

Tobias Dietrich

Bremen

Die Experimentalfilme von Klaus Telscher im Kontext der deutschen Filmgeschichte

Abstract: Die Experimentalfilme, die der Osnabrücker Klaus Telscher zwischen 1977 und 1995 gemacht hat, haben bisher kaum Beachtung in der deutschsprachigen Filmgeschichtsschreibung gefunden. Der Artikel soll dazu beitragen, dass der Stellenwert Telschers neu bewertet wird, da sich seine Filme durch die Kritik der medialen Sozialisation seiner Filmemachergeneration seitens der bundesdeutschen Filmkultur der Nachkriegszeit auszeichnen. Telschers Stellenwert in der deutschen Filmgeschichte, so die These, manifestiert sich in den Filmen selbst. Zur Überprüfung der These werde ich Strukturen in der Geschichte des deutschen Spiel- und Experimentalfilms theoriegeleitet nachzeichnen und mit den Telscher-Filmen abgleichen. Den Fokus lege ich dazu auf einen der Hauptaspekte seines Werks: das kritische Hinterfragen eines sogenannten ‚urdeutschen Geistes‘, wie Telscher ihn in zahlreichen Kulturgütern und seinen Filmen nachzuweisen beabsichtigt hatte. Sein Interesse daran, wie Filme aus mythologisierten Vorstellungen Realitäten erzeugen können, mündet in eine kritische Betrachtung der medialen und alltagsweltlichen deutschen Nachkriegsgeschichte.

Tobias Dietrich (M.A.), Doktorand am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen, Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, Dissertationsthema „Die ästhetische Dimension der *Mental Illness*“. 2009–2015 Studium der Kunstwissenschaften und Public Health (B.A.) sowie Kunst- und Kulturvermittlung (M.A.) in Bremen und Paris. Forschungsschwerpunkte: Experimentelles Kino, Filmästhetik, Filmvermittlung.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Der Filmemacher Klaus Telscher

Der Osnabrücker Filmemacher Klaus Telscher hat zwischen 1977 und 1995 insgesamt 34 Filme gemacht. In dieser Zeit begleitete er im Auftrag des Goethe-Instituts viele Filmprogramme und Workshops in Europa, Asien und Nordamerika. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, wozu u. a. der Preis der deutschen Filmkritik 1982, 1985, 1989 und 1995 oder das hochdotierte Ottomar-Domnick-Stipendium zählten, das Telscher 1985 beim Internationalen Forums des Jungen Films erhielt. Er unterhielt zudem enge Freundschaften u. a. zu Christine Noll Brinckmann, Birgit und Wilhelm Hein, Stephan Sachs und David Larcher. Sowohl sein Einfluss als auch die bundesweite und internationale Anerkennung seiner Filme machten Telscher zu einem der wichtigsten deutschen Experimentalfilmer des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Trotz seines Verdienstes um den deutschen Experimentalfilm ist wenig über den Filmkünstler bekannt. Seit einem Schlaganfall 1995 ist er nicht mehr arbeitsfähig, seine Arbeit geriet in Vergessenheit.¹ Das Korpus an Fachliteratur ist entsprechend gering und veraltet. Diesem Sachverhalt möchte ich entgegenwirken und befrage dazu seine Filme zielgerichtet auf die ihnen immanenten Spuren und Bildpraktiken, die Aufschluss über seine Bedeutung innerhalb des Experimentalfilmkollektivs der 1980er Jahre geben. Dazu werde ich exemplarisch einzelne Szenen zweier Filme analytisch heranziehen, die auch Telschers Arbeit am Bild auf eine kritische Betrachtung der medialen Nachkriegsgeschichte Deutschlands übertragen. In seinen frühen Filmen etabliert Telscher dementsprechend anhand von Volksmusik und verschiedener Objekte visueller Kultur – z.B. Spieldosen mit Alpenmotiven, Trachtenkleidern, Heimatfilmplakaten, Geweihen erlegter Tiere usw. – ein nicht klar umrissenes Image eines vermeintlich ‚urdeutschen Geistes‘, sprich dessen, was es mutmaßlich ausmacht, deutsch zu sein. Eine wiederkehrende Thematik in seinem Werk. Dieses Image koppelt er stets an eine filmisch vermittelte Kritik am Bild, woraus sich die forschungsleitende Frage ergibt, wie Telscher dieses Image als Konstrukt verhandelt und an welchen filmischen Mitteln seine Haltung dazu erkennbar wird.

