



BACHELORARBEIT

Hochschule Magdeburg-Stendal

Fachbereich Kommunikation und Medien | Bereich Journalistik/Medienmanagement

Wirkmechanismen des poetischen Dokumentarfilms *am Beispiel des Frühwerks von Peter Nestler*

Vorgelegt von: **Juliette Cellier | Matrikel-Nr. 20012248**
Vorgelegt am: **28.08.2017**

Erstprüfer: **Dr. Berthold Petzinna**
Zweitprüfer: **Prof. Uwe Mann**

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Definition	5
2.1. Was ist Poesie?.....	5
2.2. Was ist ein poetischer Dokumentarfilm?	7
2.2.1. Überblick über Bill Nichols Modes of Documentary	8
2.2.2. Überblick über Thorolf Lipps Grundformen des Nonfiktionalen Films	9
3. Peter Nestler	12
3.1. Leben	12
3.2. Filme.....	14
4. Einordnung	17
4.1. Überblick über die politische & filmische Situation der 60er Jahre	17
4.2. Nestlers frühes Filmschaffen in Bezug zu den Entwicklungen der 60er-Jahre.....	20
5. Analyse der Filme	24
5.1. Kurze Beschreibung der Filme.....	24
5.2. Nutzung filmischer Mittel	25
5.2.1. Kamera.....	27
5.2.2. Montage.....	45
5.2.3. Licht	61
5.2.4. Tonebene	73
5.3. Zusammenfassung.....	100
6. Schlussbetrachtung	102
Abbildungsverzeichnis	105
Literaturverzeichnis	107
Quellenverzeichnis	109
Anhang - DVD.....	111
🎞 Sequenzprotokoll <i>Arbeiterclub in Sheffield</i>	
🎞 Sequenzprotokoll <i>Ödenwaldstetten</i>	
🎞 Transkript <i>Dokumentarisch Arbeiten</i>	
Selbstständigkeitserklärung	112

1. EINLEITUNG

Es kommt sicher nicht von ungefähr, dass der Filmpublizist Kay Hoffmann den Dokumentarfilmer Peter Nestler im Titel des Beihefts zu dessen DVD-Kollektion einen „poetischen Provokateur“¹ nennt und der Regisseur Jean-Marie Straub 1968 über Nestler sagte, er habe „die poetischsten Filme geschaffen.“² Dennoch ist dieser abstrakte, der Literatur entlehene Begriff der Poesie, den beide verwenden, noch sehr unklar. Was macht Poesie aus? Und wie kann man die essentiellen Aspekte von Poesie auf das Medium Film übertragen?

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit lautet daher: Was bedeutet Poesie im filmischen Kontext und wie stellt sie sich in Nestlers Filmen her? Oder knapper formuliert: Wie kommt die Poesie in Nestlers Filme?

Um eine Antwort auf diese Fragen zu erhalten, soll in dieser Arbeit untersucht werden, ob man sich dem Abstraktum Filmpoesie mit den konkreten Details einer Filmanalyse nähern kann. Anhand von zwei von Nestlers frühen Filme, *Ödenwaldstetten* (1964) und *Arbeiterclub in Sheffield* (1965), beginnt eine Spurensuche hin zu den filmischen Stilmitteln und den geschichtlichen Zusammenhängen, die eine Idee davon geben, wieso ausgerechnet dieser Filmemacher es geschafft hat, solche Werke zu schaffen, die so viel Potential für das Entstehen von Poesie bergen. Nestler, der es schwer hatte, mit seinen Dokumentarfilmen im deutschen Fernsehen überhaupt Fuß zu fassen, dessen Werk bis heute noch von manchen verkannt wird und der es nie zu besonders großer Bekanntheit gebracht hat. Befasst man sich eingehender mit seinem Werk, so offenbart sich eine Menge Interessantes und es zeichnet sich eine Spur ab, die zur Beantwortung der eingangs genannten Frage hinführt.

Die Suche nach den Wirkmechanismen, die in Nestlers Filmen zu poetischen Momenten führen, soll in Kapitel 2 bei einer begrifflichen Definition von Poesie und der Abgrenzung des Begriffs *Poetischer Dokumentarfilm* für diese Arbeit beginnen, um dann in Kapitel 3 die Lebensumstände Nestlers zu untersuchen und einen kurzen Überblick über sein filmisches Schaffen zu geben. Dazu sollen hier auch die Themen beleuchtet werden, die ihn immer wieder beschäftigt haben. Kapitel 4 wird zum besseren Verständnis die beiden in dieser Arbeit behandelten Filme in die politische und filmische Situation ihrer Entstehungszeit einordnen.

¹ Hoffmann 2012.

² Pirschtat, Jutta (Hrsg.): Zeit für Mitteilungen. Peter Nestler. Dokumentarist. Essen 1991. S.9.

Im Hauptteil dieser Arbeit, der Analyse der einzelnen filmischen Elemente in Kapitel 5, geht es dann ins Detail: Wie und wann genau entsteht die Poesie in den beiden Filmen, welche Ebenen und Verweise hat Nestler eingebaut, um die Zuschauer*innen zu beeinflussen und so einen Nährboden für poetische Augenblicke zu schaffen?

Am Ende dieser Spurensuche soll deutlich geworden sein, welche Elemente an der Entstehung von Poesie in *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* beteiligt sind und warum ausgerechnet Peter Nestler solche Poesie in seinen Filmen erzeugt.

2. DEFINITION

2.1. Was ist Poesie?

Poesie, das sind diese emotionalen, fast magischen Momente, die sich oft nur schwer beschreiben lassen. Der Duden leitet den Begriff *Poesie* von dem Wort *Verfertigen* ab; also etwas ‚mit künstlerischem Geschick herstellen‘. *Poesie* wird dort außerdem auch mit dem Wort *Zauber* erklärt.³ Das Festhalten dieser magischen Momente (auf einem Medium) kann demnach also als Poesie beschrieben werden. Dazu werden sie auf eine Art wiedergegeben, welche die Rezipienten berührt, nachhaltig in ihrer Erinnerung haften bleibt und sie eventuell sogar in eine besondere Stimmung versetzt.

„Stärker als die übrigen Künste richtet sich die Poesie an Geist und Seele des Menschen, um Emotionen hervorzulocken, die Phantasie bei HörerInnen [sic] oder LeserInnen [sic] zu fördern, an ihre Seelen zu rühren und sie zu verwandeln.“⁴

Auch manche Dokumentarfilme verfügen über diese seltenen poetischen Momente, die dem jeweiligen Werk zugleich eine besondere Qualität verleihen. Nur wenige Filme schaffen es aber, eine solche poetische Wirkung zu entfalten. Denn es gehört einiges dazu, das flüchtige Wesen der Poesie einzufangen:

„In seiner Metasprache muss er [der Film] Poesie entwickeln, sein Geheimnis bewahren, Seh- und Hörräume öffnen, die über die vordergründige Geschichte hinausweisen und wie ein Spiegel auf die Existenz des Zuschauers zurückverweisen. Nur dann wird der Zuschauer länger als eine Nacht ‚das Bild‘, das er von diesem Film mit nach Hause genommen hat, in seinem Gedächtnis bewahren.“⁵

Was der Dokumentarfilmer und Autor Thomas Schadt da skizziert, liest sich fast wie ein Rezept dafür, wie die Poesie des Augenblicks auf Film gebannt werden kann. Doch liegt genau hier die Schwierigkeit. Denn, so Schadt, die meisten poetischen Momente manifestieren sich in unvorhergesehen Situationen, welche die Filmschaffenden so nicht eingeplant hatten.⁶ Das bedeutet also, dass eine gewisse Spontaneität und Flexibilität seitens der Filmschaffenden vorhanden sein muss, um überhaupt die Chance eines poetischen Moments zu erkennen. Um diesen dann aufzuzeichnen, ist natürlich der erlernbare sichere Umgang mit der Technik Voraussetzung für den Erfolg. Schadt zufolge erhöhen zudem das

³ Vgl.: Duden: Poesie. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Poesie> [abgerufen am 20.07.2017].

⁴ Turandot-Verlag und Agentur: Was ist Poesie? Online: <http://www.die-poesie.de/poesie.htm> [abgerufen am 01.08.2017].

⁵ Schadt 2002. S. 26.

⁶ Vgl.: ebd., S. 112.

konzentrierte Beobachten der Umgebung und das Einlassen darauf die Wahrscheinlichkeit, solche Augenblicke im richtigen Moment nicht zu übersehen.⁷ Doch auch wenn alle diese Voraussetzungen erfüllt sind, bleibt laut Schadt

„die Poesie des Authentischen deshalb so unverwechselbar und originell [...], weil sie es versteht, sich immer wieder dem fixierenden Blick des Dokumentarfilmes zu entziehen. So bewahrt sich die Originalität des Lebens ihre Einmaligkeit und ihr Geheimnis“.⁸

Zwar kann man den Zufall mit einigen Mitteln provozieren, mit technischer Raffinesse und einer Prise Glück vielleicht sogar eine besondere Szene einfangen. Doch die Würze, die magische Zutat für das Auftauchen von Poesie ist das Geheimnisvolle. Hier bedarf es wieder des Fingerspitzengefühls der Filmschaffenden, besonders in der Montage des Materials genau die richtige Menge an (Bild-) Informationen preiszugeben, damit das Publikum mittels seiner Vorstellungskraft eigene Schlüsse ziehen und Emotionen entwickeln kann.⁹

Dabei ist der Raum, der außerhalb des Bildausschnitts liegt, von besonderer Bedeutung, da jedes filmische Bild auch eine *nicht-filmische Realität*¹⁰ aufweist. Doch nur, wenn diese nicht vollständig offenbart wird, kann das gezeigte Bild durch die Fantasie des Publikums eine Verbindung mit der Realität über seine Bildgrenzen hinaus erschaffen.

„Der Film ist flach. Soll er Verführungskraft, soll er Poesie ausstrahlen, muss er einen eigenen Körper entwickeln.“¹¹

Der Schriftsteller und Filmemacher Michael Roes bezieht sich hier auf die Kreativität, mit der sich die Zuschauer*innen das vor ihnen Verborgene hinzudenken und somit aufgefordert sind, sich aktiv am Gesehenen zu beteiligen. Damit wird einerseits Langeweile vorgebeugt, gleichzeitig entsteht aber auch eine erweiterte Realität, die von den Zuschauenden selbst erschaffen wird und den Film erst lebendig werden lässt.¹²

„Wir wissen, dass dieser Raum ausserhalb [sic] des Bildfeldes existieren muss, aber wir können nichts Wahres darüber sagen. Es ist der Raum unserer Erwartungen und Projektionen. Es ist der Raum der Poesie.“¹³

⁷ Vgl.: ebd., S. 109 ff.

⁸ Ebd., S. 109.

⁹ Vgl.: ebd., S. 101 & S. 107.

¹⁰ Vgl.: Hohenberger 1988. S. 31ff. Und in dieser Arbeit S. 26.

¹¹ Roes, Michael: Poesie und Film. In: Du : die Zeitschrift der Kultur, Bd. 67, Heft 778. Online: <http://doi.org/10.5169/seals-302671> [abgerufen am 11.08.2017].

¹² Vgl. ebd.

¹³ Ebd., S. 34.

Im Grunde ist also die Fantasie der Zuschauer*innen maßgeblich an der Poesie beteiligt. Wird ihr ein geeigneter Nährboden - in Form von poetischen Bildern - geliefert, erschafft sie aus dem Material und seinen Lücken etwas Neues, das einen Zauber entfacht.

So sind also die folgenden Komponenten maßgeblich an der Erschaffung von Poesie im Film beteiligt: Erste – erlernbare - Voraussetzung ist das Beherrschen der Technik, um diese griffbereit zu haben, wenn es nötig ist. Außerdem sind das spontane Reagieren der Filmschaffenden und die Möglichkeit zur flexiblen Umgestaltung der Planung wichtig, um besondere Momente nicht zu verpassen. Dazu müssen sie sich auf die Situation voll und ganz einlassen können. Darüber hinaus sollte bei der Auswahl des Bildausschnitts sowie in der Montage darauf geachtet werden, dass den Zuschauer*innen nicht jede Information auf dem Silbertablett präsentiert wird. Um deren Fantasie anzuregen ist der bewusste Umgang mit der *vor-filmischen*¹⁴ und *nicht-filmischen Realität*¹⁵ ein entscheidender Punkt bei der Produktion eines poetischen Dokumentarfilms.

2.2. Was ist ein poetischer Dokumentarfilm?

Der Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn beschreibt die Arbeit von Dokumentarfilmschaffenden als etwas, das schon im Prozess poetische Qualitäten zeigt:

„Die intensive Beobachtung, die einer alltäglichen Existenz ihre spürbare, wesentliche, ‚poetische‘ Bedeutung entlockt, ist dichterische Arbeit. Wer denk: Kamera einfach hinhalten reicht, zeigt Ignoranz.“¹⁶

Er greift damit das oben Gesagte auf und spricht dabei auch deutlich aus Sicht seiner eigenen Herangehensweise, der Methode des *Direct Cinema*, auf die im Folgenden noch eingegangen wird (siehe Seite 10, Absatz 2). Nicht jedes dokumentarische Genre hat sich aber zum Ziel gesetzt, poetische Momente zu schaffen, oder ist gar geeignet, sich diesen überhaupt zu nähern. Das Stichwort der Beobachtung stellt in Wildenhahns Worten ein wichtiges Kriterium dar, mit dem der Begriff des poetischen Dokumentarfilms für diese Arbeit charakterisiert werden kann.

Um keine Unklarheiten entstehen zu lassen, ist es jedoch wichtig, zuerst eine Abgrenzung von dem durch Bill Nichols *Modes of Documentary* geprägten Begriff der poetischen Form (*Poetic Mode*) vorzunehmen, die durch ihren Namen eine Verwirrung stiftende vermeintliche Nähe zu der in dieser Arbeit behandelten Definition herstellen.

¹⁴ Vgl.: Hohenberger 1988. S. 30. und in dieser Arbeit S. 26.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Wildenhahn 1973. S. 12.

2.2.1. Überblick über Bill Nichols Modes of Documentary

Bill Nichols ist ein amerikanischer Filmkritiker und –theoretiker, der im Jahre 1991 eine erste Einordnung des Dokumentarfilms in vier Subgenres vornahm: die erklärende (*Expository Mode*), die beobachtende (*Observational Mode*), die interaktive (*Interactive Mode*) und die reflexive (*Reflexive Mode*) Form.¹⁷ Diese vier Grundformen erweiterte er 2001 durch die poetische (*Poetic Mode*) und die performative Form (*Performative Mode*), wobei er den Begriff *Interactive Mode* durch die partizipative Form (*Participatory Mode*) ersetzte.¹⁸ Dabei spiegeln Nichols *Modes* auch die zeitliche Entwicklung des Dokumentarfilms wider. Jede der Formen hatte ihre Hochzeit, doch verschwanden sie danach nicht einfach von der Bildfläche, sondern blieben als Teil der weiteren Entwicklung bestehen, veränderten ihre Formen und verbanden sich mit den Neuen.¹⁹

Nichols *Expository Mode* greift auf die sogenannte *Voice of God* zurück, die das Publikum direkt anspricht und aus dem Off kommt. Die Bilder haben hier hauptsächlich die Aufgabe, den Kommentar zu unterstützen und zu bekräftigen, so wie man es von Fernseh-Nachrichten gewöhnt ist.²⁰ Beim *Participatory Mode* dagegen tritt der oder die Filmschaffende in direkten Dialog mit den Protagonist*innen und lädt oft auch die Zuschauer*innen dazu ein, in irgendeiner Form zu interagieren, etwa durch *Second Screen*-Angebote. Die Filmemacher*innen beeinflussen die Situation direkt vor der Kamera, etwa mit Interviews.²¹ Das Thema des Filmemachens selbst steht beim *Reflexive Mode* im Vordergrund. Diese Form richtet sich an die Zuschauer*innen und hinterfragt, auf welche Weise die Wirklichkeit im Film konstruiert wird, indem etwa auch die Filmtechnik im Bild zu sehen sein kann.²² Eher unkonventionelle, subjektive Erzählstrukturen wollen im *Performative Mode* die Zuschauer*innen in die Lage versetzen, das Wissen oder die Erfahrungen der Filmemacher*innen möglichst lebendig nachzuempfinden. Dazu wird häufig ein eher experimenteller Ansatz genutzt.²³

Keine von diesen von Nichols typisierten Formen konnte bisher den in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Begriff des *Poetischen Dokumentarfilms* erläutern. Naheliegend scheint es, dass Nichols *Poetic Mode* Pate steht für die weiter oben beschriebene Poesie im Film. Diese Form des Dokumentarfilms ist allerdings eine rhythmische Ansammlung von Fragmenten, die sich Zeit und Raum entziehen und ein Gefühl für ein Thema vermitteln wollen. Hier steht weniger die flüchtige Poesie des Augenblicks im Vordergrund, die sich durch

¹⁷ Vgl.: Nichols 1991.

¹⁸ Vgl.: Nichols 2010.

¹⁹ Vgl.: Nichols 1991.

²⁰ Vgl. Nichols 2010. S. 31 & S. 167 f.

²¹ Vgl. ebd., S. 179 ff.

²² Vgl. ebd., S. 194 ff.

²³ Vgl. ebd., S. 199 ff.

geduldige Observation kombiniert mit geschickter Montage manifestiert, als eher ein Gesamtkunstwerk, das durch seine collageartige Ansammlung von verschiedenstem Material eine eigene Poesie entwickelt, die den ganzen Film bestimmt.²⁴

Eher geeignet für die Betrachtung von Poesie im Dokumentarfilm in dieser Arbeit scheint der *Observational Mode* zu sein. Das reine Beobachten ohne (sichtbare) Intervention seitens der Filmcrew ist das Prinzip dieser Form des Dokumentarfilms. Die Protagonist*innen werden so gezeigt, als ob die Kamera gar nicht anwesend wäre. Dies wird insbesondere möglich durch das in den 1960er Jahren neu erfundene Synchrononverfahren, das den Ton mit viel kompakteren Kameras zeitgleich mit dem Bild aufzeichnen konnte. Die Filmschaffenden halten sich bei dieser Form an das, was sie vorfinden, und bringen auch in der Postproduktion keine zusätzlichen Informationen durch Zwischentitel, Interviews, Musik oder Voice-Over ein.²⁵ Dies scheint im Hinblick auf unsere oben formulierten Voraussetzungen für das Festhalten von poetischen Momenten die passendste von Nichols Kategorien für dieses Vorhaben zu sein.

2.2.2. Überblick über Thorolf Lipps Grundformen des Nonfiktionalen Films

Um noch klarer zu definieren, welche Arten von Dokumentarfilmen in dieser Arbeit gemeint sind, soll hier noch eine weitere Einteilung des Dokumentarfilms in Prototypen erfolgen, die der deutsche Kulturanthropologe und Filmschaffende Thorolf Lipp erstmals 2012 aufgestellt hat und 2016 für die Neuauflage seines Buchs überarbeitete. Im Vergleich zu Nichols sechs *modes* unterscheidet er nur fünf *Prototypen* des nonfiktionalen Films, die er wie Nichols aus der Geschichte des dokumentarischen Films ableitet. Zudem orientiert sich Lipp an den Techniken des Geschichtenerzählens, welche die Filme verwenden.²⁶ Für ihn lassen sich jegliche Dokumentarfilme, ob kurz oder lang, in diese fünf Grundformen einordnen,²⁷ die den *Modes* von Nichols grundsätzlich sehr ähnlich sind.

Zunächst beginnt Lipp mit dem um 1920 entstandenen *Plotbasierten Dokumentarfilm*, der mit seiner klassischen Erzählstruktur das Funktionieren der Geschichte in den Vordergrund stellt. Auch auf die Gefahr hin, dass der Wahrheitsgehalt etwas darunter leidet.²⁸ Lipps Prototyp des *Nonverbalen Dokumentarfilms* ist angelehnt an den *Poetic Mode* bei Nichols und beschreibt einen Film, der mit Bildern und Tönen den Rhythmus bildet und seine Geschichte

²⁴ Vgl. ebd., S. 162 ff.

²⁵ Vgl.: ebd., S. 172 ff.

²⁶ Vgl.: Lipp 2012. S. 21.

²⁷ Vgl.: ebd., S. 33.

²⁸ Vgl.: ebd., S. 51 ff.

vermittelt. Diese Form existiert laut Lipp seit 1925.²⁹ 1930 entstand ihm zufolge das *Documentary*, das auf den britischen Filmemacher John Grierson zurückgeht.³⁰ Diese Grundform des Dokumentarfilms ist ähnlich dem *Expository Mode* von Nichols mit einem Off-Kommentar ausgestattet und möchte seine Informationen mit den gezeigten Bildern untermalen.³¹ Das *Cinéma Vérité*, eine Dokumentarfilm-Bewegung, die 1960 mit dem Synchrononverfahren aufkam, gleicht dem *Reflexive Mode* von Bill Nichols und offenbart dem Publikum, dass das Gezeigte eine filmisch konstruierte Wirklichkeit ist. Name und Merkmale dieser Bewegung sind Grundlage für die vierte Kategorie Lipps.³²

Für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz ist jedoch Thorolf Lipps Prototyp des *Direct Cinema*, ebenfalls synonym zu der in den 1960er Jahren entstandenen Dokumentarfilm-Bewegung zu verstehen, als Gegenbewegung zum *Cinéma Vérité*. Ähnlich wie bei Nichols *Observational Mode* geht es hier darum, für die Zuschauer*innen eine möglichst unverfälschte Wirklichkeit abzubilden, indem die Filmschaffenden durch lange Beobachtungen mit der Kamera ihr Thema filmisch einfangen und in der Montage möglichst wenig hinzufügen. Der Verzicht auf Kommentar, Musik oder direkte Interaktion mit den Protagonist*innen ist auch hier ein wichtiges Merkmal.³³

Sowohl Nichols *Observatory Mode* als auch Lipps *Direct Cinema* geben bereits eine Orientierung, welches Sub-Genre des Dokumentarfilms diese Arbeit meint, wenn es um den *Poetischen Dokumentarfilm* geht. Es handelt sich hier um den beobachtenden, ins Offene arbeitenden Film. Dabei sind Geduld und Fingerspitzengefühl des Filmschaffenden von zentraler Wichtigkeit:

„Er begleitet Protagonisten teils monatelang und wartet mit viel Ausdauer auf diejenigen Momente, in denen besondere Einblicke in deren Leben möglich werden. Idealerweise lässt sich dann so etwas wie ein ‚Gefühl des Augenblicks‘ festhalten, Situationen von beeindruckender, berührender oder auch erschreckender Humanität.“³⁴

Beide Autoren räumen ein, dass ihre aufgestellten Kategorien sich oft überlappen und gegenseitig ergänzen. Dokumentarfilme nutzen selten nur eine Technik, um sich ihren Themen zu nähern, sie sind im stetigen Wandel und definieren die Grenzen ihres Genres ständig neu,

²⁹ Vgl.: ebd., S. 63 ff.

