wirklichkeit, sie verlangsamen das Sehen, die Wahrnehmung, das Denken.

Um mir selbst bei diesen Schritten zurück in die Welt zu helfen (in der Hoffnung freilich, auch anderen zu helfen), habe ich einige lose Beobachtungen notiert. Was mir dabei vorschwebt: Nochmal sehen lernen, keine Ordnung schaf-

fen sondern Gegenwärtigkeit, nichts Bedeutsames im Hinblick auf eine erdachte Aktualität sagen, sondern das Bedeutsame im Beständigen entdecken, sich nicht in die angenehme Sorglosigkeit des eigenen Schreibens und Gedankenkombinierens verkriechen, sondern sich öffnen zum Naiven, Rohen des Blicks und Gehörs. Das ist nicht unbedingt oder ausschließlich das, was Nestler in seinen Filmen im Sinn hat, würde ich behaupten. Seine Arbeiten zeigen, präsentieren, lassen vorführen, beschreiben, ordnen ein. Sie haben einen Auftrag, sind auch oft im Auftrag entstanden. Er will, frei nach Aristoteles, die Jugend verführen. Pathetischer: Er will die Augen öffnen.

Etwas bricht in den Filmen nie auseinander, obwohl es laut den Gesetzen filmischer Physik kaum zusammenhalten dürfte: Ich meine seinen Umgang mit Bild und Ton. Das liegt vermutlich daran, dass die Tonebene, obwohl sie ständig Informationen, Daten, wie Harun Farocki einmal schrieb, fast schullehrfilmhaft wiedergibt, nie versucht zu beweisen, dass es das Bild wirklich gibt. Das Bild gibt es, daran besteht kein Zweifel. Das Bild gibt es, weil es das gibt, was das Bild zeigt. Diese dem Kino eigentlich längst abhandengekommene Selbstverständlichkeit im Verhältnis zur filmbaren Wirklichkeit bildet den Kern dieses Werks. Was auf der Tonebene gesagt wird, ist eine Art Anleitung zum Sehen. Das ist auch deshalb so wichtig, weil Nestler oft keine eigenen Bilder dreht, sondern sich andere ansieht. Photographien, Malereien, Kohlezeichnungen, Filmbilder und so weiter. Das heißt, er macht Bilder von Bildern. Das heißt auch, die Tonebene ist keine Aufforderung, kein Marktgeschrei, sondern sie öffnet für das, was man sonst nicht erkennen würde. Was man sieht, ist nie eine Illustration des Gehörten. Stattdessen: Menschen, Bewegungen, Landschaften, Abläufe, eine Blume am Strand, nackte Füße auf einer Photographie. Aber auch: Hierarchien, Leid, Schmutz, Gewalt, Ungerechtigkeit.

In Bitomskys Text hält sich die Wahrnehmung eines apodiktischen Zugangs bei Nestler. Mal abgesehen davon, dass didaktische Impulse im Kino einen weitaus besseren Ruf verdienen, als sie heute innehaben, habe ich mich gefragt, ob und wo bei Nestler ein Zögern, ein Zittern, eine Unsicherheit sichtbar wird. Ich würde das so beschreiben: Der moralische Zugang, der eine Haltung einnehmende und vertretende Blick auf die Welt ist bestimmt, überzeugt, windresistent. Er blickt auf Zustände, nicht auf Unberechenbarkeiten. Er versteht und sucht nicht, zumindest nicht mehr, wenn er die Kamera den Menschen zuneigt. Er setzt sich ein (ergreift Partei) und wankt nicht. In Bildern gesprochen, ist hier ein Fels und kein Grashalm. Das aber ist nicht alles, was in den Filmen geschieht. Sie sind keine reinen Abhandlungen, keine Streitschriften. Denn das, was der französische Lyriker Francis Ponge einmal die differentielle Qualität der Gegenstände nannte, wirkt gleichermaßen. Gemeint ist: Man kann kein Gesicht (keinen Baum, keine Landschaft, keinen Menschen und so weiter) filmen und darin nur eine einzige feste Überzeugung sehen. Das geht nicht. Ein Gesicht bewegt sich genau wie das für Nestlers Filme so wichtige Rückgrat (die Haltung). Die Wirbelsäule wäre verloren, wäre sie unbeweglich. Das gilt für die Anatomie wie für die Moral. In jedem Fels