Dieser Artikel gliedert sich in fünf Schritte: Telscher beschäftigte sich eigenen Aussagen zufolge mit Mythenbildern und Bildermythen. Zunächst werde ich Telschers Stil als ästhetische Eigenschaft seiner Filme skizzieren und sie mit den Prozessen, wie diese Bildermythen entstehen, in Verbindung setzen (Kapitel 2). Anhand zweier Filmbeispiele zeige ich im nächsten Schritt, wie Telscher an heimatlichen Landschaftsdarstellungen den Mythologisierungsprozess aufdeckt und dekonstruiert (Kapitel 3). Auf eine dabei

¹ In jüngster Zeit hat sich das Interesse an Telscher dank der Veröffentlichung seiner zwölf noch erhaltenen Filme auf DVD wieder vergrößert. Die Herausgeberin der DVD, Christine Noll Brinckmann, stellte die Kompilation am 20. November 2015 im Berliner Arsenal vor. Eine umfassende Analyse von Telschers Werk biete ich in Dietrich 2017 an, das auf meiner M.A.-Thesis beruht.

beschriebene Metapher des bildimmanenten Zwischenraums als Grenze zurückgreifend, werde ich in den Folgeschritten zunächst die Verwendung heimatlicher Motive in Telschers programmatischer Ästhetik einordnen (Kapitel 4). Anschließend erarbeite ich die Telscher'sche Landschaftsdarstellung und ergründe ihre zugrundeliegenden Eigenschaften, die Erinnerung konstituieren (Kapitel 5). Im Zuge dessen stellt sich heraus, dass Telscher diese Formen verwendete, um sich selbst von den Formen zu distanzieren, in denen er die mythologisierten Bildschichten nachgewiesen hatte. Die herausgearbeiteten Abgrenzungsstrategien werde ich im letzten Schritt (Kapitel 6) in einen größeren Kontext zur deutschen Filmgeschichte setzen.

Der Begriff ‚Experimentalfilm‘, der in diesem Artikel zur Anwendung kommt, kann nicht ohne Kontroversen definiert werden. Um dennoch mein Verständnis des Begriffs transparent zu machen, möchte ich die beiden Ansätze skizzieren, die für die spätere Argumentation zielführend sind. Meine Bezüge sind Peter Tscherkassky und Helmut Herbst, die ihre Ausführungen während der Schaffenszeit von Telscher formulierten: Der eine positioniert den Experimentalfilm den etablierten, filmsprachlichen und kaum mehr wahrnehmbaren Codes kritisch gegenüber, der andere stellt die handwerkliche Materialbezogenheit des künstlerischen Prozesses in Hinsicht des aufkommenden digitalen Bilds heraus.²

2. Filmtechnische Verfahren der Bildkritik

129

Telscher hat einen starken inhaltlichen und formalen Bezug zur Materialität des Filmstreifens, dessen Werkpotenzial er vor der Digitalisierung erkundete. Das charakteristische Merkmal insbesondere seiner frühen Filme ist die hervorstechende Materialästhetik, die sich in Kratzern, Schlieren, Rissen, Inversionen, geschmolzenen Emulsionen usw. äußert. Die Bearbeitungsspuren entstanden, indem er das Filmmaterial bewusst amateurhaft in einem selbst angesetzten Entwicklerbad im Eimer oder der heimischen Badewanne entwickelt hat, die sogenannte ‚Eimerentwicklung‘. Hinsichtlich der sinnlichen Erfahrung geht von den Bearbeitungsspuren eine große Faszination an der Körnigkeit, Rauheit und Gemachtheit des Films aus. Gleichzeitig liegt ihnen ein Verfremdungscharakter zugrunde, mit dem Telscher dem Publikum die Illusion der filmischen Inhalte vorführt und es aus ihnen ausschließt.³ Zu Telschers weiterem bildverfremdenden Sortiment gehörte z. B., dass er das projizierte Bild in zweiter oder dritter Generation abfilmte – so konnte er etwa Konturen verwischen und Flächigkeiten hervorheben – oder er das Filmmaterial nach der Idee von Man Ray solarisierte, d. h. es ins Negativ umkehrte, indem er den noch frisch entwickelte Filmstreifen lokal überbelichtete.