³⁰ Vgl.: ebd., S. 73.

³¹ Vgl.: ebd., S. 81.

³² Vgl.: ebd., S. 101 f.

³³ Vgl.: ebd., S. 87 ff.

³⁴ Ebd., S. 86.

indem sie sich bei andern Formen bedienen oder neue Elemente hinzufügen, manchmal gar ganze Formen neu erschaffen.³⁵

Lipp stellt jedoch die These auf, dass alle der sich entwickelnden neuen dramaturgischen Ausprägungen seinen fünf Grundformen entspringen. An der Basis eines jeden Nonfiktionalen Films findet sich also einer dieser Prototypen, der dann evtl. modifiziert und erweitert wurde.³⁶ Im Weiteren wird in dieser Arbeit untersucht, wie Peter Nestler sich der Grundform des *Observatory Mode* bedient und diese zu etwas Eigenem umwandelt.

³⁵ Vgl. Nichols 2010. S. 15.

³⁶ Vgl.: Lipp 2012. S. 13.

3. PETER NESTLER

Zwei Filme, die sich beide weitestgehend in den beobachtenden Dokumentarfilm einordnen lassen, stehen im Zentrum dieser Arbeit: *Ödenwaldstetten (1964)* und *Arbeiterclub in Sheffield (1965)*. Um sie noch besser analysieren zu können, widmet sich das folgende Kapitel zunächst ihrem Regisseur, Peter Nestler. Seine Biografie und die Themen, die er in seinen Werken bearbeitet, sollen helfen, die eigenwillige Herangehensweise und Machart seiner Filme zu verstehen, und somit der Spur der Poesie in seinen Filmen zu folgen.

3.1. Leben

Geboren 1937 in Freiburg im Breisgau, wächst der Dokumentarfilmer Peter Nestler zunächst im Schwarzwald, später dann in Berlin auf. Mit Beginn des Kriegs ziehen seine Eltern - der deutsche Unternehmer Albert Nestler und die schwedische Publizistin Brigitta von Rosen - aus Sicherheitsgründen nach Grainau in Bayern, nahe der österreichischen Grenze. Nach Kriegsende lassen sich seine Eltern scheiden; der achtjährige Peter bleibt mit der älteren Schwester bei seinem Vater, die zwei jüngeren Geschwister leben fortan - nicht weit entfernt - bei der Mutter. Auch Nestler ist dort regelmäßig zu Besuch, verbringt die Schulzeit bis 1953 aber größtenteils im Internat. Anschließend macht er eine zweijährige Ausbildung an einer Handelsschule.³⁷

Nestler arbeitet kurz im väterlichen Betrieb, heuert aber mit 18 Jahren bei der Reederei *Hapag* an, um der Einberufung in die neu gegründete Bundeswehr zu entgehen.³⁸ Die zwei Jahre auf See öffnen Nestler die Augen für die Machenschaften der Handelsgesellschaften und wecken sein politisches Bewusstsein.³⁹ Nach dieser Zeit studiert er Malerei an der *Kunstakademie München* bei dem Maler Ernst Geitlinger⁴⁰ und erlernt das Siebdruckverfahren in der Werkstatt des zu Nestlers Zeit dort bereits verstorbenen Stuttgarter Künstlers Willi Baumeister⁴¹. Ab 1958 nimmt er neben seinem Studium verschiedene Engagements als Darsteller in Spielfilmen an. Dort entdeckt er seine Leidenschaft für das Handwerk des Films.⁴²

So beginnt Nestler ab 1961, mit dem verdienten Geld eigene Dokumentarfilmprojekte zu finanzieren. Diese aber werden bald schon nicht mehr vom deutschen Fernsehen aufgekauft

³⁷ Vgl.: Hübner 1994. DVD. TC ab 00:57:14.

³⁸ Vgl. Hoffmann 2012. S.38.

³⁹ Vgl.: Becker, Jörg: Eine Frage des Vertrauens. In: Ray Filmmagazin 06/07. Online: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/06/peter-nestler-eine-frage-des-vertrauens> [abgerufen am 11.08.2017].

⁴⁰ Vgl. Akademie der Künste: Film- und Medienkunst – Mitglieder. Online: http://www.adk.de/de/akademie/sektionen/film-medien-kunst/mitglieder.htm?we_objectID=55717 [abgerufen am 25.07.2017].

⁴¹ Vgl.: Hübner 1994. DVD. TC ab 00:57:14.

⁴² Vgl.: Sannwald 2002. S. 69.

– zu sehr eckt er mit seiner in den Filmen enthaltenen Kritik an. Seine Werke sind zudem für die Zuschauer nicht so zugänglich wie im kommentarlastigen Fernsehen zu dieser Zeit üblich. Nestlers erste Filme entstehen mit dem Fotografen Kurt Ulrich als Kameramann, zunächst mit sehr beschränkten Mitteln und laut eigener Aussage beeinflusst von Sergei Eisensteins Arbeitsweise, der Zeichnungen als Vorbereitung zu den Dreharbeiten nutzte.⁴³

1966 heiratet Nestler seine Frau Zsóka in Ungarn, mit der er später vier Kinder zeugt.⁴⁴ Im selben Jahr emigriert er mit ihr nach Schweden. Dort verdient er das Geld für weitere Filme, zunächst als Waldarbeiter und in einer Eisfabrik. Von 1968 bis 2000 arbeitet Nestler dann als Redakteur im Kinder- und Jugendprogramm bei *Sveriges Television* und realisiert daneben mit seiner Frau ab 1967 eigene Filmprojekte. Zur Zeit der Studentenrevolten der 68er-Bewegung ist er Mitbegründer der kulturpolitischen Filmgruppe *FilmCentrum* in Schweden.⁴⁵ In den 1980er Jahren ist Nestler dann als Einkäufer und Bearbeiter ausländischer Programme beim Schwedischen Fernsehen tätig. In dieser Zeit erhält er auch wieder Aufträge aus Deutschland.⁴⁶ In seiner dienstfreien Zeit arbeitet er seitdem als freischaffender Filmemacher. Seit 2016 ist er auch Mitglied der *Akademie der Künste* in Berlin, in der Sektion *Film- und Medienkunst*.⁴⁷

⁴³ Vgl. Ramstedt 2012. S. 3.

⁴⁴ Vgl.: ebd.

⁴⁵ Vgl.: Sannwald 2002. S. 71.

⁴⁶ Vgl. Filmportal: Personen. Peter Nestler. Online: http://www.filmportal.de/person/peter-nestler_dc4948095e0741cbb5953d9d7bd53f15 [abgerufen am 25.07.2017].

⁴⁷ Vgl. Akademie der Künste: Film- und Medienkunst – Mitglieder. Online: http://www.adk.de/de/akademie/sektionen/film-medien-kunst/mitglieder.htm?we_objectID=55717 [abgerufen am 25.07.2017].

3.2. Filme

„Ich will meine Filme nicht charakterisieren, weil sie so unterschiedlich sind. Ich kann nicht sagen, dass sie durchgehend so sind... so einfach sind die Menschen nicht.“⁴⁸

Trotzdem, Nestlers Filme sind so kennzeichnend, wie sie verschieden sind. Zum einen hat er eine ganz eigene Art, sich den Themen und seinen Protagonist*innen zu nähern, und lässt immer seine politische Haltung durchschimmern. Zum anderen hat er viel experimentiert und sich immer wieder neue Gebiete filmisch erschlossen.

Einzuteilen ist Nestlers Werk aber nicht nur thematisch, sondern auch zeitlich: Die frühen Filme, die noch in Deutschland entstanden, sind geprägt vom wirtschaftlichen Aufschwung der Nachkriegszeit und den damit verbundenen Veränderungen. Es geht in *Arbeiterclub in Sheffield* (1965) oder *Ödenwaldstetten* (1964) um Arbeit, soziale Ungleichheit und die davon betroffenen Menschen. Auch in *Aufsätze* (1963) schwingt das Thema Veränderung und Verschwinden mit. In *Von Griechenland* (1966) ist bereits eines seiner Schlüsselthemen, der Faschismus und der Kampf dagegen, sehr präsent. Doch bedeutet der Film vorerst das Aus für Nestlers Filmschaffen in Deutschland. Nach der Emigration nach Schweden entstehen Erkundungen zu Handwerk und Arbeitsabläufen wie in *Wie baut man eine Orgel?* (1969) oder *Wie macht man Glas?* (1970), sie thematisieren zudem die ungleiche Ressourcenverteilung und geben wieder sozialen Minderheiten eine Stimme. So auch in *Zigeuner sein* (1970). In dieser Zeit entsteht zudem ein Film in Bezug auf den antifaschistischen Kampf: *Spanien!* (1973). Immer geht es Nestler in seinen Filmen um die Menschen. Er gibt ihnen eine Stimme, um mit ihrer Hilfe die sozialen Verhältnisse zu analysieren und Kritik zu üben.

„In meinen Filmen sind die Menschen oft nicht in Alltagssituationen. Entweder haben sie etwas zu sagen oder es ist Arbeit.“⁴⁹

Ab den 80er-Jahren schafft Nestler dann wieder Produktionen für Deutschland, in denen er die Erfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg verarbeitet, wie etwa in *Die Judengasse* (1988) oder *Die Verwandlung des guten Nachbarn* (2001/2002). Nestler widmet sich immer wieder der Geschichte, die er zusammen mit dem Alltag und den Arbeitssituationen von Menschen in seinen Filmen gern ins Zentrum rückt.⁵⁰ In *Tod und Teufel* (2008/2009) setzt er sich - recht spät - auch mit seiner eigenen Familiengeschichte auseinander.

⁴⁸ Hübner 2009. DVD. TC 00:17:07.

⁴⁹ Ebd. TC 00:15:07.

⁵⁰ Vgl. Hoffmann 2012. S. 5 f.

„Warum packt man die und die Dinge an? Warum wird man fasziniert? Oder in Bann gezogen von historischen Geschehnissen? Weil mir die historischen Geschehnisse so nah sind.“⁵¹

Was Nestler in seiner Kindheit und Jugend bewegte, prägt auch augenscheinlich seine Filme und lenkt seine Aufmerksamkeit immer wieder auf diese Punkte. Sei es sein Großvater, Graf Eric von Rosen, der um die Jahrhundertwende Forschungsreisen nach Südamerika und Afrika unternahm und zudem mit dem nationalsozialistischen Politiker Hermann Göring entfernt verwandt war⁵², sei es seine Mutter, die etwa kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs jüdische Frauen in ihrem Haus versteckte⁵³ und sich bis zu ihrem Tod für straffällig gewordene Menschen einsetzte.⁵⁴ Nestler bringt in seinen Filmen immer wieder Themen, die von anderen Filmemachern bis dahin übergangen wurden. Dabei bedient er sich oft symbolischer Bilder, um anhand derer die größeren Zusammenhänge aufzuzeigen.

Immer wieder baut Nestler auch Fotografien, Skizzen oder Malereien in seine Filme ein⁵⁵. In *Die Hasen fangen und braten den Jäger* (1994) sind auf der visuellen Ebene gar ausschließlich Kohlezeichnungen von Nestler zu sehen.⁵⁶ Die Liebe für die Kunst spiegelt sich ohne Zweifel in seinem Malerei-Studium. Der Grund, warum er dieses Element in seinen Filmen verwendet, ist aber auch wieder verbunden mit seiner Faszination für die Universalität von Geschichte:

„Aber auch in der Malerei, [...] da gibt es Sachen, die sind 2000 Jahre alt, und älter und haben so eine Lebendigkeit, dass da die Zeit vollkommen ins Rutschen kommt.“⁵⁷

Ein weiteres Thema, das sich durch sein Schaffen zieht, ist das Wasser. Da wäre sein erster Film, *Am Siel* (1961/1962), in dem er eine Deichschleuse lebendig werden lässt, die dann aus eigener Sicht von ihrem Dasein erzählt. *Später folgen Rheinstrom* (1965) und auch *Uppför Donau* (1969/70), wo er beide Flüsse und die Menschen, die von ihnen leben, auf seine eigenwillige Weise portraitiert. Der letztere Film war zugleich sein erster Film in Farbe. Vorher sind alle Filme von Peter Nestler schwarzweiß, was er mit dem späten Aufkommen des Farbfernsehens – in Deutschland erst 1967 - erklärt.⁵⁸ Auch ansonsten hält er noch lange⁵⁹ an der alten Technik fest:

⁵¹ Hübner 2009. DVD. TC 00:43:48.

⁵² Vgl: Rockelstad Castle: Rockelstad and Hermann Göring. Online: <http://www.rockelstad.se/english/hermann-goring.asp> [abgerufen am 14.08.2017].

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl: Lenhardt, Gero: Brigitta Wolf – Nachruf. Online: http://www.nothilfe-birgitta-wolf.de/nachruf_lenhardt.htm, [abgerufen am 14.08.2017].

⁵⁵ Vgl. Hoffmann 2012. S. 6.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 19.

⁵⁷ Hübner 2009. DVD. TC 00:47:49.

⁵⁸ Vgl.: Sannwald 2002. S. 71.

⁵⁹ Der Film entstand im Jahr 2000.

„*Flucht* [von 2000] war der erste Film, der durchgängig digital gedreht worden ist, weil bei den Redaktionen die Finanzierung nicht mehr möglich war für 16 mm.“⁶⁰

Nestlers Filme spielen an den unterschiedlichsten Orten. Sei es, wenn er für *Die Nordkalotte* (1990/91) die Heimat der Samen erkundet oder wenn er für *Pachamama – Unsere Erde* (1995) Südamerika bereist. Wohin es Nestler auch zieht, welche Themen er auch anfasst, seine mittlerweile rund 70⁶¹ kurzen und langen Filme fordern das Publikum heraus, ziehen Verbindungen und legen den Finger in die Wunde – und alles auf eine unnachgiebige, aber zugleich unaufdringliche Art.

„Ja ich bin einen Schlinger-Weg gegangen und bin im Grunde auch wieder zurück bei den ersten Filmen.“⁶²

Vielleicht ist er zurück zu seinen Anfängen gekommen, weil besonders seine frühen Werke diese verführerische Anziehungskraft haben, so simpel, ruhig und doch komplex sind, die Schauenden ganz ohne allmächtigen Kommentar zum Denken anregen und durch ihre Ästhetik ein Erlebnis provozieren, dem man sich nicht entziehen kann. Kay Hoffmann teilt diese ersten, in Deutschland – teils für den Süddeutschen Rundfunk (SDR) - entstandenen Filme in dem Booklet zu Nestlers Gesamtwerk-DVD in eine Kategorie ein, die er nicht umsonst Nestlers *Frühe Poetik*⁶³ nennt. Und genau an dieser Stelle finden sich auch die beiden eingangs erwähnten Filme, die dieser Arbeit und ihrer Suche nach der Poesie des Augenblicks zugrunde liegen, Peter Nestlers erste beiden halbstündigen Filme.

„Das sind einfach ganz andere Filme. Ich habe manche gemacht wie so einen Sekretär mit ganz vielen Schubladen, die alle rausgezogen werden können und von denen man vielleicht einen Nutzen hat, vielleicht ist auch alles vollkommen abgesperrt und unzugänglich. Und diese Filme mit dem Atem sind andere Filme.“⁶⁴

Nestlers Themenwahl und seine Auseinandersetzung damit entspringen merkbar einem inneren Bedürfnis. Seine Filme entstehen zu einer Zeit des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs und spiegeln Nestlers Haltung zu den Geschehnissen im Verhältnis zu der von ihm erlebten unweit zurückliegenden Geschichte wider. Kompromisslos verteidigt er diese Themen und seine Meinung dazu gegenüber Redakteuren und Sendern. Sein starker Wille gibt den Filmen mit der fast widersprüchlich sensiblen Machart eine ungeheure Wirkmacht.

⁶⁰ Sannwald 2002. S. 74.

⁶¹ Vgl. Dokumentarfilmwoche Hamburg: Retrospektive Peter Nestler – Indirect Cinema. Online: <http://dokfilmwoche.com/de/retro/>, [abgerufen am 08.08.2017].

⁶² Hübner 2009. DVD. TC 00:48:41.

⁶³ Vgl. Hoffmann 2012. S. 7.

⁶⁴ Hübner 2009. DVD. TC 00:27:11.

4. EINORDNUNG

Ein Blick in die Entstehungszeit von Nestlers Frühwerk - also Anfang bis Mitte der 60er-Jahre - soll nun den filmgeschichtlichen und politischen Kontext verdeutlichen, in welchem die Filme *Arbeiterclub in Sheffield* und *Ödenwaldstetten* entstanden. Nestlers Filmschaffen wird in Bezug zu den damals vorherrschenden Bewegungen der Filmszene gesetzt, um seine Herangehensweise zu verstehen und später die Analyse der beiden Werke im Hinblick auf das Entstehen der Poesie mit diesem Hintergrund durchführen zu können.

4.1. Überblick über die politische & filmische Situation der 60er Jahre

Betrachtet man die Entwicklung des Dokumentarfilms über die Zeit hinweg, befinden wir uns in den 60er-Jahren vor allem in einer Zeit des Umbruchs und einer starken Veränderung des Genres, die sich aber auch in der Politik und Gesellschaft widerspiegelt. Besonders thematisch machte sich diese Neuorientierung im Film bemerkbar.

„Parallel mit der neuen Technik und Methode kamen neue Inhalte: eine jüngere Generation von Filmemachern, zwar vor dem Krieg geboren, aber stark durch die Nachkriegszeit geprägt, begann sich für die Realität der eigenen Gesellschaft zu interessieren, sie ignorierte die Tabus ihrer Väter, die nach dem Zweiten Weltkrieg erst einmal Ruhe haben wollten.“⁶⁵

Bewegungen innerhalb des Spielfilmgenres waren in dieser Zeit die französische *Nouvelle Vague*, die am Ende der 50er-Jahre Bedeutung fand, und etwas später der davon beeinflusste *Neue Deutsche Film* in den 60er- und 70er-Jahren. Im dokumentarischen Bereich kamen, ebenfalls Ende der 50er-, Anfang der 60er-Jahre, verwandte Bewegungen auf. Wie etwa das britische *Free Cinema*, das aus Brasilien stammende *Cinema Novo*, das französische *Cinéma Vérité* und schließlich das amerikanische *Direct Cinema*. Allen gemein waren eine neue Unabhängigkeit und die Abgrenzung von bisher Dagewesenem. Das Manifest der amerikanischen Filmemacher von 1960 sowie das *Oberhausener Manifest* von 1962 waren wichtige Meilensteine und brachten die Belange der verschiedenen Bewegungen auf den Punkt. Ähnlich wie in den USA wollten die Filmschaffenden in Deutschland sich abwenden von den in ihren Augen uninspirierten Filmen ihrer Vorgänger, die sie *Papas Kino* tauften: Oberflächliche Heile-Welt-Filme mit Happy End, die zwar gute Zuschauerzahlen erreichten, aber dabei weniger der Kunst und dem Autorenfilm als der Unterhaltung und der trägen

⁶⁵ Roth 1982. S. 9.

Konsumgesellschaft zugetan waren.⁶⁶ Diese Filme spiegelten das Deutschland der Nachkriegszeit und des sogenannten Wirtschaftswunders der Adenauer-Ära wider, in dem die Menschen sich nach Ruhe, Ordnung und Wohlstand sehnten und sich um den Wiederaufbau des Landes kümmerten. In den 60er-Jahren konnte dieses Bild nicht weiterbestehen, es regte sich Widerstand. Bergbaukrise, Arbeitslosigkeit, der Bau der Mauer und der Verdruss über politische Entscheidungen sowie die mangelnde Aufarbeitung der NS-Vergangenheit ließ die junge Generation aufbegehren und führte zu den Studentenprotesten ab Mitte der 60er-Jahre.⁶⁷ Diese den Alltag der Menschen bestimmenden Themen hielten auch Einzug in die neuen Arten Filme, die entstanden.

„Die Entdeckung des Alltags als Thema, die Alltagsbeobachtung als Methode: dies sind die beiden wesentlichen Merkmale des Dokumentarfilms der letzten zwanzig Jahre.“⁶⁸

Wilhelm Roth spricht zwar aus Sicht der filmischen Situation der 80er-Jahre und berücksichtigt somit nicht die weiteren Entwicklungen bis heute. Doch tatsächlich spricht er eine essentielle Änderung für das Dokumentarfilmgenre an: Das Alltägliche wurde von nun an als etwas Besonders angesehen und Arbeiter, Bauern und der Mittelstand nahmen den Platz der Experten ein, gehörten zu den Protagonisten und vertraten ihre eigenen Belange.