steckt ein Grashalm. Aus dem verletzlichen Changieren von Assoziationen, Gefühlen, Bedeutungen, das aus dem Zeigen der Dinge entsteht (dem Zeigen der Dinge, so wie sie sind!) spricht das, was man als Sinnlichkeit der Filme umschreiben könnte. Wenn beispielsweise in **Zeit** der Bildhauer und Winzer János Repas im Gebäude des Ethnographischen Museums in Budapest einen Preis für seine Arbeit erhält und die Kamera ihn im Menschengetümmel sucht und für einen Augenblick auf seinem Gesicht verweilt, öffnet sich mit einem Mal das ganze Gemisch aus Stolz, Verletzlichkeit, Schönheit, Bescheidenheit und Fremdheit gegenüber dem Kulturbetrieb, der ihn bis dato geflissentlich ignorierte. Diese Sequenz für sich genommen, könnte auch nichts bedeuten. Sie wendet sich aber einem Menschen und dessen Werk zu und entwickelt daher eine Sinnlichkeit. Das gilt auch für Nahaufnahmen webender Hände, sich in der Sonne spiegelnde Ohringe und die für Nestlers Werk so wichtige Körnung der Stimme. Unabhängig vom Inhalt des Gesagten versteht Nestler, egal ob er selbst oder andere als Erzählstimme ertönen, dass in der Nuance, dem fast unmerklichen Abebben oder Aufflammen der Stimme mehr gesagt werden kann als mit ausschweifenden Formulierungen. Das gilt auch für jene Stellen, an denen plötzlich nichts mehr gesagt wird. Die Stimme lenkt nicht nur die Aufmerksamkeit, sie erschafft diese erst.

Es geht im Folgenden nicht darum, einzelne Eindrücke aus dem Ganzen zu lösen, das wäre verfehlt, denn jedes dieser Bilder blieb mir auch deshalb, weil es eines davor und danach gibt. Vielmehr folgen nun Notizen, die immer dann entstanden, wenn aus den Zwischenräumen der Filme etwas aufblitzte, um genau dieses Zusammenspiel aus Haltung und Welthaltigkeit zu beschwören. In diesen kurzen, keineswegs systematisch oder mit einem Anspruch auf Vollständigkeit erstellten Bemerkungen öffnet sich für mich schemenhaft so etwas wie eine Brücke zwischen Leben und Ideal, Gefühl und Nüchternheit, Dauer und Blick. Für mich befindet sich das Kino von Peter und Zsóka Nestler auf dieser Brücke, oder mehr noch: Es errichtet sie.

~

Ein Bild hat eine Dauer. Verletzt man diese Dauer, hat man kein Bild mehr.  
**Verteidigung der Zeit** · 2007

Ein Arbeiter, verdrecktes Gesicht, verschmitztes Lächeln. Er trägt einen Helm und hält ein großes Metallrohr. Er blickt in die Kamera. Ich sehe seine Müdigkeit sowie seinen Stolz und Widerwillen gefilmt zu werden. Es ist ganz still. Einige andere Arbeiter stehen um ihn, einer bringt ihn zum Lachen. **Fos-sur-Mer** · 1972

Eine marokkanische Nomadin webt einen Teppich. Auch sie blickt in die Kamera, bevor sich ihr Blick schnell wieder ihrer Arbeit widmet. Die Arbeit der Filmemacher: Nicht gesehen werden und dabei Vertrauen schenken. **Tyg, del 1** · 1974

Einige Rentiere huschen über das karge Gelände eines Bergwerks. Die Kamera scheint von ihnen überrascht, sie folgt ihnen mit einem Schwenk. Es entsteht ein Bild von Grausamkeit: Lebewesen in einer Welt ohne Leben. Man kann das nur zeigen, es gibt keine für die Tiere verständliche Empathie. Aus Sicht der Rentiere muss das sich spiegelnde Objektiv zur gleichen Metallwüste gehören wie der alles verschluckende Kies. Oder spüren sie die Parteinahme? **Die Nordkalotte** · 1991

Ein Junge lächelt zur Kamera. Mit anderen transportiert er eine Bombe ab. Verstehen, wie sich Gemeinschaft konstituiert: Man entledigt sich als Gruppe der Gewalt. **Bilder från Vietnam** · 1972