² Vgl. Tscherkassky 1989: 5; Herbst 1989: 140f.

³ Vgl. dazu auch Brinckmann 1993: 446.

Telscher unterscheidet zwischen inhaltlichen und bildgebenden Dimensionen auf der Bildträgerebene. Mit den manuell-technischen Eingriffen konfrontiert er die beiden Ebenen miteinander. Generell verweisen Bilder nicht nur auf ihren Inhalt, sondern auch auf den Inhaltsträger, das Bildmedium selbst, was Barthes als Dualität der Bildkontingenz bezeichnet.⁴ So schleiche sich Barthes zufolge auch immer ein Mechanismus in die Bildbetrachtung mit ein, der eine illusorische Realität simuliere und das Medium negiere. Die Telscher'schen Bearbeitungsspuren schreiben sich demnach wie eine weitere Schicht in das Filmbild ein, um auf die Medialität des Films hinzuweisen. Telscher erläutert die Intention seiner *Störbilder*: „Der Zuschauer soll ständig sehen, daß vor ihm ein Streifen abläuft. [...] Je glatter die Bilder werden, um so [sic] eher kann man sie mit den Gegenständen verwechseln, die sie abbilden.“⁵

Dass Bewusstsein für das Medium, das durch dessen technische Bearbeitung ausgelöst wird, überträgt Telscher in Analogie auch kritisch auf den Wandlungsprozess von Bildbedeutungen: Durch die erkennbaren, verschiedenen Schichten in dem Bild verweist Telscher auch darauf, dass ein Bild von seinem ursprünglichen Bedeutungsgehalt weggeführt werden kann und sich so dessen Sinn ändert bzw. neue Bedeutungsschichten alte überlagern. Ein Prozess, den Roland Barthes als Mythologisierung begreift:⁶ Mythen entziehen einem Konstrukt seine denotative, ursprüngliche Bedeutung und ersetzen es mit einer konnotativen. Telschers Filme erörtern, dass Bedeutungsumschreibungen eine Vorstellung von einer Sache mythologisieren. So entstehen Zuschreibungen, die die Betrachter*in zunächst als gegeben voraussetzt und nicht mehr hinterfragt. Das möchte ich am Beispiel daran verdeutlichen, wie Telscher eine vermeintlich ur-deutsche Wesensart verhandelt – ein Konstrukt, welches für sich beansprucht, Aussagen darüber treffen zu können, was Deutsch-Sein im Kern ausmacht, so es Deutsch-Sein überhaupt gibt.

In seinen Filmen bezieht sich Telscher auf Zeugnisse der visuellen Kultur, die das kulturelle Nationalbewusstsein im späten 19. und 20. Jahrhundert prägten. Etwa treten häufig Trachten und alpine Bildmotive zentral in Erscheinung, die er mit Walzer- und Schlagermusik oder der Melodie der deutschen Nationalhymne kombiniert. Oder er bezieht sich auf Heimatfilme der 1950er Jahre, die eine Vorstellung von einem idyllischen Deutschland etablierten. Solche Verweise finden sich besonders in *Eastmans Reisen* (BRD 1982), *Aus der alten Welt* (BRD 1982–84) und in *Warum ist es am Rhein so schön?* (BRD 1986–87) wieder. Die auftretenden, ‚typisch deutschen‘ Objekte suggerieren dem Publikum eine Kollektivvorstellung einer urdeutschen Wesensart. Die Motive und Requisiten bringen Zuschreibungen wie Gemütlichkeit, Urigkeit und Traditionalismus mit sich und generieren ein soziokul-

⁴ Vgl. Barthes 2012: 14.

⁵ Telscher, zit. n. Parmentier 1984: 28.

⁶ Vgl. Barthes 1977: 50.

turelles, historisches Konstrukt namens *Deutschtum*. Derartige Attribute und tradierte Bräuche reproduzieren das Konstrukt wiederum in der Gesellschaft. Ausgehend von den kategorisch heimatlichen Objekten und Realitäten der Heimatfilme, konsolidiert sich dann weiterhin das Konstrukt als Mythos in der kollektiven Vorstellung.