Parallel vollzog sich auch eine Entwicklung des Fernsehens, das erst Anfang der 60er-Jahre überhaupt in ganz Deutschland zu empfangen war und erst langsam begann, das Kino als Leitmedium abzulösen.⁶⁹ In der Zeit des Zweiten Weltkriegs war der neu entdeckte Rundfunk als Propaganda-Mittel genutzt worden. Nach Kriegsende nutzten die Besatzungsmächte das Medium, um durch ein gesetzlich verordnetes Programm aus Information, Bildung und Unterhaltung kommerzielle und parteipolitische Strukturen innerhalb des Fernsehens eindämmen zu können. Dadurch ergaben sich auch neue Freiräume für die Entwicklung kritischer Programme.

Allerdings war das Fernsehen bis Ende der 50er-Jahre beim Großteil der Bevölkerung noch wenig populär. Und das trotz der Sensation in Form der neuen Fernsehapparate. Der Grund waren teilweise die hohen Anschaffungspreise der Geräte, teils das unattraktive Programm. Erst in den späten 50er-Jahren gewann es durch die Übertragung von Großereignissen wie der Fußball-WM und dem Einbinden von internationalen Spielfilmen langsam an Beliebtheit.

⁶⁶ Vgl. Internationale Filmfestspiele: Vorboten des Kommenden. Online: https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1960/01_jahresblatt_1960/01_Jahresblatt_1960.html [abgerufen am 25.07.2017] und Zimmermann 1994. S. 254.

⁶⁷ Vgl. Planet Wissen: Studentenbewegung. Online: http://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/studentenbewegung/index.html [abgerufen am 25.07.2017].

⁶⁸ Roth 1982. S. 61.

⁶⁹ Vgl. Zimmermann 1994. S. 214.

Die Gründung von zwei weiteren Kanälen - zusätzlich zur *ARD* (der *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*) gab es ab 1963 das *Zweite Deutsche Fernsehen* (*ZDF*) und 1964 die *Dritten Programme* – bot nun eine Plattform für filmische Experimente im deutschen Fernsehen. Durch die neue Konkurrenz-Situation veränderte sich das Fernsehprogramm weiter. Es bewährten sich vor allem Unterhaltungsformate wie Serien und Krimis, aber auch Reportagen und Dokumentationen über fremde Länder oder die Natur. Daneben entstanden Nachrichtenformate und das Programm wurde zunehmend kritischer und politischer.⁷⁰

„Unter dem Einfluß [sic] der Studenten- und Alternativbewegung entwickelten sich mit der Kritik an der Meinungsmanipulation durch die Massenmedien auch im Dokumentarfilm unterschiedliche Formen des anwaltschaftlichen Betroffenenjournalismus, der für Minderheiten und benachteiligte Bevölkerungsgruppen Partei ergriff.“⁷¹

Im Grunde räumte der Dokumentarfilm in den 60er-Jahren mit allem auf, was bisher dagewesen war, und erfand sich neu. Auch in den technischen Veränderungen spiegelte sich das. Besonders auf der Tonebene waren die Neuerungen einschneidend. Der Tonfilm hatte sich bereits seit etwa 1930 weltweit durchgesetzt und auch der Dokumentarfilm nutzte diese Möglichkeit seither. Aber durch die in den sechziger Jahren neu entwickelten tragbaren Synchron-Tonbandgeräte war eine ganz andere Art des Filmemachens möglich: Die atmosphärischen Geräusche der Originalschauplätze konnten vor Ort aufgenommen werden und Protagonisten erhielten die Möglichkeit, in Gesprächen und Interviews selbst zu Wort zu kommen. Bis zu dieser Zeit war der Dokumentarfilm dominiert worden von einem alles beherrschenden und erläuternden Kommentar und Musik, welche die Stimmung des Films vorgab.⁷² Die Bilder waren vom Stativ aus immer perfekt kadriert und viele der Filme enthielten inszeniertes Material. Völlig neu war die durch den Synchronon und die lichtempfindlichen 16-mm-Handkameras entstandene Freiheit der Filmschaffenden, die das Publikum nicht mehr bevormunden wollten und stattdessen eine neue Form der Authentizität erschufen. Auch die Montage des Dokumentarfilms konnte sich freier entfalten. Sie orientierte sich von nun an mehr an dem gesprochenen, diegetischen⁷³ Wort und nutzte immer öfter lange, ungeschnittene Sequenzen, die oft mit einer ‚lebendigen‘ Kamera aus der Hand gedreht wurden.⁷⁴

⁷⁰ Vgl. Schütte 2010. S. 12 ff.

⁷¹ Zimmermann 1994. S. 214.

⁷² Vgl. Hohenberger 1988. S. 125 f.

⁷³ siehe S. 62 in dieser Arbeit

⁷⁴ Vgl. Roth 1982. S. 9.

„Die optimale Form für eine Zeitkritik mit filmischen Mitteln war gefunden. Eine schöne und überzeugende Art zudem, Wirklichkeit direkt zu vermitteln. Der Kommentar konnte immer mehr zurückgenommen werden ohne dadurch die zeitkritische Aussage zu schwächen.“⁷⁵

Gemeint ist hier die Fernsehreihe *Zeichen der Zeit* des *Süddeutschen Rundfunks (SDR)*, die 1957 gestartet wurde und sich genau dieser filmischen Mittel bediente. Sie prägte den Begriff der sogenannten *Stuttgarter Schule* und stand für Dokumentarfilme, die Kritik an den gesellschaftlichen Entwicklungen in einem neuartigen essayistisch-ironischen Stil übten. Außerdem fiel die Reihe durch ihre unkonventionelle und experimentierfreudige Art auf und setzte sich somit vom restlichen, sonst eher zufällig erscheinenden Fernsehprogramm durch ihre handwerklich geschickten Filme und das gut konzeptionierte Programm ab.⁷⁶

„Was die ‚Zeichen der Zeit‘ von der Fülle journalistischer Dokumentarberichte, Features und Reportagen unterschied und zur ersten großen Dokumentarfilm-Reihe des deutschen Fernsehens machte, war ein überraschender Wechsel des filmischen Blicks.“⁷⁷

Ein Blick, der auf die langfristigen Auswirkungen und Zusammenhänge von politischen Aktionen und Gesellschaftsphänomenen gerichtet war und zudem die Zuschauer*innen dazu befähigte, sich eine eigene Meinung zu den Themen zu bilden.⁷⁸ Die voranschreitende Politisierung des Fernsehens trieben die *Zeichen der Zeit* auf ihre Weise ähnlich an, wie es das so kontrovers diskutierte Polit-Magazin *Panorama* (das 1961 zum ersten Mal auf Sendung ging) des *Norddeutschen Rundfunks (NDR)* tat. Auch wenn die Intendanten der Sendeanstalten sich redlich bemühten, die Kritik solcher Formate durch verschiedene Maßnahmen zu entschärfen.⁷⁹

4.2. Nestlers frühes Filmschaffen in Bezug zu den Entwicklungen der 60er-Jahre

In der 2011 erschienenen DVD-Box *Zeichen der Zeit – Geschichte der Stuttgarter Schule* findet sich unter der Kategorie *Arbeit und Kultur* auch der Film *Ödenwaldstetten* von Peter Nestler.⁸⁰ Mit *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* machte er in den 60er-Jahren sogar zwei Filme für den Süddeutschen Rundfunk - doch macht ihn das nicht gleich zu einem typischen Vertreter der Stuttgarter Schule. Die Filme der damaligen Sendereihe wollten, wie

⁷⁵ Netanjakob 1989. S. 137.

⁷⁶ Vgl: Trapmann 1989. S. 101.

⁷⁷ Roth 1982. S. 243.

⁷⁸ Vgl. Netanjakob 1989. S. 137 f.

⁷⁹ Vgl. Hickethier, Knut 1998: Geschichte des deutschen Fernsehens. S. 171 ff.

⁸⁰ Vgl. Bertocini, Valeska; Schuster, Franziska: Zeichen der Zeit. Die Filme der Stuttgarter Schule Beobachtungen aus der Bundesrepublik (1956–1973). In: Presseheft des Haus des Dokumentarfilms 2011. Online: https://absolutmedien.de/bilddatenbank/bilder/547/Presseheft_ZdZ.pdf [abgerufen am 03.08.2017].

auch er, das Selberdenken ermöglichen und brachten die Fakten vornehmlich über die Bilder zu den Zuschauer*innen. Sie lenkten den Blick auch wie Nestler zu den alltäglichen Geschehnissen, weg von den aufsehenerregenden Schlagzeilen. Doch ihre ironische Herangehensweise, die von Beginn an eingesetzte moderne Apparatur und der besonders anfangs noch sehr dominierende Kommentar unterschieden sich in der Machart doch deutlich von Nestlers frühem Werk.⁸¹ Nicht zuletzt, weil die meisten Filmemacher der *Zeichen der Zeit*, wie der zuständige Redakteur Dieter Ertel selbst, aus dem Print-Journalismus kamen und auch ihre Filme inhaltlich an die *Spiegel*-Artikel erinnerten, die sie zuvor noch für eben jenes Medium schrieben. Dazu enthielt die Dramaturgie ihrer Filme Merkmale der Sportreportage, die auch Ertels erstem Feature *Großkampftag* (1957) über einen Boxkampf zugrunde lagen.⁸² Man kann folglich also nicht behaupten, dass Nestler sich als Redakteur der *Zeichen der Zeit* hervortat, da sich all dies nicht in seinen Filmen widerspiegelt. Eher noch widersetzt Nestler sich von Anfang an

„[...] Konventionen, sucht seinen eigenen Weg und will partout keinen Moden folgen. Die neue Möglichkeit des synchronen Pilottons, der die Dokumentarfilmproduktion in den 1960er-Jahren revolutioniert, nutzt er zunächst kaum.“⁸³

Versucht man Peter Nestlers Filme in eine Genre-Schublade einzuordnen, sperren sie sich vehement dagegen. Es ist zwar augenscheinlich, dass der Filmemacher beeinflusst wurde durch die Geschehnisse und Entwicklungen seiner Zeit. Doch hatte er bereits weit vor der Entwicklung leichter 16-Milimeter-Kameras mit synchronem Tonverfahren gelernt, aus der Not eine Tugend zu machen, und seinen eigenen Stil kreiert, der auch ohne diese Neuerungen auskam. So sind seine frühen Filme wie auch bei den Filmen der *Stuttgarter Schule* voll von Bildern, die als Zeichen gelesen werden können, und überall blitzt die Persönlichkeit des Autors durch. Nestler nutzt auch einen Kommentar gemeinsam mit den Bildern, um eine neue Aussage zu schaffen. Aber er nutzt diese Mittel auf eine ganz andere, persönlichere Art, montiert auf eine simple, ruhige Weise und lässt die wohl kadrierten Bilder lange stehen. Seine Protagonist*innen dürfen ausreden und werden ernst genommen - Spott liegt ihm fern.⁸⁴

Auch vom rein beobachtenden *Direct Cinema* unterscheidet er sich - nicht nur allein durch die Nutzung von Kommentar und Text. Zwar fokussiert er auch den Alltag in seiner Besonderheit und interessiert sich für die Belange der Arbeiter, doch seine Beobachtungen bleiben nicht roh. Stattdessen untermalt er mit Musik, nutzt Fotos und andere Quellen, die er

⁸¹ Vgl. Netanjakob 1989. S. 135.

⁸² Vgl. Zimmermann 1994. S. 244 f.

⁸³ Hoffmann 2012. S. 4.

⁸⁴ Vgl. Roth 1982. S. 64.

in der Montage mit einbaut, und hinter all seinen Filmen steht leise, aber bestimmt, eine politische Haltung und sein ganz persönlicher Blick auf die Dinge. Auch die Möglichkeit, Originalton aufzunehmen, nutzt er zunächst nicht in dem Maße, wie es die Technik ermöglicht, klassische Interviews sind bei ihm kein prägendes Stilmittel und jede Dramatisierung zugunsten eines spannenden Plots unterbleibt.⁸⁵

„Nestler wirkt wie ein Fremdling innerhalb der Entwicklung des Dokumentarfilms seit 1960; man kann seine Arbeit kaum mit der eines anderen Dokumentaristen vergleichen; Analogien werden höchstens zum Werk von Jean-Marie Straub gesehen [...].“⁸⁶

Das französische Filmmacher-Paar Jean-Marie Straub und Danièle Huillet gilt als Vertreter des *Neuen Deutschen Films*, dessen Filme wie Nestlers als schwer zugänglich gelten, auch wenn beide in ihren Kreisen als wichtige Filmschaffende gewürdigt wurden. Und

„wie Straub wird Nestler von den meisten nicht verstanden, oder gar nicht erst wahrgenommen [...].“⁸⁷

Doch auch an dieser Stelle entzieht sich Nestler einer genauen Zuordnung. Die Filmhistorikerin Daniela Sannwald fragt ihn 2002 in einem Interview, ob er sich damals

„bewußt [sic] mit dem bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre auseinandergesetzt“⁸⁸

habe oder ob er sich in seinem Dasein als Dokumentarfilmer zum *Neuen Deutschen Film* positioniert hätte.⁸⁹ In beiden Fällen weicht Nestler aus, verweist auf andere Filmmacher, darunter auch Jean-Marie Straub, die nach dem *Oberhausener Manifest* auch noch einmal Stellung genommen hätten zu den neuen Entwicklungen des Films. Doch er selbst oder sein Kameramann Kurt Ulrich erscheinen nicht in seiner Auflistung dieser Filmmacher*innen. Nestlers Antwort ist bezeichnend für seine Hingebung zum Film an sich und seinen Themen, die für ihn mehr sind als eine gute Story oder die Zugehörigkeit zu einer Bewegung:

„Es ging immer darum, die Filme zu machen und den Kampf um die Realisierung eines Projekts zu führen. Das hat alle Zeit beansprucht. Wir haben keine grundsätzlichen Stellungnahmen oder keine Zusammenarbeit mit diesen Leuten gehabt [...].“⁹⁰

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sannwald 2002. S. 69.

⁸⁹ Vgl. ebd., S.70.

⁹⁰ Ebd.

Peter Nestler hatte seine eigenen Ideale, er hielt sich nicht an Regeln oder Moden oder andere Vorgaben, nahm lieber in Kauf, mit weniger Geld auszukommen. Und selbst als das deutsche Fernsehen schon bald seine Filme nicht mehr kaufen wollte, weil sie zu ‚spröde‘ und politisch waren, blieb er sich treu und wanderte lieber aus, als sich anzupassen.

„Deshalb gilt er vielen als eigensinniger Querkopf. In vielen seiner Filme bezieht er Position, ist politisch und damit fürs deutsche Fernsehen der Wiederaufbauzeit und des Kalten Krieges erstmal nicht tragbar.“⁹¹

Diese besondere Attitüde bemerkt man in jedem von Nestlers Filmen und es ist wohl seinem kompromisslosen Verhalten und der aufopferungsvollen Verteidigung seiner Vorgehensweise zu verdanken, dass man in seinen Filmen immer wieder diese wahren Momente voll der Poesie des Augenblicks spüren kann.

⁹¹ Hoffmann 2012. S. 4.

5. ANALYSE DER FILME

Die vorherigen Kapitel haben veranschaulicht, in welcher Epoche die beiden in dieser Arbeit behandelten Filme *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* entstanden sind und in welcher Lebensrealität sich der Regisseur befunden hat, während er diese Filme schuf.

„Wenn Poesie das ist, was sich nicht übersetzen lässt, wie der Dichter Robert Frost formulierte, dann ist ‚Kunst‘ das, was sich nicht definieren lässt.“⁹²

Trotzdem soll im Folgenden erforscht werden, wie die filmischen Mittel, die Peter Nestler in diesen beiden frühen Filmen nutzte, sich auf die Betrachter und die Entstehung der Poesie des Augenblicks ausgewirkt haben könnten.

5.1. Kurze Beschreibung der Filme

Beide Werke sind mit dem Abstand eines Jahres nacheinander für das deutsche Fernsehen entstanden und sind Nestlers erste längere Dokumentarfilme. *Ödenwaldstetten* ist das 35-minütige Portrait eines schwäbischen Dorfes. Darin skizziert Nestler die Veränderungen des Alltags durch technische Innovation, Modernisierungen und die Verschuldung der Bauern durch die sogenannte Aussiedlung, also den Wechsel zu einem moderneren und größeren Hof außerhalb des Dorfes. Dabei thematisiert der Film nebenbei auch die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands. In den 39 Minuten von *Arbeiterclub in Sheffield* zeigt Nestler die Lebenssituation der Stahlarbeiter und deren Angehöriger in der britischen Industriestadt und bildet damit zugleich eine Analogie zu den deutschen Städten des Ruhrgebiets, etwa Duisburg oder Essen – den Vergleich zieht Nestler im Kommentar bei Minute 01:13 selbst⁹³. Der Film steht gedanklich zudem direkt in Verbindung zu seinem Film *Mühlheim/Ruhr* aus dem Jahr 1964. Dort portraitiert er eine Stadt im Ruhrgebiet, die im Jahr der Entstehung des Films ihre Stahlproduktion einstellen musste und kurz darauf auch die Kohleproduktion.

Während *Ödenwaldstetten* die einzelnen Betriebe des Dorfes und deren Arbeitsabläufe präsentiert, zeigt *Arbeiterclub in Sheffield* neben der Arbeit auch die Freizeitgestaltung der Protagonisten, welche jedoch eng mit der Arbeitswelt verknüpft ist. Zudem flechtet Nestler hier immer wieder Szenen ein, die das Thema Rassismus aufgreifen – ein Thema, das kurz zuvor durch die Bürgerrechtsbewegung in den USA eine neue Ausprägung erhielt.

⁹² Monaco 2009. S. 18.

⁹³ Vgl. Sequenzprotokoll *Arbeiterclub in Sheffield*.

In beiden Filmen kommen die Menschen selbst zu Wort, eine Bewertung oder Einordnung des Gesagten seitens Nestlers durch den Kommentar findet nicht statt, er ergänzt allerdings einige Informationen wie etwa Namen und Verdienst der Gezeigten. Es gibt in keinem der beiden Filme eine vorgegebene starke Meinung - stattdessen stellt er die Aussagen der Protagonist*innen neben fein komponierte Bilder und lässt das Publikum seine eigenen Schlüsse ziehen. Dennoch will Nestler etwas deutlich machen: In *Ödenwaldstetten* die Auswirkungen der zunehmenden Industrialisierung der Landwirtschaft - er weist darin mit einiger Wehmut auf die Reste einer vergehenden Zeit und das Verschwinden des ländlichen Raums hin. *Arbeiterclub in Sheffield* demonstriert das Nebeneinander des von Sorgen losgelösten Frohsinns im Club und dem harten Leben in den tristen Arbeitervierteln Sheffield, wo die Gemeinschaft dort füreinander sorgt, wo die restliche Gesellschaft und der Staat versagen. Zugleich weist er mit diesem Film auch auf den Strukturwandel hin, der in vielen Regionen durch den Niedergang der Schwerindustrie hervorgerufen wurde.

Immer jedoch zeigt Nestler das Leben so, wie es aus Sicht der Arbeiter*innen, Bauern und Bäuerinnen aussehen könnte, auf Ausgewogenheit des Themas im Sinne einer journalistischen Reportage ist er keinesfalls aus, obwohl er immer auch den Kontext miteinbezieht. Vor den Dreharbeiten zu *Ödenwaldstetten* lebte er für diese persönliche Perspektive sogar einige Wochen lang im Haus des Bauern Betz, der am Anfang des Films am Kaninchenstall zu sehen ist und mit seinen abendlichen Erzählungen (die Nestler mitschreibt) einen großen Teil des Kommentartextes liefert.⁹⁴

5.2. Nutzung filmischer Mittel

Nestler selbst beschreibt seine filmische Arbeit in einem Interview im Jahre 2009 mit dem Regisseur und Filmproduzenten Christoph Hübner als beobachtend, sich nicht in den Vordergrund drängend. Geprägt davon, das Vorgefundene zu beleuchten und dessen Charakter auf Film zu bannen:

„Diese Einfachheit ist ja für mich eine Sache, die ich suche. Die Kamera nur so als Mittel, als Vermittler, zu benutzen und nicht mit der Kamera was Neues zu schaffen.“⁹⁵

Das Bestimmen des Bildausschnitts allein scheint ihm bereits ein gewaltiger Eingriff zu sein, so dass Nestler sich nur darauf beschränken möchte, um die Wirklichkeit nicht noch mehr zu verfälschen oder von seiner Intention abzulenken.

⁹⁴ Vgl. Ramstedt 2012. S. 4 f.

⁹⁵ Hübner 2009. DVD.

„Ich mache eine ganz ungeheuerliche Sache und das ist diese Einrahmung und das ist der Aufbau des Bildes. Und den gibt's ja nicht vorher. Und ich finde, das ist so viel und wenn ich diese Grenze überschreite und noch mehr mache, verliere ich den gefilmten Gegenstand.“⁹⁶

Nestlers Anspruch, die ‚wahren Momente‘ unverfälscht einzufangen, ist natürlich immer unter dem Vorbehalt zu sehen, dass diese Wirklichkeit nur einen Ausschnitt zeigt, verfälscht ist ab dem Moment, wo eine Kamera das Geschehene einfängt und noch mehr, wenn die einzelnen Szenen am Ende montiert werden. Doch soll es in dieser Arbeit nicht um eine Authentizitätsdebatte gehen, die hier zu weit führen würde. Stattdessen soll die Aussage so wahrgenommen werden, dass Nestler ganz besonderen Wert auf das einzelne Bild legt und versucht, beim Filmen die vorgefundene Szene so wenig es geht zu verfälschen (etwa durch genaue Regieanweisungen oder den Einsatz von zusätzlichem Licht).