Eine Blende am Ende des Films. Langsam löst sich das Bild von Nestlers Großvater Eric von Rosen in Schwarz auf. Der Mann bläst mit fernem Blick in ein Blasinstrument, eine dunkle Armbinde um seinen Mantel. In der Blende drückt sich eine Schwere aus, das Gegenteil eines möglichen Wegsehens oder endgültigen Abschließens. Ein bisschen so, wie ein schweres Buch, das man weglegt, wohlwissend, dass man es wieder wird aufschlagen müssen. **Tod und Teufel** · 2009

Die Malerin Ilona Gombkötöné Tóth steht auf einem Feldweg und wartet auf die zu ihr schwenkende Kamera. Sie zeigt in Richtung eines von Bäumen umsäumten Gebäudes auf einem Acker und sagt: Da steht mein Geburtshaus. Sie hat auf die Kamera gewartet, die Kamera hat auf sie gewartet. Sie zeigt, was gesehen werden kann und soll. Nie entsteht einfach ein Bild von den Menschen, es entsteht durch sie. **Zeit** · 1992

Einige vom heulenden Wind bewegte Pflanzen in der von Wolkenschwaden durchwehten Steppe zu Füßen des Chimborazo in Ecuador. Schlammwasser fließt talwärts. Von einer Landschaft lässt sich kein Bild machen, nur ein sich im Augenblick der Betrachtung auflösender Eindruck gegenseitiger Abhängigkeit. **Pachamama – Unsere Erde** · 1995

Ein Mann nimmt einen tiefen Schluck aus seinem Bierglas und stellt es auf den Tresen einer Spelunke im Ruhrgebiet. Manchmal zeigt sich die Müdigkeit eines Menschen im Moment des Genießens. **Mülheim/Ruhr** · 1964

Schwarzbild, ein Lied. Der Protest beginnt nicht erst mit den Bildern, die man von den Zuständen macht, er beginnt aus einer Anteilnahme, die sich in der Zeit verdichtet, die der filmischen Arbeit vorausgeht. Man dreht keine mitfühlenden Bilder, sondern man fühlt mit und dreht deshalb Bilder. **Chile** · 1974

(Die sich im Sehen auftuenden Zwischenräume sind nicht bedeutender als sie sind. Man muss sich in Acht nehmen, keiner zu werden, der sie sucht, um das Große und Ganze zu vergessen. Stattdessen: Alles in diesen Filmen wahrnehmen: Die sich bedingenden Bewegungen der GESCHICHTE und der geschichte.)

Das sanfte Kratzen auf Messingblech bei der Reinigung eines Chanukkaleuchters. Manchmal bedarf es eines penetranten Abtragens von Schichten, um das freizulegen, was es zu schützen gilt. Dazu notwendig sind Werkzeuge, Chemikalien, Wissen, Geduld und eine Überzeugung für die Bedeutung der scheinbar endlosen Sicherung des einst Verschütteten. Nestler muss sich in der gefilmten Arbeit dieser Restauratorin auch selbst erkannt haben, auch wenn das keine Rolle für seine Filme spielt. **Die Judengasse** · 1988

Ein Mann erzählt von den Verbrechen durch die Nationalsozialisten an seiner Familie und seinem Volk, den Sinti und Roma. Er trägt ein weißes Hemd, verschränkt seine Arme nach vorne gebeugt, sitzt seitlich zur Kamera auf einem weißen Stuhl vor dem Eingang zu einer Küche. Im Hintergrund sieht man übereinandergeschlagene Beine im Halbdunkel, einmal adressiert der Mann seine Frau, die sich nicht zeigen möchte: Sie war in Auschwitz, sagt er. Das Gegenteil eines Verhörs. Die Zeugen entscheiden, von wo aus, wie und ob sie berichten. Nichts im Tonfall des Mannes klingt anklagend. Schockierend ist, dass er von einem Massenmord erzählt wie von einer alltäglichen Begegnung. Das liegt daran, dass die Geschehnisse für ihn Gewissheit sind, während sie uns Zuhörende dort treffen, wo wir uns fürs Verdrängen entschieden haben. **Att vara zigenare** · 1970

Ein Kind liest einen Aufsatz über seine Lehrerin vor. Die Worte müssen mit wiederholtem Stocken überwunden werden, als würde das Kind erkennen, dass die Sprache dem, was es eigentlich sieht, nicht gerecht werden kann. **Aufsätze** · 1963