Telschers Interesse daran, wie Filme aus mythologisierten Vorstellungen Realitäten erzeugen können, mündet in eine kritische Betrachtung der medialen und alltagsweltlichen deutschen Nachkriegsgeschichte. Diese steht im Mittelpunkt seiner Arbeit, weil sie besonders die Heimatfilme hervorbrachte. An diesen Repräsentanten Nachkriegsdeutschlands formten sich Telschers Sehgewohnheiten und Wertevorstellungen, sie trugen zu seiner medialen Sozialisation bei. Ihren Konstruktionsprozess zu verfolgen, reflektiert daher die ästhetischen Grundlagen Telschers eigener Arbeit. Meine These ist, dass Telscher in den vorgefundenen Heimatmotiven häufig Lücken in deren Gemachtheit aufzeigt, die er als Brüche in der versiegelnden Mythologisierung begreift. Er führt vor, dass es den Konstruktionsprozessen nicht gelingt, eine geschlossene Bildintegrität herzustellen, mit der sie die konnotativen Besetzungsprozesse verhehlen könnten.

3. Flecken der deutschen (Film-)Landschaft

Das traditionalistische Heimatgefühl, mit dem bei Telscher das Konstrukt *Deutschtum* operiert, wird im Allgemeinen vor allem durch Landschaftsbilder getragen: Berge, Wiesen, Felder, Wälder. Bärbel Westermann legt dar, dass der Heimatbegriff bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch nicht mit Vorstellungen von Natur und Landschaft gekoppelt war. Erst dann habe er sich durch die dominierende konservative Bildungsschicht konstituiert. Ein Heimatgefühl wurde durch deren ablehnende Reaktion auf die zunehmende Industrialisierung einem Naturgefühl gleichgesetzt und so festigte sich die landschaftlich geprägte Vorstellung der Heimat. Wald-, Gebirgs- und Agrarlandschaften wurden zu wichtigen Symbolen eines deutschen Nationalbildes.⁷

Ein zentrales Thema im Telscher'schen Werk ist es, über Landschaftsbilder die deutsche Kultur in einen bewusst filmgeschichtlichen Kontext einzubinden. In *Warum ist es am Rhein so schön?*⁸ etwa montiert Telscher Aufnahmen des Sängers und Schauspielers Hans Albers (1891–1960) im Wasser schwimmend an die Landschaft eines Baggersees. Die Albers-Bilder, auf die später noch zurückzukommen ist, entstammen dem Film *F.P.1 antwortet nicht* (D 1932).

In *Aus der alten Welt* operiert Telscher mit unterschiedlichem Material anderer Filme. Die Kritiken lobten *Aus der alten Welt* dafür, dass er die diversen

⁷ Vgl. Westermann 1990: 162f.

⁸ *Warum ist es am Rhein so schön?*, TC 0:00:44–0:08:17.

Bilder zu einem zynischen und heiter-ironischen Potpourri der Trivialmythen und des Konsumkitsches der Nachkriegs- und Wiederaufbau-Generation vermenge.⁹ Telscher pervertiere darin die deutsche Seele und ihre Abgründe; er arbeite mit unerträglichen und einprägenden Assoziationen, Andeutungen und Wiederholungen.¹⁰ Telscher thematisiert dadurch, dass er sich vor allem der Wiederholung als stilistisches Mittel bedient, wie sich Ideen und Vorstellungen einprägen und in den Köpfen der Bevölkerung konsolidieren: Beispielsweise wird eine Found-Footage-Aufnahme, in der Pferde auf ein Schiff verladen werden, mit anderem Found-Footage-Material schunkelnder NS-Soldaten zusammen viele Male geloopt. Die Wiederholung insistiert darauf, dass die Pferde und die Soldaten zusammen gehören, obgleich die Aufnahmen ursprünglich aus verschiedenen Filmquellen stammen mögen. Indem Telscher dem Publikum in der endlosen Wiederholung Zeit gibt, dies zu reflektieren, fördert er hier mittels Montage zutage, wie die Umkonnotierung im Prozess der Mythenbildung stattfindet.



Abb. 1: *Aus der alten Welt* (TC 0:01:06), Eichberger und Riefenstahl.

In der ersten *Aus der alten Welt*-Szene¹¹ nach dem Prolog und dem Titel führt er die Wiederholung auf andere Art vor, indem er zunächst mehrmals Bergfilmplakate mit der Kamera abtastet. Unterlegt ist die Szene sinnentsprechend mit *La Montanara* (Das Lied der Berge) von 1927. Hier ist es zunächst

⁹ Vgl. Hüppeler 1985: 7.