Mit der sorgfältigen Auswahl des Bilds sorgt er für eine funktionierende Verbindung zum Publikum, wodurch der Grundstein für poetische Momente gelegt wird. Denn

„alles was im Bild gezeigt wird und wie es gezeigt wird ist für die Bedeutungsbildung elementar. Die filmischen Gestaltungsmittel sind dabei wesentlich für das Gelingen einer Kommunikation zwischen Film und Zuschauer.“⁹⁷

Und nur wenn das Publikum sich auf diese Kommunikation einlässt, kann es mit Hilfe seiner Fantasie die *nicht-filmische Realität* hinzudenken, die den Film erst lebendig werden lässt. Also jene Realität, die laut Eva Hohenberger

„[...] zwar nicht zu filmen beabsichtigt ist, die aber dennoch für die Produktion eine Rolle spielt. [...] Sie ist darüber hinaus das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität.“⁹⁸

Es ist die Alltagsrealität, in der die Protagonist*innen leben und agieren und mehr noch, auch die politische Situation und die Gesellschaft, in der sie leben. Aus ihr speist sich die für das Publikum im Film sichtbare *vor-filmische Realität*, die

„[...] im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist.“⁹⁹

Neben der Kadrage, also der Trennung zwischen im Bild Sichtbarem und außerhalb des Bildes Befindlichem, gehören aber auch noch andere Gestaltungsmittel zum Gesamtgefüge Film dazu. Einstellungsgröße, Kameraperspektiven und -bewegungen, die Nutzung von Licht

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Müller, Ines: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer. In: Image, Ausgabe 17 | 1/2013. Online: <http://www.gib.uniteuebingen.de/own/journal/upload/1d8ea973f41acba5611ebd1ea44b6f31.pdf> [abgerufen am 03.08.2017].

⁹⁸ Hohenberger 1988. S. 29.

⁹⁹ Ebd. S. 30.

und die Gestaltung der Tonebene sowie die Montage und Postproduktion beeinflussen natürlich auch Nestlers Filme. Im Folgenden soll näher auf einzelne Elemente eingegangen werden, die wichtig für das Entstehen der poetischen Momenten sind.

5.2.1. Kamera

„Die Qualität einer Beobachtung, ihre Authentizität, entscheidet sich zuerst an der Kameraarbeit.“¹⁰⁰

Dem Auge des Filmschaffenden am nächsten, ist es die technische Apparatur der Kamera mitsamt Objektiv und Filmmaterial, die das Bild einfängt und bewahrt. Die Wahl dieser technischen Hilfe ist heutzutage freier und mit anderen Beweggründen verbunden als in den 60er-Jahren. Ähnlich geblieben: Auch Nestler musste als Dokumentarfilmer meist mit wenig Budget für seine Filme auskommen. Dem geschuldet nutzte er damals wie viele andere Kollegen für seine Filme 16-Millimeter-Material, das für Fernsehproduktionen aufgrund der leichteren Handhabung und der damit verbundenen geringeren Kosten zu dieser Zeit Standard war. Nach eigener Aussage nutzte er für seine frühen Filme mit Kurt Ulrich eine Kamera der Marke *Arriflex*. Diese war vermutlich auch für *Ödenwaldstetten* im Einsatz und noch nicht mit einem Synchronmotor ausgestattet.¹⁰¹ Somit konnte Ton nicht synchron mit dem Bild aufgenommen werden.

Allein die Nutzung des analogen Filmmaterials musste Einfluss auf die Art haben, wie Nestler filmte. Genauso wie die Tatsache, dass er bei seinen Filmen ständig aufs Geld achten musste. Diese Beschränkungen führten etwa dazu, dass er die Kamera nicht die ganze Zeit über laufen ließ, sondern sie punktgenau einschaltete, wenn es ihm sinnvoll erschien. In einem Interview mit Daniela Sannwald aus dem Jahr 2002 erzählt er, dass sein Drehverhältnis 1:8 nicht überschreitet, oft auch weniger sei.¹⁰² Es handelt sich dabei um die Relation zwischen dem abgedrehten und dem tatsächlich für einen Film verwendeten Material. Für einen Dokumentarfilm, der in den meisten Fällen ja nicht so planbar ist wie ein fiktionaler Film, ist das Drehverhältnis Nestlers wirklich sehr sparsam. Er hatte ein regelrecht schlechtes Gewissen, wenn er mal eine Aufnahme gedreht hatte, die er nicht nutzen konnte.¹⁰³ Seine Maxime lautete daher:

„Man muß [sic] sich wirklich auf den Kern der Dinge, die man vor sich hat, einstellen, um dann richtig zu reagieren.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ Roth 1982. S. 86.

¹⁰¹ Vgl. Ramstedt 2012. S.3.

¹⁰² Vgl. Sannwald 2002. Vgl. S. 74.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 74.

¹⁰⁴ Ebd.

Aus diesem Grund führte Nestler in vielen Filmen die Kamera selbst oder er engagierte Kamerapersonen, die er sehr gut kannte. So auch in *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield*. Ein positiver Aspekt daran: Das Team konnte klein bleiben, wenn Regisseur und Kamera in Personalunion auftraten und dann evtl. nur noch eine Tonperson anwesend sein musste. Dies wiederum musste sich auf das Verhältnis zu den Protagonist*innen auswirken, die sich so weniger beobachtet vorkommen konnten als bei einem kompletten Filmset und somit die Kamera vielleicht auch an irgendeinem Punkt vergessen würden.

Die Beschränkung auf analogen Film, der ja nur wenige Minuten pro Kassette Filmlaufzeit bereithält, war besonders im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, mit der Nestler seine Bilder wählen musste, hilfreich. Es ist doch ein eklatanter Unterschied, ob man wie heute beinahe unendlich viel Speicherplatz zur Verfügung hat, um die Aufnahme in Ruhe aus verschiedenen Blickwinkeln wiederholen zu können oder ob man nur jene eine Chance hat um den Moment einzufangen. So kann man behaupten, dass Nestler aus der „Not eine Tugend“¹⁰⁵ machte und damit seinen eigenen Stil entwickelte. Aus dieser präzisen Kameraführung kann eine Unmittelbarkeit abgeleitet werden, die dem Prinzip Nestlers dient, die Kamera nur als Vermittler nutzen zu wollen, um die Dinge, die er zeigen will, einzukreisen ohne sie künstlich zu manipulieren. Diese Präzision und das besondere Gefühl für ein Bild sind essentiell, wenn der Film das Publikum emotional packen soll:

„Die Kamera entscheidet nicht nur darüber, was wir sehen, sondern wie wir gefühlsmäßig darauf reagieren.“¹⁰⁶

Auch poetische Augenblicke lassen sich so besser einfangen: Durch die starke Konzentration auf die Szene entsteht eine Aufmerksamkeit, die es dem Filmemacher ermöglicht, besondere Situationen zu erspüren, bevor sie passieren, um dann im richtigen Moment zu reagieren.¹⁰⁷

Einer dieser Momente findet sich in *Ödenwaldstetten* in der Szene in der Flaschenfüllerei ab Minute 15:36. Nestler nutzt hier viele nahe und halb nahe Aufnahmen, um die Szene einzuführen (siehe Abbildungen 1-3).

¹⁰⁵ Roth 1982. S.64.

¹⁰⁶ Müller, Ines: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer. In: Image, Ausgabe 17 | 1/2013. Online: <http://www.gib.unituebingen.de/own/journal/upload/1d8ea973f41acba5611ebd1ea44b6f31.pdf> [abgerufen am 03.08.2017].

¹⁰⁷ Vgl. Schadt 2002. S. 109.



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3

Weniger hat er in dieser Sequenz die gesamte Anlage im Fokus als eher die seriellen Arbeitsabläufe im Detail, wie etwa die Befüllung der Maschine mit Leergut oder das Weitertransportieren der Flaschen auf dem Fließband. Die klaren, von der Technik dominierten Bilder erinnern an die *Neue Sachlichkeit*, eine Epoche während der *Weimarer Republik (1918 - 1933)*¹⁰⁸, in der in Kunst, Architektur und Literatur mit der nüchternen und objektiven Darstellung der Realität Gesellschaftskritik geübt wurde.

„Eine besondere Faszination übte zudem die Welt der Technik aus.“¹⁰⁹

Ab Minute 16:10 folgen Großaufnahmen einer Arbeiterin (siehe Abbildung 4), deren Gesicht bei der Arbeit immer wieder von den vorbeifahrenden Flaschen verdeckt wird (siehe Abbildung 5). Zwischendurch sieht man ihre gefalteten Hände im Schoß, während sie intervallbedingt eine kurze Pause hat (siehe Abbildung 6).

¹⁰⁸ Vgl. Deutscher Bundestag: Weimarer Republik. Online: <http://www.bundestag.de/parlament/geschichte/parlamentarismus/weimar> [abgerufen am 29.07.2017].

¹⁰⁹ Gommel, Stefanie: Kunstlexikon. Neue Sachlichkeit. Online: <http://www.hatjecantz.de/neue-sachlichkeit-5631-0.html> [abgerufen am 29.07.2017].



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6

Auch der Arbeiter, der die Flaschen verschließt, wird ganz ähnlich mit Großaufnahmen und nahen Einstellungen portraitiert (siehe Abbildung 7 und 8).



Abbildung 7



Abbildung 8

Erst als die Sequenz in der Flaschenfüllerei zu Ende ist und die fertig befüllten Kästen im Lager landen, geht Nestler in die Halbtotale (siehe Abbildung 9).



Abbildung 9

„Die Wahl der Einstellungsgrößen beruht auf filmischen Konventionen: Denn der Zuschauer muss beispielsweise wissen, dass Gegenstände in Groß- oder Detailaufnahme eine besondere Bedeutung oder Signalcharakter haben.“¹¹⁰

Am Anfang dieser Sequenz lässt Nestler eine fast meditative Wirkung der Bilder entstehen. Und zwar dadurch, dass die Bewegungen und Vorgänge lange stehen dürfen, bevor etwas Neues geschieht. Die Vorgänge in der Maschine stehen immer mindestens zwei Durchgänge lang und wenn die Arbeiterin ihre Hände faltet, so ist der Bewegungsablauf vollständig von Anfang bis Ende zu sehen. Nestler nutzt die Bewegung der Maschine, lässt seine Kamera jedoch stillstehen. Die knappen Bildausschnitte konzentrieren sich auf diese Bewegungen und den Rhythmus, verstärken so das Meditative. Durch die stille Kamera verstärkt sich der beobachtende Charakter, die Aufnahme an sich rückt weniger ins Bewusstsein.

Der Bildaufbau ist sehr ästhetisch: So arbeitet Nestler für die Portraitaufnahme der Arbeiterin in Minute 16:10 mit dem *Goldenen Schnitt* – einer harmonischen Bildaufteilung von in etwa einem Drittel zu zwei Dritteln (siehe Abbildung 4). Der Kopf der Frau ist meistens im rechten Drittel des Bildes platziert, der Hintergrund unscharf. Die ins Bild fahrenden Flaschen zerstören diese Harmonie dann aber brüsk und lassen eine andere Art von Ästhetik entstehen, die von Spannung bestimmt ist (siehe Abbildung 5). Wenn Nestler kurz darauf in Minute 16:30 die Maschine mit den Flaschen zeigt, nutzt er diagonale Linien im Bild, die die Fahrtrichtung der Flaschen widerspiegeln (siehe Abbildung 10) und Dynamik erzeugen.

Auch hier wird das an sich harmonische Bild vor dem reinen, hellen Hintergrund durchkreuzt von der Hand der Frau, welche die Aufhängungen kontrolliert (siehe Abbildung 11). Erneut wird hier auf die *Neue Sachlichkeit* verwiesen: Die gleichmäßige Abwechslung der hellen und dunklen Bildflächen der vorbeifahrenden halbtransparenten Flaschen unterstützt das Serielle. Durchbrochen wird dies durch die ungleichmäßig hängenden Kronkorken. Wieder entsteht eine Spannung durch kurzfristige Disharmonie.

¹¹⁰ Müller, Ines: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer. In: Image, Ausgabe 17 | 1/2013. Online: <http://www.gib.unituebingen.de/own/journal/upload/1d8ea973f41acba5611ebd1ea44b6f31.pdf> [abgerufen am 03.08.2017]. S. 50.

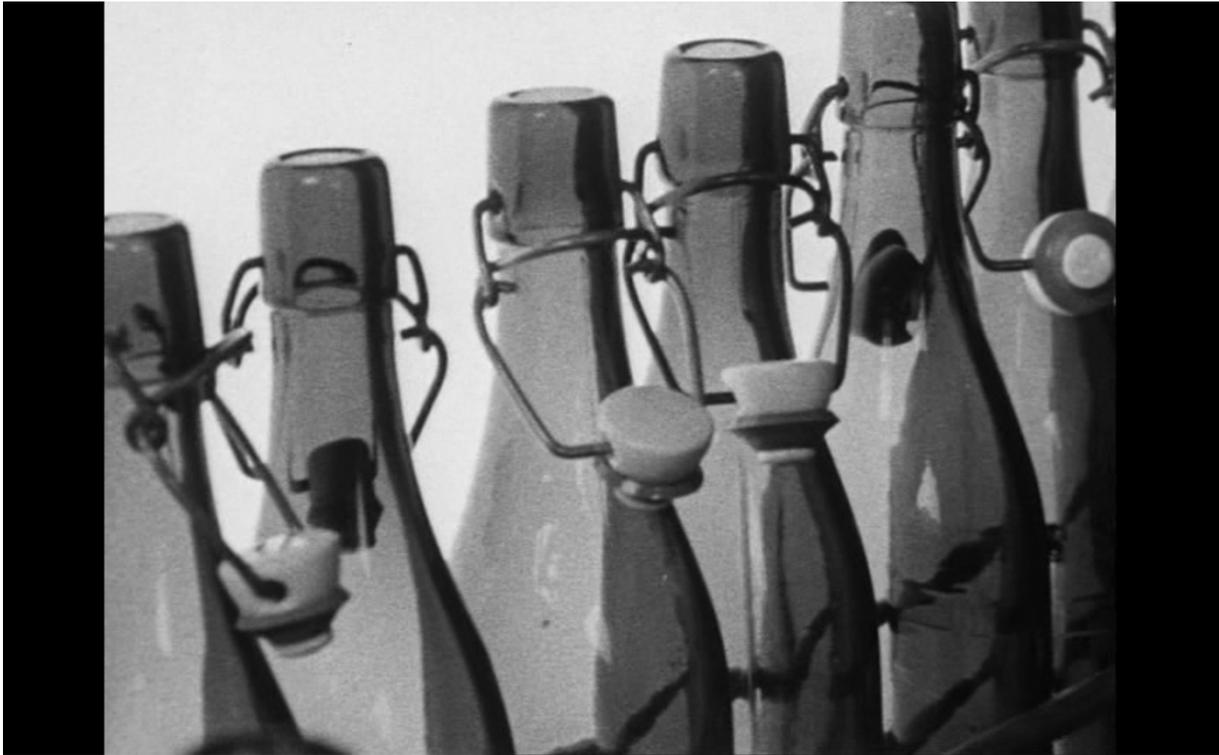


Abbildung 10



Abbildung 11

Diese kleinen Unterbrechungen sind die Stellen, an denen die Zuschauer aufmerken. Genauso aber sind es die größeren Momente, wie die entspannt gefalteten Hände, die so gar nicht zu der mechanischen immer fortlaufenden Maschinen-Bewegung passen wollen, die Fragezeichen in den Köpfen des Publikums hervorrufen (siehe Abbildung 6).

Hier lässt sich auch eine Verbindung zu Bertolt Brechts Arbeit finden - einem der literarischen Vertreter der *Neuen Sachlichkeit*. Mit seinem *Epischen Theater* wollte er bewirken, dass das Publikum sich mit den Themen auf der Bühne auseinandersetze.

„Um Nachdenken bei Theaterbesuchern zu erzeugen, wollte er, dass man nicht zu sehr von dem Stück gefangengenommen wird. Deshalb hat Brecht immer wieder Unterbrechungen eingebaut.“¹¹¹

Dieses Prinzip macht sich auch Nestler in seinem Film wie oben beschrieben zunutze. Zudem gibt er durch seine langen Einstellungen die Zeit, Verbindungen herzustellen und neue Interpretationen der Bilder zu dem vorher Gesagten zu ermöglichen.

„Neben ihrem Realitätsbezug [...] haben Bilder oft einen symbolischen Gehalt, einen Subtext, der, über die Mitteilungsebene hinausgehend, oft auch eine Bedeutungsebene hat, die Nicht-Vorhandenes sichtbar machen will.“¹¹²

Oft jedoch werden diese Subtexte unbewusst wahrgenommen. Für alle Zuschauer*innen ist der Subtext dabei abhängig von der eigenen Lebensrealität, vor deren Hintergrund die Rezeption jeweils stattfindet. Die persönlichen Erfahrungen und Sichtweisen beeinflussen die Wahrnehmung individuell. Erst, wenn diese – wenn auch oft unbewusste – Interaktion mit dem Film gelingt, kann er tiefere Schichten bei den Betrachter*innen erreichen und dort Emotionen wecken.¹¹³ Das oben genannte Beispiel etwa fühlt sich für die Autorin Jutta Pirschtat so an, als lege die Frau während der Arbeit ihre Hände so in den Schoß,

„als säße sie vor dem Haus am Abend.“¹¹⁴

Diese Assoziation macht die Diskrepanz zwischen dem alten und neuen Leben deutlich, zwischen der immer industrieller werdenden Arbeit im Takt des Fließbands und der handwerklichen Arbeit im Rhythmus der Menschen in der nahen Vergangenheit, fast noch Gegenwart. Zwischen der vermeintlich entspannten Lebensart und der von Stress geprägten

¹¹¹ Wikipedia: Neue Sachlichkeit (Literatur). Episches Theater. Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_(Literatur)) [abgerufen am 29.07.2017].

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Pirschtat 1991. S. 37.

Modernität, die sich gerade ablösen. Noch sind die Reste des ländlichen Lebens aus der Zeit des 19. Jahrhunderts überall zu sehen, auch in Nestlers Film.

„Heu wurde mit dem Rechen gewendet, gedroschen wurde mit Flegeln, Obst und Gemüse wurde mit der Hand geerntet und auf Pferdekarren abtransportiert.“¹¹⁵

Mit dem Bild der im Schoß gefalteten Hände öffnet Nestler hier für einen kleinen Augenblick den Vorhang zu dieser vergehenden Welt, die bei genauer Betrachtung fast schon übertrieben nostalgisch wirkt, und weist damit deutlich auf das langsame Verschwinden des Bauerntums hin. Er gibt den Raum frei für Assoziationen, die dann verknüpft werden können mit einer Kritik oder zumindest der Infragestellung der Neuerungen in diesem Dorf. Diese winzige Geste, die nur sechs Sekunden währt, bewirkt so viel für das aufmerksame Publikum und ermöglicht an diesem Punkt eine ganz besondere Auseinandersetzung mit dem Thema. Und an dieser Stelle findet sich auch die Poesie (siehe auch S. 45, Absatz 2). Nestler überlässt es den Zuschauer*innen, diesen Moment zu entdecken, zu nutzen und in den Kontext zu setzen. Dabei lenkt er trotzdem ihre Wahrnehmung:

„Die Kameraperspektive bezeichnet den Standpunkt der Kamera zum Geschehen und wird häufig zur narrativen Bedeutungsbildung eingesetzt.“¹¹⁶

Durch die Großaufnahmen auf Augenhöhe solidarisiert sich Nestler im oben genannten Beispiel etwa mit der Arbeiterin und macht seine Position zwar leise, aber deutlich sichtbar.

Sehr symbolträchtig ist auch eine Szene in *Arbeiterclub in Sheffield*. Ab Minute 35:43 sieht man eine Arbeitersiedlung an einem Hang in der Totalen, im Hintergrund rauchen die Schornsteine der Fabrik, im Vordergrund sind ein paar baufällige Schuppen zu sehen (siehe Abbildung 12). Auffällig sind dabei die sich auf die Kühltürme hin verengenden Fluchtlinien des Bildes, die aus Häusern und Anhöhe gebildet werden. Dadurch entsteht bereits eine Hierarchisierung seitens Nestler, der hier die persönlichen Belange der Bevölkerung vor dem Hintergrund der Stahlindustrieproblematik skizziert. Es veranschaulicht auch die Relation der Arbeiter zu ihrer in diesem Bild besonders allmächtig wirkenden Arbeitsstelle, die das Leben in Sheffield zu dominieren und überschatten scheint.

¹¹⁴ Judt 2006. S. 262.

¹¹⁶ Müller, Ines: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer. In: Image, Ausgabe 17 | 1/2013. Online: <http://www.gib.unituebingen.de/own/journal/upload/1d8ea973f41acba5611ebd1ea44b6f31.pdf> [abgerufen am 03.08.2017]. S. 50.



Abbildung 12

Die nächsten Einstellungen nähern sich von Halbnah über Großaufnahme zwei Jungen, die schweigend ein paar Tauben vor einem der Schuppen füttern (siehe Abbildung 13).

Als sich die Kamera langsam wieder entfernt, wird erst ein Kettenhund im Zwinger gezeigt (siehe Abbildung 14) und anschließend die wegfliegenden Tauben vor dem Hintergrund der Arbeitersiedlung (siehe Abbildung 15).

„Das Leben hier sieht grau aus, aber die Kinder scheinen nichts davon zu bemerken.“¹¹⁷

¹¹⁷ Peters 1991. S. 37.



Abbildung 13

Eingebettet in die vorige Szene mit dem schwarzen Sänger und dem danach montierten Foto ebenjenes Sängers in der Umkleidekabine, entsteht ein regelrecht philosophischer Ansatz rund um das Thema Zukunft, Perspektivlosigkeit, Gerechtigkeit und Hoffnung. Natürlich offenbart sich dieser Komplex nicht auf den ersten Blick und er wird auch nicht von Nestler kommentiert. Die Szene steht still für sich, wird vielleicht vordergründig nur als kurzer atmosphärischer Einschub wahrgenommen.