Ein Mann überprüft Schrauben auf einem Holzfrachter auf der Donau. Seine Finger krümmen sich ums Metall, unter den Nägeln sammelt sich die Schwärze der Arbeit (später sieht man die gleichen Finger zärtlich das Lenkrad stupsen). Neben ihm ein anderer Mann, Regentropfen sammeln sich auf dem Schirm seiner Kappe. Mit Schraubenschlüsseln werden die Muttern angezogen. Das, was gegenwärtig erledigt werden muss, schluckt die auf der Tonebene wiedergegebene Geschichte von marschierenden Armeen nicht, stattdessen entsteht eine Gewissheit von diesen Männern als Teil einer fortdauernden Geschichte. **Uppför Donau** · 1969

»So kommen die Nuancen und Brüche in den Film, die immer wieder bei Nestler auftreten und die wie eine Verletzung des dokumentarischen Prinzips des Dabeiseins wirken: der fixierende Blick aufs Jetzt macht Menschen und Dinge zu Zeugen einer monumentalen Geschichte. In der lebendigen Erinnerung wird versteinerte Zeit ausgegraben.« (Jürgen Ebert)

»Ich bin manchmal so müde, dass mich die Leute stören und ich froh bin, wenn sie irgendwo in ihren Höhlen sitzen, und mich nicht mehr beunruhigen mit ihren Ideen,« spricht das Gelände von den Menschen. Man sieht den durchlöchernten Boden eines morschen Holzbootes, vergessen am Strand. Das Verhältnis von Landschaft und Menschen ist eine Frage der Übersetzung. Dass, was uns nur stumm vorkommt, spricht. Es gilt, diese uns unbekannt gewordene Sprache wieder zu erlernen. **Am Siel** · 1962

### **Witness von W. S. Merwin**

I want to tell what the forests  
were like

I will have to speak  
in a forgotten language

Ein Ehepaar sitzt in einem Restaurant und schaut vorbei an Zimmerpflanzen durch eine große Fensterfront auf den Rhein. Ein Schiff fährt vorbei. Die Bedeutung einer Landschaft für die Menschen ist eine Frage der Entfernung. **Rheinstrom** · 1965

Das nervöse aber kontrollierte Tippeln eines jungen Mädchens, bevor es die Bühne betritt, um bei einem Wettbewerb Violine zu spielen. Das Menschliche zu zeigen, ist nicht nur eine Frage der Kameraperspektive, sondern auch der Zeit und des Zeitpunkts, der und den man den Menschen schenkt (Würden wir Politiker sehen, bevor sie Bühnen betreten, sie könnten sich der erhaltenen Stimme nicht mehr sicher sein). **Mit der Musik groß werden** · 2003

Eine Aufnahme aus den 1930er-Jahren. Sie zeigt einen jungen Seminolen, der vollbekleidet in einen Flusslauf springt und mit bloßer Hand einen Alligator fängt. Nestler lässt das Bild wirken, schweigt. Dann erklärt er, warum dieses fast vollständig von den Weißen ausgerottete, indigene Volk sich für solche Filmaufnahmen hergab: Tourismus war ihre einzige Chance zu überleben. Jedes Bild besteht auch aus den Bedingungen, die es ermöglichen. Bei Nestler setzt der filmische Blick gelebte Überzeugungen fort. Eine laufende Kamera bedeutet nicht, dass sich alles verändert, ganz im Gegenteil. **Något om USA:s indianer** · 1978

Kinder malen in der Grundschule Paul Langevin in Vallauris. Sie flüstern, zeigen sich ihre Bilder, lachen. Ein Mädchen malt eine Blume an den unteren Rand ihres Bildes. Weil gezeigt wird, was wirklich zählt, zerbröseln die idiotischen gesellschaftlichen Ideen von Kunst und Kultur. **Picasso in Vallauris** · 2021