¹⁰ Vgl. Roth 1990: 78.

¹¹ *Aus der alten Welt*, TC 0:00:54–0:03:19.

die Bewegung der Kamera, die sich wiederholt. Sie verfährt in diesen beiden Einstellungen fast gleich: Von den Berggipfeln im Hintergrund fährt sie vertikal herunter zu Figuren im Vordergrund des Plakats und verharret dort. Beim schwarz-weißen Plakat von *Tiefland* (BRD 1954) hebt diese Bewegung vor allem die einfache, horizontale Staffelung hervor: Berggipfel, die Schafherde auf der Alm und die Protagonisten Leni Riefenstahl und Franz Eichberger, deren Augenpartien eine Linie bilden (s. Abb. 1).

Es folgt ein koloriertes Plakat von *Wenn die Alpenrosen blüh'n* (BRD 1955), auf dem sich Claus Holm und Marianne Hold vor einem idyllischen Bergpanorama in den Armen halten. Am rechten Bildrand werden sie von Hertha Feiler und Christine Kaufmann begleitet, die wohlwollend-grinsend mit Blumen vor dem Gesicht auf das Paar herab- bzw. mit geneigtem Kopf und einem Collie in Richtung der Betrachter*innen schauen.

Das Poster strukturiert sich komplexer als beim *Tiefland*-Beispiel, bilden die Bergkulisse und Feilers Blickachse doch eine mehrschichtige Tiefenräumlichkeit heraus, was Telscher ebenfalls in seine Kamera-Arbeit überträgt: Zu Beginn der Einstellung kadriert die Kamera Feilers Profil und die Berggipfel – und hält so den milchig-weißen, unbestimmten Zwischenbereich im Bildzentrum, einen graphischen Bruch im Bild. Die Kamera fährt dann zurück und zugleich am Bild entlang hinunter, an dem eigentlichen Bildzentrum, dem Pärchen, vorbei, zu dem Mädchen mit den langen Locken und dem Hund; sie fährt weiter zurück, steigt quasi aus dem Plakat aus, bis schließlich Telschers Partnerin Dagmar Große-Börding rechts vor dem Plakat sichtbar wird. Ebenfalls lockig und ebenfalls in rosafarbener Kleidung, blickt sie in die Kamera, und hält ihren Zwergschnauzer auf dem Arm (s. Abb. 2–3). Nun bleibt die Kamera in der Position und gibt genügend Zeit für den Vergleich von Filmplakat und Große-Bördings Nachstellung.



Abb. 2–3: *Aus der alten Welt* (TC 0:01:26), Feiler vor dem Gebirgs-panorama; *Aus der alten Welt* (TC 0:02:31), Große-Börding vor Kaufmann.

Die Wiederholung ereignet sich nun in dem privaten Re-Enactment. Mithilfe der offensichtlichen Unterschiede, zum einen die kürzeren, weniger welli-

gen Haare, zum anderen die komplett andere Hunderasse, artikuliert Telscher eine Differenzerfahrung, die von dem Heimatfilmplakat ausgeht. Das Plakat, an dem sich die Realität Große-Bödings nicht messen lässt, wird vor allem in seiner illusorischen Oberfläche erkennbar, die ein Scheinbild dessen erstellt, was Heimat bedeuten soll. Im Vergleich lässt sich erkennen, wie schnell und unhinterfragt die filmische Version heimatlicher Realität als Träger des Heimatgefühls angenommen wird.

In der direkten Montage stellt Telscher die Pole nebeneinander, zwischen denen der deutsche Film der 1950er Jahre changierte, und verweist somit kritisch auf die Ambiguität der deutschen Nachkriegsgeschichte: Für *Tief-land*, 1940–44 gedreht, hat Leni Riefenstahl Sinti und Roma aus Gefangen-lagern zwangsrekrutiert;¹² zur Filmveröffentlichung 1954 waren diese Pro-duktionshintergründe die Grundlage für juristische Skandale, die sich in die Debatte um die Aufarbeitung der Kriegsgräueltaten und die angeprangerte Kon-tinuität federführender Nazis in hochrangigen sozialen, politischen, juristi-schen und ökonomischen Positionen nach 1945 einreihen. Während *Tief-land* diesen Diskurs an sich bindet, verweist *Wenn die Alpenrosen blüh'n* hingegen auf eine Ablenkung von solchen Politika durch Massenmedien sowie auf die Hinwendung zum und die Fixierung eines friedlichen Nationalbildes.¹³ Tel-scher arbeitet damit, dass sich innerhalb der fünfzehn Jahre, in denen beide Filme entstanden sind, das öffentliche Bewusstsein dessen, was Deutsch-Sein bedeutet, im Massenmedium grundlegend verändert haben sollte. Er problematisiert darin aber auch die ambivalente Simultaneität des Heimat-films, die ihn in seiner Gleichzeitigkeit in hohem Maße kontrovers erschei-nen lässt.