Abbildung 14



Abbildung 15

Ebenso atmosphärisch und bedeutsam wirkt die Analogie mancher Einstellungen in diesem Film zur Industriemalerei. Der britische Historiker Tony Judt beschreibt die Phase nach dem Krieg so, als sei die Zeit in der frühen Industrialisierung stehegeblieben, die um Mitte des 19. Jahrhunderts herum in England ihren Anfang nahm. Ob nun der Nebel der Kohlekraftwerke über den britischen Städten oder die Arbeiterclubs an sich:

„Das Nachkriegseuropa wärmte sich an der verlöschenden Glut der wirtschaftlichen Revolution des 19. Jahrhunderts, seine kulturellen und sozialen Verhältnisse passten immer weniger in das neue Zeitalter von Flugzeugen und Atomwaffen. [...] Der Modernisierungsschub der Zwanziger und Dreißiger war versiegt, übrig blieb die alte Lebensordnung.“¹¹⁸

Er vergleicht das Aussehen der Städte in der Nachkriegszeit auch mit „Darstellungen der spätviktorianischen Industrielandschaften“.¹¹⁹ Betrachtet man *Arbeiterclub in Sheffield*, findet man in oben bereits erwähnter Minute 35:43 das Bild von der Arbeitersiedlung vor rauchenden Schornsteinen (siehe Abbildung 12 & 17), welches starke Ähnlichkeit in Bildaufbau und Motiv von August von Wille, *Blick vom Ehrenberg auf Barmen* aus dem Jahre 1870, aufweist (siehe Abbildung 16). Besonders erkennt man auch eine Verbindung, schaut man sich Pehr Hilleströms Bild *Besuch in der Ankerfabrik* von 1782 (siehe Abbildung 18) im Vergleich zum Filmbild in Minute 08:31 (siehe Abbildung 19) an. Auf dem Gemälde wie im Filmbild ist die Lichtsituation ähnlich: Die Arbeiter werden vom Licht des Schmelzofens erhellt, der Rest des Bildes ist von dunklen Schatten bestimmt.

Es ist nicht auszuschließen, dass Nestler durch sein Studium in Berührung mit der Industriemalerei gekommen ist, zu deren Vertretern die beiden oben genannten Maler gehören - und sich dort in Sachen Lichtsetzung und Kadrange hat inspirieren lassen. Die Bedeutung, die hier mitschwingt und auch für die Zuschauer*innen deutlich werden könnte, ist ein Hinweis auf die Missstände innerhalb der Arbeiterschicht, die noch aus einem anderen Jahrhundert stammen und nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Neben der kritischen Haltung, die hier durchscheint, wird durch die Anlehnung der Filmbilder an die Malerei eine zweischneidige Ästhetik geschaffen. Einerseits ist da beispielsweise die harmonische Komposition der Anhöhe mit Aussicht auf eine Wohnsiedlung in Abbildung 16 und 17, die auch an andere Kontexte erinnert, wie etwa die Landschaftsmalerei. Aber dann sind da die rauchenden Schornsteine, die einen Kontrapunkt zu dieser vermeintlichen Idylle setzen, weil sie mit Industrie und Umweltverschmutzung und Gesundheitsschädigung konnotiert werden können. Diese Gegensätzlichkeit ist es, die den Reiz ausmacht und Poesie entstehen lässt.

„[...] Unser Gehirn ist nur herausgefordert, sich ein eigenes Bild zu machen, wenn das gezeigte Bild eine gewisse Unschärfe enthält [...].“¹²⁰

¹¹⁸ Judt 2006. S. 262.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Roes, Michael: Poesie und Film. In: Du : die Zeitschrift der Kultur, Bd. 67, Heft 778. Online: <http://doi.org/10.5169/seals-302671> [abgerufen am 11.08.2017]. S. 34.



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20

Auch das Gemälde *Eisenwalzwerk* (siehe Abbildung 20) aus dem Jahre 1879 von Adolph von Menzel erinnert stark an die oben genannte Szenerie in der Stahlfabrik in *Arbeiterclub in Sheffield*. Menzel war ein Vertreter des *Realismus*. Mit seinem Bild zeigte er zum ersten Mal in aller Deutlichkeit die Verhältnisse in den Fabriken und die schlechten Arbeitsbedingungen. Sein Gemälde umfasst dabei auch die Essenspausen der Menschen inmitten ihres gefährlichen Arbeitsumfelds.¹²¹ Ähnlich macht es Nestler, wenn er die Arbeiter bei Tee und Zeitung an ihrem Arbeitsplatz neben den scharfen Klingen zeigt (siehe Abbildung 56). Diese Kritik an den sozialen Missständen ist typisch für die Stilrichtung des *Realismus*, ebenso die Beschäftigung mit Themen der *industriellen Revolution*, die zu Zeit der Entstehung von Menzels Gemälde gerade in vollem Gange war. Dass Nestler diese Analogie schafft, bringt deutlich hervor, dass die Zeiten sich seither kaum verändert haben und dringend Veränderungen herbeigeführt werden müssen. Der Kampf der Gewerkschaften um geregelte Arbeitszeiten und gerechte Bezahlung schwingt in den Bildern mit.

Doch auch wenn die Zusehenden nicht bewusst über diese Dinge nachdenken sollten, während sie all diese Szenen erblicken – die Symbolik der jeweiligen Bilder weckt zumindest ein Gefühl dessen, was sie vermitteln können und startet einen Prozess, der die Fantasie des

¹²¹ Vgl. Lüddemann, Stefan: „Das Eisenwalzwerk“: Epochenbild der sozialen Frage. Online: <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/655173/das-eisenwalzwerk-epochenbild-der-sozialen-frage> [abgerufen am 29.07.2017].

Publikums anregt und am Ende in Verbindung mit dem restlichen Film zu etwas Bedeutungsvollem werden lässt.¹²² Wird das Publikum vom Filmschaffenden dazu befähigt, Assoziationen zu finden, entsteht ein dritter Raum, das Off:

„Im poetischen Film verweist jedes Bild auf ein Off, eine Welt jenseits des Feldrandes, in die das Bild eingebettet ist. Das Off ist nicht sichtbar, wird aber von uns Lesenden immer mitgedacht, ja miterschaffen.“¹²³

Laut dem Filmemacher Thomas Schadt ist es dabei insbesondere wichtig, dass zwar alle Informationen im Bild angeboten werden, die bewusste Wahrnehmung aller Details aber nicht auf einen Blick möglich ist. Ihm zufolge reicht es aus, dass dem Publikum ein Gefühl vermittelt wird und somit Emotionalität erschaffen wird, statt jedes Detail auf den ersten Blick zu offenbaren und zu erklären und somit das Geheimnisvolle zu zerstören.¹²⁴ Der Regisseur und Autor Edgar Reitz formuliert das Phänomen so:

„Die Faszination des Unbekannten entsteht aus dem Geheimnis, das die Dinge und Menschen in einer Geschichte umgibt. Poesie entsteht aus Ungewissheit.“¹²⁵

5.2.2. Montage

„Der Hauptteil meiner Arbeit an diesem Film war die Konstruktion.“¹²⁶

Diese Aussage Nestlers zu seinem Film *Arbeiterclub in Sheffield* ist spannend, da Nestler ja schon das bloße Auswählen des Bildausschnitts als ungeheuren Eingriff wahrnimmt, wie zuvor beschrieben. Doch was meint er mit Konstruktion genau?

Wendet man sich beispielsweise vom Film der Lyrik zu, findet man ein Stilmittel der Poesie, das auch in Nestlers Film in gewisser Weise Anwendung findet: den *Parallelismus*. Anhand des Gedichts *In einer Station der Metro*¹²⁷ des amerikanischen Dichters Ezra Pound hat der Autor Kurt Drawert dieses Wirkprinzip folgendermaßen erläutert:

¹²² Vgl. Roes, Michael, Poesie und Film. In: Du: die Zeitschrift der Kultur (Bd. 67, Heft 778), Online: <http://doi.org/10.5169/seals-302671> [abgerufen am 11.08.2017].

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Schadt 2002. S. 74.

¹²⁵ Reitz 2006. Online: <http://www.edgar-reitz.de/filmtheoretische-texte/183-film-und-wirklichkeit.html> [abgerufen am 03.08.2017].

¹²⁶ Hoffmann 2012. S. 15.

¹²⁷ Vgl. *In einer Station der Metro* aus dem Amerikanischen von Eva Hesse:
Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast.

„Diese Eigenschaft, die verschiedenen und einander unverwandten Wirklichkeitsbereiche so miteinander zu verknüpfen, dass neue Räume des Sehens und Denkens entstehen, wird Parallelismus genannt [...].“¹²⁸

Besonders der *Antithetische Parallelismus* passt zu Nestlers Montagestil und könnte unter anderem eine Erklärung dafür liefern, dass Nestler von Konstruktion spricht. Bei diesem Stilmittel handelt es sich um die Verknüpfung zweier sich inhaltlich gegenüberstehenden Aussagen durch einen Rhythmus, der in der Lyrik durch identische Abfolge der Satzglieder entsteht.¹²⁹ In Nestlers Film *Arbeiterclub in Sheffield* findet man eine eigene Art Parallelismus in der Montage wieder, allerdings auf etwas subtilere und zugleich umfassendere Art. Denn was Nestler in diesem Film macht, ist eine Gegenüberstellung von harter und oft gefährlicher Arbeit und entspannter, gemeinschaftlich verbrachter Freizeit. Auch dem Kameramann Rainer Komers ist diese Gegensätzlichkeit 1990 aufgefallen:

„Der Zuschauer wird erst eingestimmt auf ein friedliches Sozialidyll: Der Schwere der Arbeit entspricht die Gelöstheit des Feierabends – eine lebenswerte, aber auch statische Welt, die den Anpassungsdruck der in ihr Eingeschlossenen ahnen läßt [sic].“¹³⁰

Statt Satzgliedern verwendet Nestler eine filmische Form des Satzbaus: So zeigt er etwa die Protagonisten nach getaner Arbeit oder nach dem Auftritt immer noch einmal auf einem Foto, still und in die Kamera schauend. Dabei macht Nestler keinen Unterschied zwischen den schick gekleideten Musikern, die mit ihren Songs für Ausgelassenheit sorgen, oder den verschwitzten, schmutzigen Arbeitern in ihrem Arbeitsalltag. Beide Berufsgruppen werden nicht weiter kommentiert oder vorgestellt. Auch hier herrscht Gleichheit. Damit baut Nestler eine Struktur auf, die einen sich durch den gesamten Film durchziehenden Rhythmus unterstützt.

Zum ersten Mal setzt er diese Syntax in Minute 03:29 bis 03:57 ein, wo ein paar Männer am Tisch Karten spielen (siehe Abbildung 21). Minute 03:58 zeigt dann das Foto eines der Spieler in privatem Umfeld mit Frau und Kind (siehe Abbildung 21).

¹²⁸ Drawert, Kurt: Ezra Pound: „In einer Station der Metro“. 2015. Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/frankfurter-anthologie-ezra-pound-in-einer-station-der-metro-13718832.html> [abgerufen am 03.08.2017].

¹²⁹ Vgl: Wortwuchs: Stilmittel. Parallelismus. Online: <http://wortwuchs.net/stilmittel/parallelismus/> [abgerufen am: 02.08.2017].

¹³⁰ Hoffmann 2012. S.16.



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

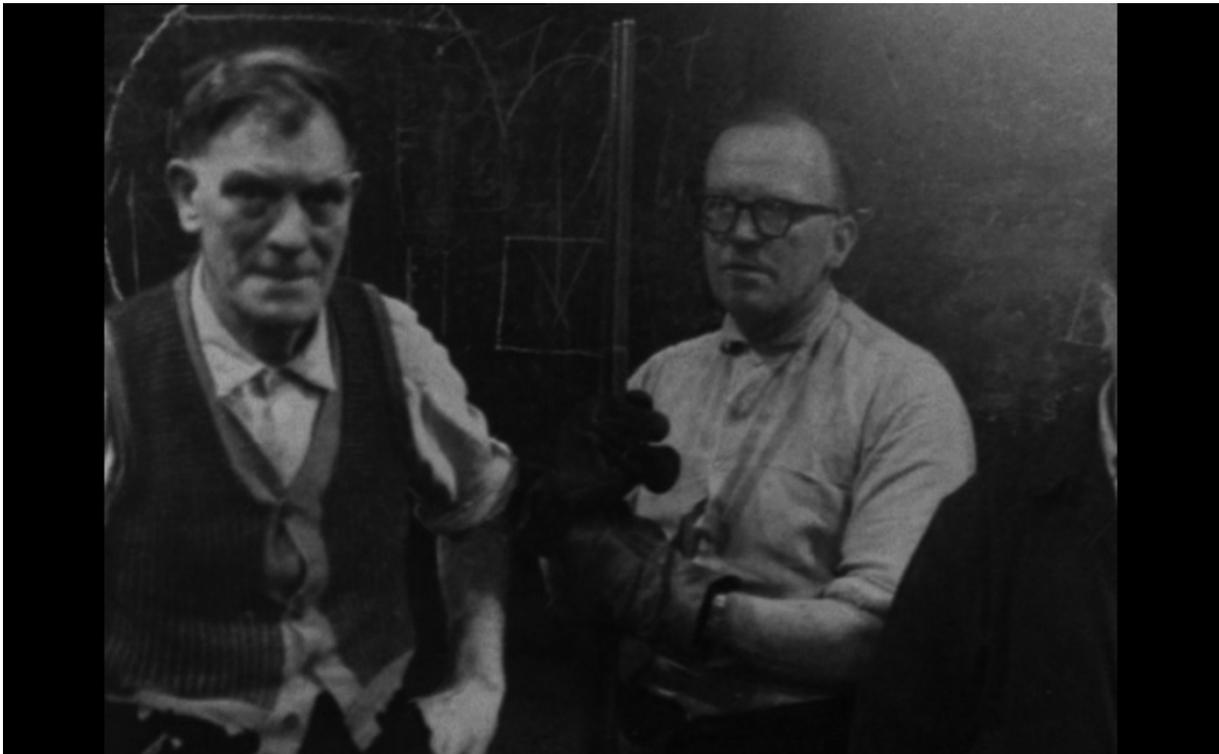


Abbildung 24



Abbildung 25

Danach wendet er dieses Mittel an in Minute 07:37 bis Minute 08:31. Vier Arbeiter walzen gemeinsam einen glühenden Metallblock (siehe Abbildung 23). Am Ende sind sie bei Minute 08:32 auf einem Gruppenfoto mit ihren Kollegen zu sehen (siehe Abbildung 24 und 25). Später wiederholt er das Prinzip für ein Musikerpaar, das ab Minute 16:09 bis Minute 16:36 auf der Bühne singt (siehe Abbildung 26). Nach der Aufführung sieht man bei Minute 18:35 ein Foto von den beiden Musikern in der Garderobe (siehe Abbildung 27). Geht man den Film durch, findet man viele weitere dieser Kombinationen. Auf diesem ‚Satzbau‘ Nestlers kann das Wirkprinzip des *Antithetischen Parallelismus* perfekt greifen und seine poetische Wirkung in Zusammenarbeit mit den restlichen Gestaltungsmitteln entfalten.



Abbildung 26



Abbildung 27

Insgesamt neigt Nestler in seinen Filmen zu einer eher simplen, ruhigen Montage. Er gibt den Bildern Zeit zu wirken und lässt seine Protagonisten ausreden und Handlungen zu Ende führen.¹³¹ Abgesehen von dem oben benannten ‚Satzbau‘ nutzt er auch sonst immer wieder gern Fotografien, um dem Film ruhige Akzente zu verschaffen und Überlegungen seitens der Zuschauer zuzulassen.

So zum Beispiel in Minute 06:14: Die vorhergehende Szene spielte auf einer Einkaufsstraße mit vielen verschiedenen Menschen. Es folgt das Foto von einem schwarzen Mann, der vor einem Plakat läuft, auf dem ‚British Home Stores – Sheffield‘ steht. Er schaut fragend in die Kamera (siehe Abbildung 28). Es folgt ein langsamer Zoom auf sein Gesicht. Dann befindet sich die Kamera im fahrenden Bus, innen ist alles dunkel, fast schwarz, außerhalb des Busses ist es hell, man erkennt vorbeiziehende Häuserfassaden. Ein Mann besteigt den Doppelstockbus, die Kamera folgt ihm mit einem Schwenk, als er die Treppe hinaufsteigt, und landet dabei auf dem schwach beleuchteten Gesicht einer Frau, die unten sitzt (siehe Abbildung 29). Nestler nutzt für einen thematischen Übergang zur nächsten Szene das Foto einer Frau im Bus mit Kindern auf dem Schoß (siehe Abbildung 30). Die darauf folgende Szene spielt nämlich auf dem Schulhof: Kinder tanzen Ringelreihen, nur ein kleines schwarzes Mädchen wird ausgeschlossen. Sie schaut kurz traurig in die Kamera (siehe Abbildung 31) und versucht dann, sich irgendwie unter die anderen Kinder zu mischen, ohne es jedoch zu schaffen. Zwischen die alltäglichen Szenen auf der Einkaufsstraße und im Bus montiert Nestler hier zwei sehr eindrückliche Symbol-Bilder zweier Menschen mit dunkler Hautfarbe. Die eingebauten Fotos bringen eine kurze Ruhepause zum Nachdenken in den Ablauf.

¹³¹ Vgl. Roth 1982. S. 64.



Abbildung 28



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31

Mit keinem Wort erwähnt Nestler an dieser oder anderer Stelle das eben erst verabschiedete amerikanische Bürgerrechtsgesetz von 1964 (ein Jahr vor Erscheinen des Films), welches sich gegen die Diskriminierung von Afroamerikanern in öffentlichen Einrichtungen (Busse und Schulen gehören auch dazu) und bei Wahlen einsetzte. Auch die vorangegangenen Widerstände der schwarzen Bevölkerung oder die berühmte Rede Martin Luther Kings über die dramatische Situation der schwarzen Bevölkerung im Jahr 1963 bleiben unerwähnt. Sicher jedoch ist, dass Nestler mit der Wahl seiner Montage und den kleinen Pausen in Form der Fotos zwischendurch mehr aussagt, als wenn er den Kommentar dazu genutzt hätte. Denn nun kann sich das Publikum beim Betrachten des Films seine eigenen Gedanken vor den aktuellen politischen Geschehnissen in den USA machen.

Trotz des oben genannten Zooms auf das Foto des Mannes setzt Nestler Kamerabewegungen eher spärlich ein und vermeidet Blendeneffekte sowohl in *Ödenwaldstetten* als auch in *Arbeiterclub in Sheffield*. Wenn er mit Bewegung der Kamera arbeitet, dann handelt es sich um langsame Schwenks oder vorsichtige Zooms in Verbindung mit Fotos oder um in einer Totalen mehr zu erfassen.

„Der Zoom kam in den 60-er Jahren und wurde sehr fleißig ausgenutzt. Das hat bei mir eher noch den Widerstand verstärkt. Ich hab Zoom verwendet, aber sehr vorsichtig und sehr deutlich.“¹³²

Meist lässt er aber lieber das Motiv sich bewegen, wie etwa bei *Ödenwaldstetten* das Fließband in der Flaschenfüllerei (siehe Abbildung 2,3,5,10 und 11) oder etwa, wenn ab Minute 18:17 bis Minute 18:30 Fahrzeuge durchs Bild fahren (siehe Abbildungen 32, 33 und 34).

Besonders an dieser Stelle wird sein Sinn für Rhythmus deutlich. Erst fährt der Brauereiwagen von diagonal rechts oben nach links unten durchs Bild, dann umgekehrt ein Traktor und am Ende ein weiterer Traktor horizontal von links nach rechts. Die Einstellungen sind jeweils in der Totalen gedreht, die Bilder stehen aufsteigend drei, vier und fünf Sekunden lang. Somit entsteht wieder eine Atempause für die Zuschauer*innen, die hier Zeit finden, ihre Gedanken zu sortieren. Anschließend zeigt Nestler drei aufeinanderfolgende Einstellungen, die sich von der Halbtotale über die Nahe bewegen und erst eine Frau, dann einen Mann bei der Arbeit mit der Heugabel zeigen und anschließend eine Frau mit einem Pferd am Halfter (siehe Abbildung 35-37). Die ersten beiden Einstellungen stehen jeweils drei Minuten, die letzte 13 Minuten lang.

¹³² Interviewzitat von Peter Nestler von 2013. In: Melnikova, Julia: Peter Nestler: Geschichte steckt in den Menschen. To4ka-Treff 2013. Online: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/arc/013/de10954081.htm> [abgerufen am 11.08.2017].



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37

Mittels dieser rhythmischen Montage leitet Nestler in dem Film von der mechanischen Flaschenfüllerei mit modernen Maschinen über zu dem traditionellen Heuen per Sense und dem Pferd als Zug- und Arbeitstier. Er nutzt diesen kleinen Abstecher in die Vergangenheit, um in diesen drei Bildern eine essentielle Kritik an den neuen Entwicklungen über den Kommentar eines Bauern zu den damaligen Zeiten anzubringen:

„Aber es ist trotzdem besser gewesen: Da hatten alle gleich viel gehabt, und gleich viel schaffen müssen. Die sind auch nicht glücklicher, die andauernd mehr haben wollen.“¹³³

Mit der nachfolgenden Sequenz über die Schutzimpfung beleuchtet er dann eine positive Seite der Modernisierung: den Schutz vor tödlichen Kinderkrankheiten. Nestler vermag es mit der Montage seines Materials, das Publikum stets zu fordern, indem er verschiedene Aspekte aufzeigt und so aneinanderreicht, dass unweigerlich eine ‚Diskussion‘ zwischen den Sequenzen stattfinden kann. Jutta Pirschtat geht auf diese charakteristische Eigenschaft in Nestlers Filmen, hier im Besonderen bei *Ödenwaldstetten*, ein:

„Die Montageordnung kann da, wo sie scheinbar Gegensätzliches aneinanderschneidet, Fragen aufwerfen, Zusammenhänge vermitteln und eine Geschichte zunehmender Entfremdung sichtbar werden lassen, die mit der Veränderung der Produktionsbedingungen einhergeht. Erst in der Verklammerung der Einzelszenen während der Rezeption entsteht der Sinn im Kopf des Zuschauers.“¹³⁴

So entsteht zugleich auch Aufmerksamkeit bei den Zuschauer*innen, die ihnen ermöglicht, die Poesie des Augenblicks wahrzunehmen, wenn der Film sie anbietet. An anderer Stelle ruft Nestler diese Aufmerksamkeit hervor, indem er in *Ödenwaldstetten* in Minute 32:16 (siehe Abbildung 40 und 41) mit den Sehgewohnheiten des Publikums spielt:

„Ein Zimmermann kramt in seiner Tasche nach der vorbereiteten Rede, die im Off schon zu hören ist.“¹³⁵

Die Rede startet genau genommen bereits in Minute 31:35. Im Bild sieht man die Dorfbewohner in Richtung Neubau kommen und sich begrüßen (siehe Abbildungen 38 und 39). Sie endet in Minute 33:22, als die Dorfbewohner sich bereits auf dem Rückweg befinden (siehe Abbildung 42). Nestler entzweit hier Ton und Bild, sorgt somit für Irritation und dadurch erneut für eine erhöhte Aufmerksamkeit bei den Zuschauer*innen.