Eine Sequenz: 1: Drei Ziegen in einer von Gräsern durchdrungenen Felslandschaft; 2: Spitz aufragende, von Moos und Flechten überwachsene Felsen; 3: Die Totale einer Berglandschaft mit einem See und kleinen Schneefeldern, ein Schwenk ins Tal zum Meer mit vielen kleinen Inseln; 4: Auf einem Felsen stehende Ziegen, sie mustern neugierig die Kamera und das Moos; 5: Eine Totale des Berges vom Tal aus betrachtet, Licht und Schatten wechseln sich auf dem grünen Geröllhang ab, an dessen Fuß, so berichtet Nestlers Erzählstimme und so sehen wir, zwei Bauernhöfe liegen, die Ziegenherden besitzen; 6: Ein Mädchen führt die Ziegenherde entlang des Berghangs; 7: Auf einem kleinen Weg führt sie die Ziegenherde in Richtung Stall; 8: Die Ziegen gehen durch eine Tür ins Innere des Stalls; 9: Ein Junge hilft, er schiebt die Ziegen an, die nicht ins Innere wollen und schließt die Tür, ein Hund rennt durchs Bild; 10: Im Stall bekommen die Ziegen Futter, eine Frau verteilt es im länglichen Trog; 11: Eine Nahaufnahme der das Futter aufpickenden Ziegenköpfe; 12: Die Frau schließt die Melkschläuche an den Eutern der Ziegen an; 13: Eine Nahaufnahme zeigt, wie der Schlauch am Euter befestigt wird; 14: Eine weitere Nahaufnahme zeigt, wie die Milch durch ein Rohr fließt; 15: Ein Milchtransporter passiert einen kleinen Gemüse- und Salatacker, eine Möwe fliegt vorbei; 16: Der Milchtransporter parkt rückwärts vor dem Stall; 17: Ein Mann zieht einen dicken Schlauch aus dem Lastwagen und geht damit ins Innere des Stalls, der Hund rennt heraus, die Kamera schwenkt, dann rennen die Ziegen ebenfalls heraus, der Hund hält die Herde zusammen; 18: Der Mann fährt mit ernstem Blick in seinem Lastwagen, die Kamera schwenkt und schaut durch die Windschutzscheibe; 19: Ein anderer Mann mit hygienischer Kleidung tritt an einen riesigen Kochtopf, in dem die Milch zu heißer Käsemasse gekocht wird, der Mann neigt den Topf und die Molke fließt in einen Bottich.

Jedes Bild in dieser Sequenz (aber nicht nur hier) ist Ausdruck eines Zusammenlebens, eines gegenseitigen Bedingens. Menschen, Tiere und Pflanzen nehmen hier eine Rolle wahr, an deren Ende Nahrung steht. Aber die Bilder analysieren nicht nur, sie produzieren einen sinnlichen Überschuss, der sich in ihrer Dauer und ihrer Kadrierung (Blumen am Bildrand, der Blick aufs Meer und so weiter) ausdrückt. **Lófotr** · 1994

Ein Arbeiter in einem Hochofen weicht schnell vor der durch die Luft flirrenden Glut des Feuers zurück. Er schützt sein Gesicht, das ohnehin schon hinter einer Maske verborgen ist, zusätzlich mit seinem Arm. Beim Filmen von Arbeit zeigt sich auch das menschliche Opfer, das in diese fließt. Je deutlicher es zu sehen ist, desto unmenschlicher ist die Arbeit. **Utlänningar, del 1. Båtar och kanoner** · 1977

»Seit ich angefangen habe, Filme zu drehen, habe ich immer nur versucht, der Sache, die ich mir vorgenommen hatte, auf den Grund zu kommen. Ich habe versucht, den (für mich) kürzesten Weg zu finden und das Wichtigste der Sache zu zeigen: zum Erkennen, zum Wiedererkennen und um mit vielen zu sagen, dieses gehört geändert, oder jenes soll bewahrt werden, oder nicht übersehen.« (Peter Nestler, so zitiert in einem Essay von Jörg Huber; *Mit Vielen Sagen: Dieses Gehört Geändert*)

Die Kamera bewegt sich durch einen schmalen, dunklen Gang unter einem Kanal, sie tastet sich durch das Halbdüstere. Seit mehr als 2000 Jahren steht dieser Bau, erfahre ich. Das Vergangene kann begangen werden, es geht nur um ein paar Schritte. Will man sich das Vergangene vergegenwärtigen, zählt jeder Stein. **Die Römerstraße im Aostatal** · 1999

Auf dem Stamm einer Pinie am Meeresufer tanzt ein Sonnenfleck im Schatten, während man den Brief einer Mutter an ihren zum Tode verurteilten Sohn hört. Manchmal verbindet sich eine Landschaft mit Worten, die es zu hören gilt. Beide tragen in sich ein Bild von dem, was recht ist. **Von Griechenland** · 1965

Patrick Holzapfel