Der Heimatfilm war seinem Anteil an Spielfilmproduktionen nach das be-deutendste Genre dieser Dekade und wird auch als eine „typisch deutsche Erscheinung“¹⁴ bezeichnet. In Westdeutschland speiste sich Westermann zu-folge das Nationalbewusstsein zunehmend aus dem Heimatgefühl.¹⁵ Was bedeutet es nun für das Nationalbewusstsein, auf höchst widersprüchliche Ikonen des deutschen Films, wie Riefenstahl und auch Albers, die beide un-ter dem nazistischen Regime große Erfolge erzielen konnten, zu rekurren? Daraus ergeben sich Diskrepanzen in der deutschen Mentalität, die Telscher anhand der Beleuchtung solcher Figuren infrage stellt.

4. Das Intervall zwischen den Gipfeln und dem Blick

¹² Vgl. Gilsenbach 1993: 167.

¹³ Vgl. Moosmann 2008: 41f.; Trimborn 1998: 151ff.

¹⁴ Vgl. Westermann 1990: 27.

¹⁵ Vgl. ebd.: 161.

Jenen Zwischenraum aus dem *Alpenrosen*-Plakat thematisiert Telscher abermals in den beiden Einstellungen aus *Warum ist es am Rhein so schön?*, die den Kernteil der Albers-Sequenz rahmend ein- und ausleiten. Er kehrt die Komposition um und ironisiert sie (s. Abb. 2 und 4). Der erwähnte Bruch durch diesen leeren Zwischenraum in den Bildern steht auch metaphorisch für Telschers Interesse, eine sichtbare Grenze zu den bestehenden Phasen der Filmgeschichte zu ziehen. Die Distanzierung von der deutschen Filmgeschichte korreliert bei Telscher auch mit der Auseinandersetzung mit der deutschen Nachkriegsgeschichte und seiner eigenen Identität.



Abb. 4: *Warum ist es am Rhein so schön?* (TC 0:04:08), Große-Börding vor Große-Börding vor dem Gebirgspanorama.

Die Abgrenzung verläuft ganz programmatisch und ist an der zweiten für Telscher prägenden Filmform ersichtlich: Den strukturellen Film aus Amerika, Großbritannien und Deutschland, dessen Ästhetik den jungen Telscher während seines Studiums in Bremen 1976–79 noch direkt beeinflusste, sah der angehende Filmemacher zum Ende der 1970er Jahre schnell als ‚zu akademisiert‘ an.¹⁶ Er sei zwar manieristisch-experimentell, aber nicht mehr avantgardistisch in dem Sinne, dass er stets neue Formen zu erproben strebte. Daher erschienen Telscher die neusten Ergebnisse struktureller Ansätze verbraucht und sinnentleert:

¹⁶ Telscher, zit. n.: Lohmann 1985: 23.

Gerade unter den jungen Filmemachern gibt es das Problem, daß sie einfach zu viel gelesen haben und inzwischen anfangen, nach Büchern Filme zu machen. [...] Der ursprüngliche medien-immanente Ansatz ist da dann vollkommen raus. Das ist dann vielleicht Experimentalfilm, aber keine Avantgarde [...]. Er ist praktisch schon in die bürgerliche Kulturindustrie integriert. Da muß man als Filmemacher aufpassen, daß man nicht anfängt, Bilder zu produzieren, die sich Leute ins Wohnzimmer hängen, wie z. B. den röhrenden Hirsch.¹⁷