¹³³ Sequenzprotokoll *Ödenwaldstetten*. Minute 18:31-18:38.

¹³⁴ Pirschtat 1991. S. 8.

¹³⁵ Ebd.



Abbildung 38 – Rede beginnt



Abbildung 39 – Rede beginnt



Abbildung 40 – Rede ist in vollem Gange



Abbildung 41 – Rede ist in vollem Gange



Abbildung 42 – Rede noch nicht beendet

Das verdichtete Material, die ruhige Kamera und die schlichte Montage geben dem Publikum also die Möglichkeit sich mit den Bildern auseinanderzusetzen und ermöglichen dadurch auch eine Emotionalisierung. Gezielt gesetzte Durchbrechungen des Erzählflusses durch irritierende Montage oder eingefügte Fotografien ergänzen Nestlers Montagekonzept. Dabei geht er nicht aufdringlich vor, es handelt sich bei diesen Elementen um Angebote an das Publikum, innezuhalten, nachzudenken oder zumindest die Atmosphäre zu erspüren und sich für kurze Zeit davon vereinnahmen zu lassen. Nestler legt mit der Montage eine Grundlage für poetische Augenblicke, die das Publikum erkennen kann, wenn es sich dafür öffnet.

5.2.3. Licht

„Das Bild und der Bildraum, den mir das zweidimensionale Medium zeigt, hängen in großem Maße ab vom Licht. Dabei ist das Licht im filmischen Bild ein Hintergrundphänomen. Die Wahrnehmungspsychologie verwendet diesen Begriff, wenn man etwas wahrnimmt, ohne es sonderlich zu registrieren.“¹³⁶

Statt auf das Licht konzentrieren sich die Zuschauer*innen auf die Protagonist*innen und die Geschichte. Das Licht fällt ihnen meist nicht weiter auf, im Gegenteil, sie nehmen es als selbstverständlich hin. Somit ist das Licht zwar einerseits unentbehrlich für das Entstehen

¹³⁶ Blank 2009. S. 11.

eines filmischen Bilds und für die Stimmungsbildung von großer Bedeutung, zugleich ist es aber etwas, das nur im Unterbewussten des Publikums wirkt. Dabei gibt erst das Licht dem zweidimensionalen Medium Tiefe und Raum und beeinflusst maßgeblich die Atmosphäre.

Der Einsatz von zusätzlichem Licht hätte bei Nestlers Filmen jedoch die knappen Budgets gesprengt, außerdem wäre die Handhabung bei dem kleinen Team auch nicht ohne weiteres möglich gewesen, ohne bei den Dreharbeiten zu behindern. Hinzu kommt natürlich, dass die Protagonist*innen vor den einschüchternden Lichtaufbauten sicher ihre Natürlichkeit eingebüßt hätten. So liegt es nahe zu vermuten, dass Nestler bei beiden Filmen mit diegetischem Licht¹³⁷ gearbeitet haben muss. Diese Vermutung bestätigt sich auch über das Licht in den Bildern beider Filme, das sich jeweils ganz unterschiedlich auszeichnet.

Bei *Ödenwaldstetten* hat Nestler größtenteils draußen, tagsüber und der Kleidung sowie dem Licht nach im Sommer gefilmt. Die Bilder zeichnen sich hier durch eine meistens sehr gleichmäßige Beleuchtung aus. In Innenräumen nutzt er das natürliche Licht, das von den Fenstern hereinstrahlt, wie zum Beispiel in Minute 13:49-13:50 ersichtlich wird, wenn Nestler in der Trikotagefabrik filmt oder später bei Minute 22:09-22:15 im Waschhaus (siehe Abbildung 43 und 44). Durch die Nutzung des natürlichen Lichts der Sonne ist das Licht oft sehr weich, harte Schatten fallen kaum. Die Natürlichkeit der Schatten erkennt man in Szenen wie bei Minute 22:48-22:59, wo die Sonne auf dem Fenster des Traktors reflektiert wird und passend dazu die Schatten nach rechts hinten fallen (siehe Abbildung 45). Wirkliche Dunkelheit findet man meist nur, wenn man von draußen in Gebäude hineinsieht, wie etwa bei Minute 02:22-02:37, als eine Bäuerin drei Milchkannen aus dem Haus zum Stall bringt (siehe Abbildung 46).

¹³⁷ diegetisches Licht = natürliches Licht in der erzählten Welt, etwa Sonnenlicht, Lampen, die im Bild zu sehen sind etc.



Abbildung 43



Abbildung 44



Abbildung 45



Abbildung 46

Es entsteht in diesem Film ein Gefühl von Sommer. Die traditionellen bäuerlichen Tätigkeiten, die oft draußen an der frischen Luft stattfinden, wirken in diesem Licht angenehm (siehe Abbildungen 47 bis 50) - besonders im Vergleich zu den Tätigkeiten in den modernen Betrieben, die fast ausschließlich innen stattfinden und in denen das Sonnenlicht von außen durch die Fenster lockt (siehe Abbildungen 43 und 44).



Abbildung 47 – Bäuerinnen fahren Milchkanen heim



Abbildung 48 – Bäuerinnen unterhalten sich bei der Feldarbeit



Abbildung 49 – Bauer schaufelt Mist



Abbildung 50 – Bauer bringt die Kühe auf die Weide

„Das Licht in den Bildern sagt etwas darüber, in welchem Licht die Welt steht, wie sie gesehen und abgebildet wird.“¹³⁸

Mag sein, dass Nestler nur die bessere Lichtempfindlichkeit seiner Kamera bei Tageslicht im Kopf hatte, als er sich für einen Drehzeitraum entschied. Möglich, dass keine tiefere Absicht dahinterstand und die Tätigkeiten einfach im Sommer besser zu zeigen waren. Doch das Gefühl für das Publikum bleibt das gleiche. Es entsteht das idyllische Bild eines Dorfes, durchbrochen von den Modernisierungen, die in einem ganz anderen Licht erscheinen. So ganz zufällig scheint Nestler allerdings nicht entschieden zu haben: Auch auf der Tonebene hat Nestler diese Zweiteilung deutlich gemacht, wie im folgenden Kapitel über Ton (siehe Seite 73) noch erläutert werden wird. Diese Diskrepanz zwischen Alt und Neu befeuert erneut den Dialog zwischen Publikum und Film. Und durch die Erzeugung des sommerlich-idyllischen Gefühls wird unweigerlich eine Emotion mit dem Gesehenen verknüpft. Emotionen und erweiterte Sehräume ergänzen also bei *Ödenwaldstetten* auch auf der Lichtebeine den Nährboden für die Poesie.

Arbeiterclub in Sheffield arbeitet mit einem ganz anderen Lichtkonzept. Hier sind die Schatten dominant, Licht wird künstlerisch benutzt und verleiht dem Film eine fast schon dreidimensionale und geheimnisvolle Note. Nestler scheut sich nicht davor, große Teile des

¹³⁸ Blank 2009. S. 12.

Bildes im Dunkeln zu belassen. Er spielt mit den vorhandenen Lichtquellen, um Details zu beleuchten. Etwa in Minute 09:05, in der hauptsächlich das Gesicht eines Arbeiters an einer Maschine beleuchtet ist, der Rest des Bildes umrahmt ihn dunkel bis schattig (siehe Abbildung 51). Eine ebenso ästhetische Lichtsituation kommt in Minute 18:14 vor, wo ein junger Mann sich und einem Anderen eine Zigarette mit einem Streichholz anzündet. Kurz werden ihre ansonsten schattigen Gesichter von dem Feuer erhellt (siehe Abbildung 52 und 53). Oder zwischen Minute 32:26 und 32:41, in der ein rauchender Arbeiter von dem heißen Stahl, den er bearbeitet, angeleuchtet wird, während der Rest der Umgebung fast gänzlich dunkel ist (siehe Abbildung 54). Die Zuschauer*innen fühlen sich hier, als würden sie Zeuge von einem sehr privaten Augenblick oder als bekämen sie Zugang zu einem Club nur für ausgewählte Mitglieder.

Nestler zeigt den Kosmos der Arbeiter in diesem fast schon romantischen, malerischen Licht – dem Licht von schwachen Glühbirnen und Feuer. Gleichzeitig wird in anderen Bildern auch eine Gefahr übermittelt, die von dem Feuer ausgeht, so etwa in Minute 32:47 bis Minute 33:04, in der die Arbeiter flüssiges Metall in die Gussformen gießen und riesige Flammen vor den ungeschützten Gesichtern hochschlagen (siehe Abbildung 55).



Abbildung 51



Abbildung 52



Abbildung 53



Abbildung 54



Abbildung 55

Auch nutzt Nestler wieder Fenster als Lichtquellen. In Minute 09:38 macht ein Arbeiter mit Zeitung und dampfendem Tee Pause an seinem Arbeitsplatz. Das Licht vom Fenster wird in der großen Klinge reflektiert, die sich gleich neben dem gemütlich dasitzenden Arbeiter befindet (siehe Abbildung 56). Nestler kombiniert hier die Selbstverständlichkeit der Gefahr der Arbeit mit der Ästhetik des Bildes. Es entsteht ein ambivalentes Gefühl beim Publikum.

Etwas Interessantes macht Nestler in Minute 31:19 bis Minute 31:41. Hier bringt er in der Montage zwei Bilder mit ähnlichem Bildausschnitt und einer ähnlichen Lichtsituation zusammen – der Fokus des Lichts liegt auf Händen, die etwas halten, darum herum ist es dunkel. Einmal einen Bingoschein, der gerade ausgefüllt wird, einmal einen Besteckgriff, der von einem Bohrer bearbeitet wird (siehe Abbildungen 57 und 58). Durch die gleichberechtigte Behandlung beider Bilder auf den verschiedenen Ebenen entsteht Irritation – besonders, weil Nestler gleich im Anschluss an die Werkbank wieder ein Händepaar mit Bingoschein zeigt, so dass das Publikum die Hände automatisch in Verbindung zueinander setzt. Es sind in beiden Fällen männliche Hände, die von Arbeit und Alter gekennzeichnet sind. Die Vermutung liegt nahe, dass es dieselben Hände sind, die da arbeiten und den Bingoschein halten.



Abbildung 56



Abbildung 57



Abbildung 58

Wichtig ist hier, dass Nestler wieder die Sehräume öffnet, dem Publikum mehr bietet als ein bloßes Abbild von sorglosem Bingospiel, sondern gleichzeitig andere Gedanken provoziert, indem er mit dem Licht Atmosphären schafft und auf Dinge hinweist, ohne Worte zu nutzen.

5.2.4. Tonebene

Der Ton umfasst im Dokumentarfilm mehrere Ebenen: Es gibt die Originaltonaufnahmen, die sich in Atmosphäre (Atmo) und wörtliche Rede unterteilen lassen, die Musik und den Kommentartext, der meist von einem Sprecher gelesen wird. Hinzu kommt – vor allem in teureren Produktionen – die Ebene der nachvertonten Geräusche, die aber bei Nestler keine Rolle spielt. Diese verschiedenen Ebenen haben eine jeweils andere Wirkung und können maßgeblich die Rezeption des Films beeinflussen. Im klassisch beobachtenden Film ist es oft so, dass viele Originaltonaufnahmen und kaum zusätzliche Musik oder Kommentierung eingesetzt werden, wie zuvor bereits erwähnt. Peter Nestler arbeitet dagegen besonders auf der Tonebene frei von Genrezwängen und nutzt die verschiedenen Möglichkeiten kreativ für seine Zwecke. Nestler wollte

„mehr aus den Bildern herausholen als das, was in den Kinos und im Dokumentarfilm zu sehen war. Wir waren überzeugt, wir finden Gold.’ Ihre Goldsuche ist verbunden mit zahlreichen Experimenten der Montage der Bilder, mit Ton und Geräuschen und der Musik.“¹³⁹

5.2.4.1. Original-Ton

Es ist auffällig, dass Nestler in Zeiten begonnen hat Filme zu machen, in denen es noch keine praktikablen technischen Möglichkeiten für die synchrone Aufzeichnung des Tons im Dokumentarfilm gab. Doch auch später bleibt er bei seinen Filmen bei den Methoden, die er sich in seiner ersten Zeit als Filmmacher angeeignet hat.¹⁴⁰

Bild und Ton sind in seinen Filmen häufig getrennt. Protagonisten, die zu Wort kommen, sprechen im Off, ihre Worte werden oft auch von der Kommentarstimme gelesen. Nicht immer ist die Person, die spricht, eindeutig dem Bild zuzuordnen.¹⁴¹ Geräusche werden nur in seltenen Situationen als Klangteppich unter der Sprache genutzt, oft steht ein Bild ohne Atmosphäre da.

¹³⁹ Hoffmann 2012. S.4.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.9.

„Kein Originalteppich liegt als Bürge für die Authentizität der medial vermittelten Realität darunter.“¹⁴²

Für Nestler ist der synchrone Ton nicht gleichbedeutend mit der Echtheit des Gezeigten, seine Realitäten erzeugt er anders. Den originalen Ton nutzt er in *Ödenwaldstetten* stattdessen ganz gezielt, um zwischen der ‚alten‘, traditionellen und der ‚neuen‘, modernisierten Welt zu unterscheiden. Bis Minute 05:14 kommt in dem Film keinerlei Atmo vor. Bis hier hin wurde die ‚alte‘ Welt gezeigt: Der Bauer am Kaninchenstall, Kühe auf der Straße, ein Bauer, der Mist schaufelt, und Frauen, die Milchkannen hinter sich herziehen, sowie eine Frau, die per Hand melkt. Erst als die Molkerei von innen gezeigt wird, setzt der Originalton ein und man hört die Maschinen. Der Kommentar ist darübergelegt und berichtet von der Modernisierung der Anlage und der Leistungssteigerung. Im Bild sieht man, wie die Frauen ihre Milch in die Maschinen füllen (siehe Abbildung 59).



Abbildung 59

Die Atmo wird leiser und endet, als die Kamera die Frauen zeigt, wie sie draußen mit ihren leeren Milchkannen weggehen. Das nächste Mal kommt der Originalton, als die Raupe ab Minute 08:42 gezeigt wird, die am Platz des alten Dorfweihers arbeitet, um einen Kinderspielplatz zu bauen (siehe Abbildung 60). Kein Kommentar begleitet die Geräusche.

¹⁴² Pirschtat 1991. S. 8.



Abbildung 60

Nestlers Ironie ist subtil. Nach dieser Szene lässt er einen weiteren O-Ton folgen, diesmal ist es Kindergesang. Die Bilder dazu lassen den geplanten Kinderspielplatz redundant erscheinen: Mädchen und Jungen üben sich im Seil- und Bockspringen auf einer grünen Wiese und scheinen auch ohne Spielgeräte recht glücklich zu sein (siehe Abbildung 61 und 62). Der Übergang von Raupe zu spielenden Kindern ist bereits eindeutig: Jungs, die dem Geschehen der Raupe schweigend, fast skeptisch zusehen. Hier lässt Nestler kurz die Stille wirken (siehe Abbildung 63).



Abbildung 61



Abbildung 62



Abbildung 63

Das nächste Mal setzt Nestler den O-Ton ein, als er die Trikotagefabrik in Minute 13:46 von innen zeigt. Hier zeigt er ohne weiteren Kommentar bis Minute 14:09 die Näherinnen an ihrem Arbeitsplatz (siehe Abbildung 64 und 65).



Abbildung 64



Abbildung 65

So geht es im Film weiter: Der Originalton taucht immer dort auf, wo es Neuerungen im Dorf gibt. In der Brauerei, im modernen Gemeindewaschhaus, in der neuen Hühnerfarm. Immer wieder endet die Atmo, wenn die Szene vorbei ist oder jemand spricht. Am Ende des Films hört man noch die Glocken läuten, während die Menschen ab Minute 34:37 aus der Kirche kommen (siehe Abbildung 66) und der Sprecher erzählt: „Die Kirche hat allmählich arg baufällig ausgesehen. Die ist schon 700 Jahre alt. Jetzt ist sie renoviert.“ Danach ist es still, man hört den Sprecher ab Minute 35:55 die bedeutungsschweren Worte sagen: „Die ganzen Sachen von früher und den Krieg, das hat man fast alles vergessen. Es ist immer was Neues gekommen. Was hinter einem ist, ist gemäht.“ Die Kirchenglocken in Kombination mit der Information über die Renovierung der Kirche und dem Vergessen stehen wieder im Kontrast zu den vorangegangenen Szenen mit Originaltönen. Nestler selbst sagt nichts, lässt die Dorfbewohner und Symbole sprechen, um die Ambivalenz der Veränderungen deutlich zu machen.

So spärlich der Originalton meist auch eingesetzt ist - wenn er zu hören ist, ist es nie zufällig oder zum bloßen Schließen von Lücken. Nestler setzt dem Originalton Stille und Musik entgegen, sowie den Kommentar in Form von Originalaussagen der Protagonist*innen. Dadurch erhalten die originalen Geräusche eine neue Qualität und werden zu etwas Besonderem, einem Indikator, wenn sie dann auftauchen. Der Verzicht auf einen dauerhaften Klangteppich ist ein weiteres Merkmal für Nestlers bedachte Montage und gibt einen weiteren Hinweis auf seine Form der Konstruktion durch eine unterschwellige Stimmung.

Er bezweckt damit erneut das Beschäftigen des Publikums mit dem Film - ob bewusst oder unbewusst - und unterstreicht ohne Worte seine kritische Haltung gegenüber der Modernisierung.



Abbildung 66

5.2.4.2. Musik

Mit der Musik verhält es sich in *Ödenwaldstetten* ähnlich wie mit den Originaltönen. Nestler nutzt auch sie gezielt, um die alte von der modernen Welt abzugrenzen. Dazu nutzt er sanfte, leicht melancholische Gitarrenklänge immer in den Szenen, wo in den Bildern das Alte durchschimmert oder noch erhalten ist.

So zum ersten Mal in Minute 01:01 bis Minute 01:39, in der der Bauer per Traktor die Kühe auf die Weide bringt, darauf folgt das Bild eines Bauern mit Schubkarre und anschließend eine Bäuerin mit Milchkanen (siehe Abbildung 48, 49, 45 und 88). Danach taucht die Musik wieder ab Minute 04:01 auf: Frauen und Kinder ziehen Leiterwagen mit Milchkanen Richtung Molkerei (siehe Abbildung 68-70). Später noch einmal kurz, wenn in Minute 18:39 die alte Frau das Pferd am Halfter hält (Abbildung 37) und dann in der gesamten Szene im Backhaus bis Minute 21:57 (siehe Abbildung 71-73). Man hört die Gitarrenakkorde auch, wenn bei Minute 24:55 Frauen bei der Arbeit auf dem Feld gezeigt werden (siehe Abbildung 48), fröhlichere Musik erklingt, wenn ab Minute 26:41 Männer beobachtet werden, die der jüngeren Generation das Schießen beibringen (siehe Abbildung 74). Die melancholischere Gitarrenmusik setzt wieder ein, wenn alte Häuserfassaden und Gedenktafeln ab Minute 29:00 an den Nationalsozialismus erinnern (siehe Abbildung 75 und 76). Dann schneidet Nestler in Minute 30:06 einige fegende Menschen dazwischen (siehe Abbildung 77), um anschließend mit den ersten Bildern des Friedhofs (Minute 30:38) kurze Stille einzubauen und dann ab

Minute 30:54 wiederum Gitarrenmusik zu den Bildern der Gedenksteine zu spielen (siehe Abbildung 78).



Abbildung 67



Abbildung 68



Abbildung 69



Abbildung 70



Abbildung 71



Abbildung 72



Abbildung 73



Abbildung 74



Abbildung 75



Abbildung 76



Abbildung 77



Abbildung 78

Die Musik steht wie der Originalton jedes Mal größtenteils allein da. Hin und wieder liegt der Kommentar am Anfang oder Ende kurz darüber. Oft macht er jedoch gar extra eine Pause, um Musik und Sprecher nicht zu vermischen (etwa zwischen den Bildern der Fegenden in Minute 30:09, wenn es heißt: „Kehren tut man nur am Samstag, damit's am Sonntag sauber aussieht“). Die eingesetzte Musik in *Ödenwaldstetten* ist zurückhaltend, unterstreicht die jeweiligen Bilder nur ganz vorsichtig, definiert damit aber die Atmosphäre der jeweiligen Szene nachdrücklich.

„Peter Nestler verlässt sich meistens darauf, Musik direkt zu einem Film komponieren und spielen zu lassen. [...] In seinen Filmen mischt Nestler ungern natürliche Geräusche mit der Musik, die eine eigenständige Rolle hat.“¹⁴³

Es ist, als ob Nestler jedem Element seine Wichtigkeit lassen möchte, damit es perfekt wirken kann. Nichts ist dem Zufall überlassen und ist somit ebenso wie das Licht eher etwas, das die Zuschauer*innen unterbewusst wahrnehmen. Die Musik diktiert nicht starr, sie lenkt weise.

Arbeiterclub in Sheffield nutzt Musik wieder ganz anders.

„Im Vergleich zu seinen anderen Milieustudien verwendet Nestler hier sehr viel diegetische Musik von einzelnen Gruppen, die im Club auftreten. Das Spektrum reicht von der Arie, traditionellem Folk und Jazz, Star-Imitationen bis zu Rockpopgruppen.“¹⁴⁴

Auch hier bestimmt die Musik maßgeblich die Stimmung des Films und auch in diesem Film bleibt Nestler dabei, dass er die Musik am liebsten pur wirken lässt. Neu ist aber, dass er bei den Musikstücken mit dem aufgenommenen Synchronon arbeitet, den er diesmal auch gemeinsam mit dem Bild zeigt, wie etwa von Minute 33:12 bis 35:42, in der ein Sänger auf der Bühne auftritt (siehe Abbildung 79).

Nur am Ende des Films, ab Minute 36:26, benutzt Nestler ein Lied, das von Liebeskummer handelt, im Hintergrund läuft und bei dem man den Sänger nicht zu sehen bekommt. Stattdessen sieht man verschiedene Impressionen, die dem Text des Liedes gegenübergestellt werden. Bei genauem Hinhören entstehen kleine Geschichten im Kopf: Sei es, dass das Wort „Goodbye“ genau dann erklingt, wenn zwei Kinder Arm in Arm die Straße entlangrennen (siehe Abbildung 80), oder wenn man das Foto der Familie sieht mit der sehr resigniert aussehenden Frau, als „And life goes on now“ im Lied zu hören ist (siehe Abbildung 81). Oder auch, wenn Kinder mit ihren Fahrrädern allein draußen auf der Straße spielen und

¹⁴³ Melnikova, Julia: Peter Nestler: Geschichte steckt in den Menschen. To4ka-Treff 2013. Online: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drij/arc/013/de10954081.htm> [abgerufen am 11.3.2017].

¹⁴⁴ Hoffmann 2012. S. 14.

der Sänger singt „And love can make another start“ (siehe Abbildung 82). Auch die Stelle „But who can say how soon?“, in der eine alte Frau aus dem Fenster schaut (Abbildung 83) provoziert Assoziationen.

Ähnlich wie beim Kuleshov-Effekt¹⁴⁵ entsteht in dieser Sequenz aus der Kombination zweier Elemente - hier Liedtext und Bild – eine neue Bedeutungsebene. Zuletzt zeigt Nestler ein sehr stimmungsvolles Bild vor dem Hintergrund der Musik: Rauch von einer Fabrik, der sich immer dichter über ein Gewässer legt (siehe Abbildung 84 und 85). In Minute 38:43 endet die Musik und wird von dem Originalton im Inneren einer Fabrik abgelöst. Abrupt endet die Schönheit des vorigen Bildes, gemeinsam mit der Unterbrechung im Ton. Und auch die Gedanken der Zuschauer*innen werden hier genauso abrupt in eine andere Richtung gelenkt.



Abbildung 79

¹⁴⁵ Der Kuleshov-Effekt ist ein von Lev Kuleshov in den 20er-Jahren entdecktes Phänomen, welches besagt, dass zwei aneinandergeschnittene Bilder durch deren Gegenüberstellung eine neue Bedeutung erhalten können. Das oben genannte Beispiel greift dieses Phänomen auf und erweitert es, indem es behauptet, der Liedtext könne in der Gegenüberstellung mit dem Bild ebenso eine neue Bedeutung erhalten.



Abbildung 80 – „Goodbye“



Abbildung 81 – „And life goes on now“



Abbildung 82 – „And love can make another start”



Abbildung 83 – „But who can say how soon?”



Abbildung 84



Abbildung 85

Die Assoziationen, mit denen Nestler hier arbeitet, eröffnen wieder einmal den Raum des Offs. Die Sequenz bietet aber auch eine Möglichkeit sich zu entspannen, eigenen Gedanken nachzuhängen und das Gesehene zu verdauen. Die restlichen Musikstücke wirken hingegen wie Konzertmitschnitte, lassen die Zuschauer*innen teil haben an den Events, die allabendlich im Club stattfinden, und kreieren eine ausgelassene Atmosphäre, die im Kontrast steht zu der Arbeitswelt und dem grauen Alltag der Menschen in Sheffield.

Die Musik in Nestlers Filmen ist also in Bezug auf die Poesie durchaus als wichtig einzustufen, agiert aber eher im Hintergrund und drängt sich nicht auf. Gezielt eingesetzt unterstreicht sie Nestlers Haltung zum Gezeigten. Den Zuschauer*innen wird zwar somit subtil die Richtung vorgegeben, die Schlüsse müssen sie jedoch immer noch selbst ziehen. Dadurch erhält durch ihre Fantasie die Poesie wieder Raum.

5.2.4.3 Kommentar

In beiden hier behandelten Filmen Nestlers spielt der Kommentar eine wichtige Rolle. Dabei nutzt er hauptsächlich die Worte seiner Protagonist*innen, was ihn vom klassisch erklärenden Kommentar stark unterscheidet. Mal nutzt er die Aussagen im Original, mal werden sie vom Sprecher eingelesen.¹⁴⁶ Hin und wieder ergänzt Nestler über den Kommentar knappe Informationen über Verdienst und Namen der Protagonist*innen oder fügt kurze Erklärungen zum Verständnis ein. Zwar lässt Nestler Andere sprechen, das Gesagte ist dabei aber essentiell für die Gesamtaussage des Films und spiegelt Nestlers Haltung zum Thema wider. Der Autor und Filmkritiker Wilhelm Roth meint dazu:

„Bilder und Texte, selbstaufgenommene und zitierte, verschmelzen bei Nestler zu einem Monolog. Der Autor Nestler steht hinter jeder Beobachtung, hinter jedem Wort, eine uneitle, spröde, karge Emotionalität durchdringt jedes Bild, jede Szene.“¹⁴⁷

Nestler muss sich dazu nicht in den Vordergrund drängen. Er vertraut der Kraft der Erzählungen seiner Protagonist*innen, die in der ihnen eigenen Sprechweise und dem jeweiligen Dialekt das Bild ergänzen. Sein ehrliches Interesse an den Menschen und ihren Geschichten ist dabei deutlich zu spüren.

„Seine Zeitzeugen sind noch nicht reduziert auf die Funktion als Stichwortgeber, sondern ihnen wird Raum und Zeit gelassen, ihre Geschichten zu erzählen.“¹⁴⁸

So scheut er sich in *Arbeiterclub in Sheffield* nicht vor einer vierminütigen Rede von Mr. Goodison, dem Sekretär des Clubs. Sie dauert von Minute 10:16 bis 14:17 und erläutert die Entstehungsgeschichte, Struktur und Arbeit des Clubs. Unverhohlen ist der Stolz, mit dem Mr. Goodison berichtet, und es wird deutlich, mit wie viel Engagement er seine Aufgabe wahrnimmt. Dies liegt auch daran, dass man ihn zwischendurch auch an seinem Schreibtisch sitzend reden sieht und seine Mimik beobachten kann (siehe Abbildung 86). Die meiste Zeit sieht man während seiner Worte aber andere Bilder, etwa die Außenfassade des Clubs oder die Mitarbeiter*innen hinter der Bar. Durch die von Mr. Goodison übermittelten Informationen wird die soziale Aufgabe des Clubs deutlich, die über die bloße Gemeinschaftlichkeit und abendliche Unterhaltung hinausgeht. Diese Rede ist die längste in diesem Film - die Tonebene ist ansonsten hauptsächlich mit der Originalmusik belegt.

¹⁴⁶ Vgl. Hoffmann 2012. S.12.

¹⁴⁷ Roth 1982. S. 64.

¹⁴⁸ Hoffmann 2012. S.6.



Abbildung 86

In *Ödenwaldstetten* hingegen sprechen viele verschiedene Menschen, alle im Off. Niemanden sieht man aktiv sprechen, so dass zu keiner Zeit vollkommen klar ist, wer gerade spricht, auch wenn es durch den Kontext klar wird oder die entsprechende Person bei der täglichen Arbeit im Bild gezeigt wird. So sprechen mal der Brauereichef, mal der Bürgermeister, mal der Medizinalrat - jeder über seinen Kompetenzbereich. Nestler möchte dabei niemanden bloßstellen. Im Gegenteil, wie der Journalist und Filmkritiker Michael Kienzl festgestellt:

„Jeder, egal ob Dorflehrer oder Kriegsveteran, behält die Kontrolle darüber, was er sagen möchte, liest seine ausformulierten Statements in nüchternem Tonfall ab. Vorführen sollen andere. Die Mitbestimmung der Beteiligten ist ein wichtiger Aspekt bei der Entstehung von Nestlers Filmen. Keiner der Beteiligten wird vom Gestaltungswillen eines übergroßen Regie-Egos erdrückt.“¹⁴⁹

Wenn er keine Original-Aussagen aufgezeichnet hat, nutzt Nestler vom Sprecher eingelesene Texte, die er aus wörtlichen Zitaten seiner Protagonist*innen bestehen. So etwa ganz zu Anfang, wenn der Sprecher in Minute 00:13 einen Text aus Sicht des alten Betz lesen lässt.

¹⁴⁹ Kienzl, Michael: Peter Nestler: Erinnerung und Widerstand. Online: <http://www.critic.de/special/peter-nestler-erinnerung-und-widerstand-3599/>[abgerufen am 11.08.2017].

„Ich habe aufgeschrieben, was er gesagt hat, stenographiert manchmal, so daß [sic] ich oft wirklich die Worte von ihm genau hinbekommen habe. Das sind also alles Sachen, die der Alte mir gesagt hat.“¹⁵⁰

Dieses Prinzip durchzieht den gesamten Film. Der Sprecher spricht dazu einen ähnlichen Dialekt wie die Dorfbewohner, so dass der Unterschied zwischen beiden Kommentararten nicht sehr groß ist. Sein Part ist die knappe Zusammenfassung dessen, was die Protagonist*innen Nestler erzählt haben mögen, und ergänzt passend die Originalaussagen.¹⁵¹

„Diese Texte sind von Ebert gelesen. Ebert stammt aus dieser Gegend, und ich habe so eine Stimme gesucht im Archiv des Süddeutschen Rundfunks, weil ich nicht selber sprechen wollte.“¹⁵²

So wird die Geschichte weiterhin deutlich aus Sicht der Dorfbewohner erzählt, was zum Gesamteindruck des Filmes beiträgt, der dadurch eine besondere Dringlichkeit und Authentizität erhält. Nestler nutzt diese einfachen Worte auch deshalb,

„[...] weil die mit dem Dialekt Sachen gesagt haben, die unheimlich treffen, was man mit einem soziologischen, analysierenden Text überhaupt nicht mehr hinkriegt.“¹⁵³

Er stellt ihnen keine erläuternden Worte eines allwissenden Erzählers anbei, sondern illustriert die Aussagen stattdessen mit Bildmaterial. Und zwar auf eine Art, dass beides sich zu etwas Neuem verbinden kann. Er bleibt damit seinem Gedanken treu, möglichst wenig von dem, was er vorgefunden hatte, zu verändern. Und das, obwohl auf den ersten Blick manche Aussagen der Bauern vielleicht etwas naiv wirken, wie etwa an Minute 06:09, wo Bauer Schnitzer über die Zukunft des Bauernstands spricht. Am Ende sagt er diesen Satz, der so voller ehrlicher Hoffnung ist, dass es fast rührend ist:

„Aber wir hoffen für die Zukunft das Beste und dass auch andere Stände ein Einsehen bekommen und zum Bauern stehen.“¹⁵⁴

Solche Sätze kommen in *Ödenwaldstetten* noch an anderen Stellen vor. Nestler hat sie mit Absicht in seinen Film eingebaut, wie er in einem Interview im Jahre 1975 für die Zeitschrift *Filmkritik* erläutert:

¹⁵⁰ Pirschtat 1991. S. 37.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., sowie Hoffmann 2012. S.12: „Nestler las zur Vorbereitung eine soziologische Arbeit und war besonders fasziniert von den wörtlichen Zitaten der Bevölkerung, die die Tatsachen auf den Punkt bringen.“

¹⁵⁴ Sequenzprotokoll *Ödenwaldstetten*. Minute 06:39-07:11.

„So Sachen passen da nicht rein. Die wirken irgendwie peinlich, und gerade, weil sie so unschuldig wirken, aber doch den Kern treffen. Und diese Kommentare, die der Bauern [sic] gemacht hat, die nicht ich geschrieben habe, die sind gerade deshalb wichtig, weil sie den Bauern, der den Film im Fernsehen betrachtet, mehr ansprechen.“¹⁵⁵

Hier wird deutlich, dass er die Filme nicht für die Redaktionen macht, die seine Filme ohnehin lieber mit einem einordnenden Kommentar überzogen hätten. Für ihn ist es wichtig, dass er die Verbindung zum Zielpublikum nicht verliert, das auch die Bauern selbst miteinschließt. Dies erreicht er, indem er eben jene authentischen Worte nutzt und sie nicht geradebiegt um sie verständlicher zu machen. Dabei nimmt er auch in Kauf, dass nicht alles von jedem verstanden wird oder etwas umständlich formuliert ist.

„Konstant weigert er sich, dem Drängen der Fernsehredakteure und -intendanten auf erklärende Kommentare der Bilder durch neutralen Sprechertext nachzukommen.“¹⁵⁶

Bei Nestler ist nichts neutral. Erst indem er die Dorfbewohner auf diese Weise ihre Sorgen und Hoffnungen aussprechen lässt, kommt das Publikum ganz nah an sie heran und es entsteht erneut Emotionalität im Film. Ein erklärender Kommentar würde diese Wirkung gänzlich zerstören. Gemeinsam mit den Bildern und den restlichen filmischen Mitteln bekommen die gezielt platzierten Sätze in Nestlers Filmen eine neue Dimension und Eindringlichkeit. Der Filmtheoretiker Bill Nichols meint, dass manche Dokumentarfilme es vermögen, unsere Werte und Vorurteile auf den Prüfstand zu stellen und somit unsere Emotionen zu wecken. Dadurch entsteht ihm zufolge eine Aussagekraft, die dem geschriebenen Wort ebenbürtig ist oder dessen Wirkung sogar übersteigt.¹⁵⁷ Nestlers Filme sind dafür ein gutes Beispiel.

Was Nestler dort ermöglicht, ist zusätzlich eine explizite Aufforderung an das Publikum, sich mit seinen Filmen auseinanderzusetzen. Seine Weigerung, sich bezüglich des Kommentartexts an die Wünsche der Redakteure zu halten, bewertet er selbst nämlich

„[...] als Zeichen der Verachtung gegenüber den Menschen, die die Filme sehen [...]“¹⁵⁸

Denn Nestler versteht seine Filme nicht als seichte Unterhaltung, die alles vorgibt und das Publikum entmündigt. Stattdessen möchte er, dass sich die Bilder und Gedanken in den Köpfen der Zusehenden entwickeln und arbeiten, damit sie ihre starke Wirkung entfalten

¹⁵⁵ Pirschtat 1991. S. 37.

¹⁵⁶ Becker, Jörg: Eine Frage des Vertrauens. In: Ray Filmmagazin 06/07. Online: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/06/peter-nestler-eine-frage-des-vertrauens> [abgerufen am 11.08.2017].

¹⁵⁷ Vgl. Nichols 2010. S. 99 f.

¹⁵⁸ Pirschtat 1991. S.37.

können. Er überlässt es dabei dem Publikum, wie sehr es die von ihm angebotenen Zusammenhänge entdeckt und nachvollzieht.¹⁵⁹ Und nimmt in Kauf, dass es sich dem Angebot auch verweigern kann. Nestler fordert die Zuschauer*innen, macht ihnen den Zugang nicht zu leicht.

„Ich habe den Anspruch an die Betrachter der Filme, dass sie eine Arbeit ausführen, dass sie sich auseinandersetzen mit dem, was ich da gefunden habe.“¹⁶⁰

Lässt sich das Publikum darauf ein, kann es in den ästhetischen Bildern die tiefere Bedeutung erkennen und vielleicht auch die poetischen Momente wahrnehmen, die dann entstehen. Denn das Erlebnis, sich selbst etwas zu erschließen, führt laut Soziologe und Politikwissenschaftler Hartmut Rosa zu Resonanz. Diese lässt sich nicht erzwingen, sie kann nur entstehen, wenn man sich berühren lässt von etwas, sich auf etwas einlässt, das die eigene Sichtweise möglicherweise sogar verändern könnte. Resonanz bedeutet ihm zufolge „zurücktönen“, das heißt, es entsteht eine Wechselwirkung zwischen Sender und Rezipient.¹⁶¹ Nestler schafft in seinem Film viele Angebote, welche diesen Dialog zwischen Publikum und Film ermöglichen und zu einer Reflexion über das Gezeigte anregt.

Und laut dem Philosophen Immanuel Kant können wir nur, wenn der Raum für Reflexion über das Betrachtete gegeben wird, überhaupt erst Schönheit wahrnehmen.

„Das Wohlgefallen am Schönen muss von der Reflexion über den Gegenstand abhängen; und unterscheidet sich dadurch auch vom Angenehmen, welches ganz auf der Empfindung beruht.“¹⁶²

Der Autor Christoph Drösser schreibt in seinem im Mai 2017 veröffentlichten Artikel, dass auch Psychologen nun Kants These mit Hilfe wissenschaftlicher Versuche bestätigt haben.¹⁶³

Es ist also Nestlers Methode zu verdanken, dass das Publikum – sofern es sich darauf einlässt – in seinen Filmen Poesie wahrnehmen kann. Durch seine Weigerung, alles zu erklären, bringt er den Dialog in Gang. Dennoch gibt Nestler Hilfen. So legt er schon in den Anfangssequenzen die Leseanweisung für seine Filme anhand des Kommentars an.

¹⁵⁹ Vgl. Pirschtat 1991. S. 8.

¹⁶⁰ Melnikova, Julia: Peter Nestler: Geschichte steckt in den Menschen. To4ka-Treff 2013. Online: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/arc/013/de10954081.htm> [abgerufen am 11.08.2017].

¹⁶¹ Vgl. Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie des guten Lebens. (Podcast) In: Deutschlandfunk Hörsaal. Online: <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/resonanz-eine-soziologie-des-guten-lebens> [abgerufen am 29.07.2017].

¹⁶² Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Online: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/207.html> [abgerufen am 01.08.2017].

¹⁶³ Vgl. Drösser, Christoph: Wie empfinden wir Schönheit? Online: <http://www.zeit.de/2017/21/psychologie-immanuel-kant-schoenheit-reflex> [abgerufen am 31.07.2017].

In *Arbeiterclub in Sheffield* kommt ganz zu Anfang – noch während der Titeleinblendung auf schwarzem Grund - die Aufforderung „Come along, please“, gefolgt von Musik einer Liveband, die auch kurz im Bild zu sehen ist. Dann folgt eine knappe Vorstellung der Stadt mit Fotos von der Stadtansicht und ersten Bewohnern. Die erste längere bewegte Szene danach ist angelehnt an einen der ersten Dokumentarfilme überhaupt, dem Film *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* von 1895. So wie in dem Vorbild zeigt die Kamera auch in *Arbeiterclub in Sheffield* in der Halbtotalen ein Fabriktor, aus dem die Arbeiter nach Feierabend auf die Straße strömen (siehe Abbildung 87), diesmal nur in Sheffield und nicht in Lyon. Die Kombination dieser Elemente beinhaltet zum einen schon im ersten Satz eine Einladung ans Publikum, sich auf eine kleine Reise in die Welt der Arbeiter von Sheffield einzulassen, zum anderen spricht sie auch konkret die Arbeiter an, die sich diesen Film ansehen, indem sie sich in dem Bild der Arbeiter nach Feierabend selbst wiedererkennen können. Die Universalität dieser Szene bewirkt aber auch beim restlichen Publikum das Gefühl, dass dieser Film auch für alle anderen Industrieregionen, wie etwas das Ruhrgebiet, stellvertretend stehen.

Ödenwaldstetten beginnt mit der Geschichte des alten Bauern Betz, der Probleme mit den Beinen hat, was an der harten Arbeit liegen könnte, wie sein Arzt vermutet. Der nächste Satz lautet in Minute 01:32 „Man sagt bei uns, geschafft muss werden - unsereiner ist zum Schaffen da.“ Und greift damit das Thema erneut vor dem Bild einer Bäuerin mit ihren Milchkanen auf (siehe Abbildung 88). Diese Einleitung über die Beschwerlichkeit des Bauernlebens erstreckt sich noch bis Minute 04:07, danach werden die Modernisierungen mit der Molkerei eingeführt. Nestlers Einleitung birgt bei *Ödenwaldstetten* sofort den Kontrast, den er im ganzen Film beibehalten wird: die Zweiseitigkeit der Neuerungen gegenüber der Tradition.



Abbildung 87



Abbildung 88

Der Kommentar, wenngleich er bei Nestler nicht wirklich der klassischen Bezeichnung entspricht, bewirkt also anfangs eine Vorbereitung des Publikums auf das nun Folgende. Er entspricht in Verbindung mit der Bild- und Tonebene dem Angebot des Regisseurs, welches er den Zuschauer*innen für die restliche Zeit des Films unterbreitet.

Auf der gesamten Tonebene arbeitet Nestler also deutlich kreativ und konstruiert in beiden Filmen bewusst verschiedene Ebenen, welche das Publikum leiten sollen. Trotzdem beeinträchtigt das Konstruierte nicht die Authentizität des Gesagten. Es akzentuiert nur die Momente, an denen die Zuschauer*innen aufmerken sollen, und gibt Assoziationen eine Chance, indem er Zeit schafft und Bilder in Kontext zum Ton setzt. Er lenkt in beiden Filmen die Wahrnehmung direkt zu Beginn in die richtige Richtung, um anschließend darauf aufbauen zu können. Indem Nestler das Publikum so vorbereitet, legt er die Grundlage für das weitere Verständnis und weckt im besten Fall auch schon ein erstes Interesse für den jeweiligen Film, das wiederum für das Erkennen von Poesie wichtige Voraussetzung ist.

5.3. Zusammenfassung

Nestlers Filme sind politisch, sie sind nach seiner eigenen Aussage ärgerlich und sie deuten auf die Dinge. Doch immer subtil, nicht vorpreschend, sondern einnehmend. Wenn Nestler kritisiert, dann sagt er es durch ästhetische Bilder, dezent und durch die Verbindungen, die er das Publikum selbst ziehen lässt. Dafür hat er alles genauestens angelegt, seine Filme sind durchdacht. Jedes filmische Mittel erfüllt seinen Zweck und wirkt gemeinsam mit dem restlichen Film stark auf die Zuschauer*innen ein. Durch diese intelligente ‚Kriegsführung‘ vermag es Nestler, seinem Anliegen Gehör zu verschaffen, ohne einfach nur als aufmüpfiger Querulant zu gelten.

„Bilder nehmen am Spiel der Bildung und Veränderung von Werten aktiv teil. Sie können neue Werte in die Welt einführen und dadurch alte bedrohen.“¹⁶⁴

Diese Wirkmacht funktioniert sogar bei denjenigen Zuschauer*innen, die sich nicht aktiv mit den Filmen auseinandersetzen. Denn Nestler aktiviert viele Reaktionen unterbewusst. Und das gibt auch der Poesie des Augenblicks eine Möglichkeit, sich zu manifestieren. Denn Nestler schafft Atmosphären, die Gefühle hervorrufen, ohne dass das Publikum die Manipulation deutlich merkt. Er legt es nicht darauf an, dass diese Momente von jedem wahrgenommen werden. Und gerade, weil er nicht gefallen möchte, sondern an seinem Konzept festhält, kann die Poesie entstehen. Denn die von ihm durch Licht, Tonebene und Kameraeinstellungen geschaffenen Ungewissheiten im Film ermöglichen das Entstehen eines

¹⁶⁴ Mitchell 2008. S. 310.

dritten Raums im Off, den die Zuschauer sich mit ihrer Fantasie erschaffen müssen. Indem er sie mittels verschiedener Irritationselemente dazu anhält, sich mit dem Gezeigten auseinanderzusetzen und verschiedene Interpretationsräume ermöglicht, schafft er eine Basis für Imagination und damit für die Poesie.

„[...] Der Film begibt sich auf die Suche nach dem Ewigen in den Oberflächen, nach dem unvergeßlichen [sic] Moment, er handelt permanent im Präsenz, er widmet sich der Liebe zu den Augenblicken, die sonst kein Medium so zu bannen vermag, wie der Film.“¹⁶⁵

Damit ist der Film auch das geeignete Medium für die Poesie des Augenblicks. Wie Klaus Wildenhahn anhand des Beispiels von *Arbeiterclub in Sheffield* konstatiert, ist der Dokumentarfilm bereits durch seine „Arbeitsmethode ein dichterisches Produkt“:

„Die intensive Beobachtung, die einer alltäglichen Existenz ihre spürbare, wesentliche, ‚poetische‘ Bedeutung entlockt, ist dichterische Arbeit.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Reitz 2006. Online: <http://www.edgar-reitz.de/filmtheoretische-texte/183-film-und-wirklichkeit.html> [abgerufen am 03.08.2017].

¹⁶⁶ Wildenhahn 1973. S. 121.

6. SCHLUSSBETRACHTUNG

Anhand der Analyse seiner beiden Filme *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* ist klargeworden: Peter Nestlers Filme sind vielschichtige Werke, welche die Betrachter*innen auffordern, sich Gedanken zu dem Gezeigten zu machen. Seine Filme sind voll von Gesellschaftskritik, die mittels gezielt kombinierter filmischer Elemente subtil vermittelt wird. Nestlers Überzeugungskraft liegt dabei in seinem Vertrauen in Wirkung und Glaubwürdigkeit seiner Protagonisten und Bilder. Zugleich vertraut er auch auf das Interesse seines Publikums. Indem er sich nicht den üblichen Gepflogenheiten des Fernsehprogramms seiner Zeit anpasst, in welchem meist ein erklärender Kommentar die Richtung weist, setzt er sich der Gefahr aus, seine Geldgeber zu verprellen und von den Zuschauer*innen nicht verstanden zu werden. Doch Nestler weiß um die Kraft seiner Methode und hält konsequent daran fest. Diese Hartnäckigkeit zeichnet ihn aus und macht seine Filme so besonders. Nur indem er manches offenlässt, nicht erwähnt und Zusammenhänge nicht erklärt, entsteht die Basis für eine Kommunikation mit dem Publikum und somit auch für die poetischen Augenblicke, um die es in dieser Arbeit geht.

Die Mittel, welche Nestler nutzt, um die Gedanken und Gefühle seiner Zuschauer*innen in *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* zu leiten, bestehen aus grundsätzlich simplen Techniken. Nestler verzichtet auf große Effekte, aufdringliche Musik oder künstlich eingesetztes Licht. Stattdessen setzt er auf sorgfältig ausgewählte Bilder. Der Einsatz von analogem Filmmaterial ist dabei ein entscheidender Faktor, denn er zwingt Nestler zu besonderer Konzentration während des Drehs. So einfach seine technischen Mittel sein mögen, so komplex ist dagegen das, was er daraus erschafft.

Seine Montage enthält strukturierende Teile, die in *Arbeiterclub in Sheffield* an das lyrische Stilmittel des *Parallelismus* erinnern: Zwei Elemente ergeben zusammen etwas Neues, verbunden durch einen gleichen Satzbau. Ein ähnliches Prinzip setzt er im selben Film auch in der Musik ein, die – mit dem abgewandelten Ansatz des Kuleshov-Effekts - Bilder mit Liedtext zusammenbringt und so neue Assoziationen hervorruft. Nestler setzt immer wieder auf das Verbindende im Ungleichen. Außerdem knüpft er mit den Bildern in beiden Filmen an die Kunstwerke der *Neuen Sachlichkeit* (und in *Arbeiterclub in Sheffield* auch des *Realismus*) an und nutzt dieselbe dort verwendete nüchternen Darstellung der Realität und des Seriellen, um seine Kritik an den sozialen Missständen zu vermitteln.

Durch die Nutzung symbolischer Bilder aus der Kunstgeschichte und Syntaxmodellen aus der Lyrik ermöglicht Nestler die Kommunikation zwischen Film und Zuschauer, öffnet den Raum für die Fantasie und erweitert den Film im Kopf seiner Zuschauer*innen. Dazu trägt auch bei, dass er wie in *Ödenwaldstetten* Musik und Originalton so einsetzt, dass sie die traditionelle von der modernen Welt abgrenzen. Der Ton akzentuiert Nestlers Filme zurückhaltend, dient als Indikator für die Zuschauer*innen und konstruiert Atmosphären, die die Aufmerksamkeit des Publikums unbewusst beeinflussen und dessen Emotionen wecken.

Ähnlich wie Brecht in seinem *Epischem Theater* baut Nestler wiederholt Unterbrechungen in seine Filme ein, etwa durch Irritationen oder Ruhepausen. Dadurch lädt er das Publikum ein, innezuhalten und sich mit dem Gesehenen auseinanderzusetzen. Denn Nestler übermittelt viele Informationen, die jedoch nicht immer alle gleichzeitig wahrgenommen werden können. So erhält das Publikum an manchen Stellen nur ein vages Gefühl, ein Rest Ungewissheit bleibt bestehen. So gibt er seinem Publikum die Chance, sich den nicht im Bild befindlichen Raum des Offs hinzuzudenken. Lässt es sich darauf ein, kann es durch die entstehende Resonanz mit dem Film die Poesie des Augenblicks wahrnehmen, die sich in den Filmen findet.

Genau hier liegt jedoch auch die Schwierigkeit von Nestlers Schaffen: Zwar bietet er seinen Zuschauer*innen viele Informationen an, die sie entdecken und in Zusammenhang bringen können. Auch lenkt er sie mit verschiedenen Techniken gezielt in die jeweils gewünschte Richtung. Was die Einzelnen am Ende aber davon erkennen und welche Schlüsse sie ziehen, hängt stark von dem jeweiligen Erfahrungshorizont ab. Vieles erschließt sich auch unbewusst und ohne tiefergehende Kenntnis, doch für manche Details ist es wichtig, sich der politischen und gesellschaftlichen Situation bewusst zu sein, in welcher die Filme entstanden sind.

So ist es mit Sicherheit für eine Person, welche in den 60er-Jahren die Filme gesehen hat, ein ganz anderes Filmerlebnis gewesen als für Menschen der nachfolgenden Generationen. Doch regen Nestlers Filme auch Menschen mit modernen Sehgewohnheiten an, sich mit den Themen zu beschäftigen, die er präsentiert. Gerade, weil die Filme nicht bevormunden, stattdessen lieber Neugier erzeugen und den Zuschauer*innen die Möglichkeit lassen, zu eigenen, vielleicht auch anderen Schlüssen zu gelangen. Die Ästhetik der Bilder weckt das Interesse und Wohlwollen dabei genauso wie der respektvolle Umgang Nestlers mit seinen Protagonisten und Zuschauern. Die poetischen Momente, die sich dann bei der Betrachtung eröffnen mögen, verleihen Nestlers Botschaften Überzeugungskraft durch Emotion.

Diese Arbeit beschränkt sich auf zwei konkrete Filmbeispiele und kann nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Ob der Ansatz auch für andere Filme gilt, muss von Fall zu Fall entschieden werden. Auch die Übertragung auf andere Medien kann sicher nicht ohne

Weiteres vollzogen werden. Trotzdem kann zusammenfassend mit Hinblick auf die eingangs genannte Fragestellung Folgendes erklärt werden: Die Poesie in den Filmen *Ödenwaldstetten* und *Arbeiterclub in Sheffield* entsteht aus dem Verhältnis des sorgsam komponierten Bildes und seiner anschließenden durchdachten Montage, sowie der vertrauensvollen Haltung des Filmschaffenden gegenüber seinem Publikum und der Integrität gegenüber seinen Themen und Protagonist*innen. Nur, weil diese Voraussetzungen gegeben sind, gelingt es Nestler, seine politische Haltung durch Poesie zu vermitteln und mit seinen Filmen einen Dialog zwischen Publikum und Film anzuregen, der auf Augenhöhe stattfindet. Die poetischen Momente sind dabei ein Produkt aus der Kompromisslosigkeit des Regisseurs sowie der Offenheit und Fantasie des Publikums. Sie entstehen da, wo Innehalten und Reflexion durch fehlende Elemente und Ruhe provoziert und möglich gemacht werden. Allgemeiner kann gesagt werden, dass die filmische Poesie als Angebot des Filmschaffenden in Form von Aufbau und Gestaltung eines Films besteht. Doch entsteht sie erst im Zusammenspiel mit den Rezipienten. Denn schlussendlich sind die Rezipienten die eigentlichen Produzenten der Poesie.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

<i>Abbildung 1</i>	29
<i>Abbildung 2</i>	29
<i>Abbildung 3</i>	30
<i>Abbildung 4</i>	31
<i>Abbildung 5</i>	31
<i>Abbildung 6</i>	32
<i>Abbildung 7</i>	32
<i>Abbildung 8</i>	33
<i>Abbildung 9</i>	33
<i>Abbildung 10</i>	35
<i>Abbildung 11</i>	35
<i>Abbildung 12</i>	38
<i>Abbildung 13</i>	39
<i>Abbildung 14</i>	40
<i>Abbildung 15</i>	40
<i>Abbildung 16</i>	42
<i>Abbildung 17</i>	42
<i>Abbildung 18</i>	43
<i>Abbildung 19</i>	43
<i>Abbildung 20</i>	44
<i>Abbildung 21</i>	47
<i>Abbildung 22</i>	47
<i>Abbildung 23</i>	48
<i>Abbildung 24</i>	48
<i>Abbildung 25</i>	49
<i>Abbildung 26</i>	50
<i>Abbildung 27</i>	50
<i>Abbildung 28</i>	52
<i>Abbildung 29</i>	52
<i>Abbildung 30</i>	53
<i>Abbildung 31</i>	53
<i>Abbildung 32</i>	55
<i>Abbildung 33</i>	55
<i>Abbildung 34</i>	56
<i>Abbildung 35</i>	56
<i>Abbildung 36</i>	57
<i>Abbildung 37</i>	57
<i>Abbildung 38 – Rede beginnt</i>	59
<i>Abbildung 39 – Rede beginnt</i>	59
<i>Abbildung 40 – Rede ist in vollem Gange</i>	60
<i>Abbildung 41 – Rede ist in vollem Gange</i>	60
<i>Abbildung 42 – Rede noch nicht beendet</i>	61
<i>Abbildung 43</i>	63

Abbildung 44.....	63
Abbildung 45.....	64
Abbildung 46.....	64
Abbildung 47 – Bäuerinnen fahren Milchkanne heim.....	65
Abbildung 48 – Bäuerinnen unterhalten sich bei der Feldarbeit	66
Abbildung 49 – Bauer schaufelt Mist.....	66
Abbildung 50 – Bauer bringt die Kühe auf die Weide	67
Abbildung 51.....	68
Abbildung 52.....	69
Abbildung 53.....	69
Abbildung 54.....	70
Abbildung 55.....	70
Abbildung 56.....	71
Abbildung 57.....	72
Abbildung 58.....	72
Abbildung 59.....	74
Abbildung 60.....	75
Abbildung 61.....	76
Abbildung 62.....	76
Abbildung 63.....	77
Abbildung 64.....	78
Abbildung 65.....	78
Abbildung 66.....	80
Abbildung 67.....	81
Abbildung 68.....	81
Abbildung 69.....	82
Abbildung 70.....	82
Abbildung 71.....	83
Abbildung 72.....	83
Abbildung 73.....	84
Abbildung 74.....	84
Abbildung 75.....	85
Abbildung 76.....	85
Abbildung 77.....	86
Abbildung 78.....	86
Abbildung 79.....	88
Abbildung 80 – „Goodbye“	89
Abbildung 81 – „And life goes on now“	89
Abbildung 82 – „And love can make another start“	90
Abbildung 83 – „But who can say how soon?“	90
Abbildung 84.....	91
Abbildung 85.....	91
Abbildung 86.....	94
Abbildung 87.....	99
Abbildung 88.....	99

Blank, Richard: Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. Berlin 2009.

Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. In: Studien zur Filmgeschichte Band 5. Hildesheim, Zürich, New York 1988.

Hoffmann, Kay: Peter Nestler. Poetischer Provokateur. Filme 1962-2009. (Beiheft zur DVD). 2012.

Judt, Tony: Die Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart. München und Wien 2006.

Lipp, Thorolf: Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Schüren 2012.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz und München 2015.

Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt am Main 2008.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache und Theorie des Films und der Neuen Medien. Hamburg 2009.

Netanjakob, Egon: Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe *Zeichen der Zeit* und Dieter Ertel. In: Steinmetz, Rüdiger / Spitra, Helfried (Hrsg.): Dokumentarfilm als ‚Zeichen der Zeit‘. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989.

Nichols, Bill: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington, Indiana 1991.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Second Edition. Bloomington, Indiana 2010.

Pirschtat, Jutta (Hrsg.): Zeit für Mitteilungen. Peter Nestler. Dokumentarist. Essen 1991.

Ramstedt, Stefan: Traces: A Conversation with Peter Nestler. 2012.

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München und Luzern 1982.

Rutschky, Michael: Zur Ethnographie des Inlands. Frankfurt am Main 1984.

Sannwald, Daniela: Unpolitisch kann man nicht sein. Ein Gespräch zwischen Peter Nestler und Daniela Sannwald. In: FilmGeschichte. Heft 16/17. Berlin 2002.

Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. April 2002, 1. Auflage.

Schütte, Jörg; Karstens, Eric: Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten. Wiesbaden 2010.

Trapmann, Margret: Stuttgart: Die Schule der ARD. Dokumentationen des Süddeutschen Rundfunks. In: Steinmetz, Rüdiger / Spitra, Helfried (Hrsg.): Dokumentarfilm als ‚Zeichen der Zeit‘. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München 1989.

Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Berlin 1973.

Zimmermann, Peter; Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Band 3. München 1994.

QUELLENVERZEICHNIS

Akademie der Künste: Film- und Medienkunst – Mitglieder. Online:

http://www.adk.de/de/akademie/sektionen/film-medien-kunst/mitglieder.htm?we_objectID=55717

[abgerufen am 25.07.2017].

Becker, Jörg: Eine Frage des Vertrauens. In: Ray Filmmagazin 06/07. Online:

<http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/06/peter-nestler-eine-frage-des-vertrauens>

[abgerufen am 11.08.2017].

Bertoncini, Valeska; Schuster, Franziska: Zeichen der Zeit. Die Filme der Stuttgarter Schule Beobachtungen aus der Bundesrepublik (1956–1973). In: Presseheft des Haus des Dokumentarfilms 2011. Online:

https://absolutmedien.de/bilddatenbank/bilder/547/Presseheft_ZdZ.pdf

[abgerufen am 03.08.2017].

Deutscher Bundestag: Weimarer Republik. Online:

<http://www.bundestag.de/parlament/geschichte/parlamentarismus/weimar> [abgerufen am 29.07.2017].

Drawert, Kurt: Ezra Pound: „In einer Station der Metro“. 2015. Online:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/frankfurter-anthologie-ezra-pound-in-einer-station-der-metro-13718832.html>

[abgerufen am 03.08.2017].

Drösser, Christoph: Wie empfinden wir Schönheit? Online:

<http://www.zeit.de/2017/21/psychologie-immanuel-kant-schoenheit-reflex> [abgerufen am 31.07.2017].

Dokumentarfilmwoche Hamburg: Retrospektive Peter Nestler – Indirect Cinema. Online:

<http://dokfilmwoche.com/de/retro/>,

[abgerufen am 08.08.2017].

Duden: Poesie. Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Poesie>

[abgerufen am 20.7.2017].

FilmCentrum: About FilmCentrum. Online: <http://syd.filmcentrum.se/in-english/>

[abgerufen am 14.08.2017].

Filmportal: Personen. Peter Nestler. Online: http://www.filmportal.de/person/peter-nestler_dc4948095e0741cbb5953d9d7bd53f15

[abgerufen am 25.07.2017].

Gommel, Stefanie: Kunstlexikon. Neue Sachlichkeit. Online:

<http://www.hatjecantz.de/neue-sachlichkeit-5631-0.html> [abgerufen am 29.07.2017].

Internationale Filmfestspiele: Vorboten des Kommenden. Online:

https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1960/01_jahresblatt_1960/01_Jahresblatt_1960.html [abgerufen am 25.07.2017].

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Online: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/207.html> [abgerufen am 01.08.2017].

Kienzl, Michael: Peter Nestler: Erinnerung und Widerstand. Online: <http://www.critic.de/special/peter-nestler-erinnerung-und-widerstand-3599/> [abgerufen am 11.08.2017].

Lenhardt, Gero: Brigitta Wolf – Nachruf. Online: http://www.nothilfe-birgitta-wolf.de/nachruf_lenhardt.htm, [abgerufen am 14.08.2017].

Melnikova, Julia: Peter Nestler: Geschichte steckt in den Menschen. To4ka-Treff 2013. Online: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/arc/013/de10954081.htm> [abgerufen am 11.08.2017].

Müller, Ines: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer. In: Image, Ausgabe 17 | 1/2013. Online: <http://www.gib.unituebingen.de/own/journal/upload/1d8ea973f41acba5611ebd1ea44b6f31.pdf> [abgerufen am 03.08.2017].

Planet Wissen: Studentenbewegung. Online: http://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/studentenbewegung/index.html [abgerufen am 25.07.2017].

Reitz, Edgar: Film und Wirklichkeit. 2006. Online: <http://www.edgar-reitz.de/filmtheoretische-texte/183-film-und-wirklichkeit.html> [abgerufen am 03.08.2017].

Rockelstad Castle: Rockelstad and Hermann Göring. Online: <http://www.rockelstad.se/english/hermann-goring.asp> [abgerufen am 14.08.2017].

Roes, Michael: Poesie und Film. In: Du : die Zeitschrift der Kultur, Bd. 67, Heft 778. Online: <http://doi.org/10.5169/seals-302671> [abgerufen am 11.08.2017].

Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie des guten Lebens. (Podcast) In: Deutschlandfunk Hörsaal. Online: <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/resonanz-eine-soziologie-des-guten-lebens> [abgerufen am 29.07.2017].

Turandot-Verlag und Agentur: Was ist Poesie? Online: <http://www.die-poesie.de/poesie.htm> [abgerufen am 01.08.2017].

Wikipedia: Neue Sachlichkeit (Literatur). Episches Theater. Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_(Literatur)) [abgerufen am 29.07.2017].

Wortwuchs: Stilmittel. Parallelismus. Online: <http://wortwuchs.net/stilmittel/parallelismus/> [abgerufen am: 02.08.2017].

Video Transkript

Hübner, Christoph: Dokumentarisch Arbeiten. Ein Gefühl von Wahrheit. Christoph Hübner im Gespräch mit Peter Nestler, In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Peter Nestler – Poetischer Provokateur. Filme 1962–2009. DVD. Deutschland, 1994.

- **Sequenzprotokoll *Arbeiterclub in Sheffield***
- **Sequenzprotokoll *Ödenwaldstetten***
- **Transkript *Dokumentarisch Arbeiten***

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Juliette Cellier

Berlin, den 26.08.2017