Ein interessantes Gleichnis: Der strukturelle Film sei konformistisch geworden, was der Kopf eines erlegten Hirschs versinnbildlicht. Dieses Grundkonzept entwickelte Telscher weiter und übernahm es auch in seine Filmbilder. Die Tradition, erlegte Tiere auszustellen, überspitzt der Filmemacher schließlich etwa in der dargestellten Menge ausgestellter Geweihe und Hörner in *Aus der alten Welt* (s. Abb. 5). Des Weiteren beschreibt er demgemäß eine seiner ersten Filmarbeiten *Aus dem Hinterland* (BRD 1979) in einem Festivalkatalog als „[e]ine kleine Filmtrilogie zum Thema ‚Wie es gelang, den ‚röhrenden Hirsch‘ in die Verbannung zu schicken, so daß nun der Freiheit der Bilder nichts mehr im Wege stand.‘“¹⁸ *Aus dem Hinterland* wird Telscher drei Jahre später in *Eastmans Reisen* eingliedern. Dort besteht die Sequenz von achteinhalb Minuten aus rhythmisch schnell geschnittenen Aufnahmen einer Bauruine, also einem Topos der Dekonstruktion.



Abb. 5: *Aus der alten Welt* (TC 0:05:05), Tiergeweihe.

¹⁷ Telscher, zit. n.: Haberer/Westendorf 1985: 48f.

¹⁸ Telscher 1981: 64.

„Irgendwann hatte ich ihn satt, den Haupttrend im ‚offiziellen‘ deutschen Experimentalfilm (ja so blau, blau, blau blüht der Enzian.)“,¹⁹ geht aus einem Vortragsmanuskript Telschers von 1980 hervor. Hier macht er sein Grundkonzept anhand des Sängers Heino deutlich. Heino steht zusammen mit dem Hirschkopf für einen verkitschten Kulturstil in Telschers Verarbeitung des *Deutschtums*, die Telscher als programmatische Manifestation gegen die ‚veraltete‘ Form der experimentellen Filmarbeit richtet. Nutzte Telscher in seiner Abgrenzung vom Heimatfilm die ambivalenten Kulturzeugnisse motivisch, setzt er sie nun metaphorisch gegen die etablierten Formen des strukturellen Films ein. Diese Metapher könnte noch weiterentwickelt werden: Die etablierten Filmemacher wären demnach die Gipfel, während Telscher davor als Blickender steht. Den Raum zwischen Gipfeln und Blick versucht Telscher, in mehreren Dimensionen zu erkunden.

5. Der leere Zwischenraum zwischen Eltern und Kindern

Der strukturelle Film der 1970er Jahre und der Heimatfilm der 1950er Jahre bildeten wesentliche Perioden der deutschen Filmgeschichte, die zwischen Kunst und Unterhaltungsindustrie changierten. Die beiden Filmformen unterschieden sich gravierend in ihrem ästhetischen und politischen Impetus. Mit der Abkehr davon wandte sich Telscher natürlich auch von dem System ab, das ihn geprägt hat. In diese Richtung wird mein Erkenntnisinteresse durch einen entscheidenden Fakt am Heimatbegriff gelenkt.

Heimat hatte im Althochdeutschen die konkrete Bedeutung des väterlichen Erbes, des Grundbesitzes inne und erst im 19. Jahrhundert wurde der Begriff abstrakter und emotional besetzt.²⁰ In dem Sinne behandelt Telscher am verwendeten Heimatfilmmaterial das Erbe einer vorangegangenen Generation und er verortet sich, indem er sich das Material künstlerisch aneignet, in einer kulturellen Filiationslinie. Die ästhetische Praxis der Aneignung im Found Footage erfährt in Telschers Filmen somit eine neue Ebene, die sich im Heimatmotiv wiederfindet. Darüber hinaus verdichtet sich die Annahme deshalb noch, weil ausgerechnet *Tiefland* und *Wenn die Alpenrosen blüh'n* in dem Jahrgang ins Kino kamen, dem auch Telscher angehört.

Damit greift Telscher eine Thematik auf, die das öffentliche Interesse am Experimentalfilm nachhaltig aufrecht hielt. Dietrich Kuhlbrodt erkannte die Beziehung zur Elterngeneration zu seiner Zeit (1987) als ein Leitmotiv im bundesdeutschen Kurzfilm. Das persönliche Verhältnis ergänzt Kuhlbrodt um eine politische Dimension:

Es scheint ein Nachholbedarf dafür zu bestehen, den Gefühlshaushalt in Ordnung zu bringen und von etwas zu sprechen, was bisher verpönt oder min-

¹⁹ Telscher 1980: 1; der Vergleich ist frappierend, wächst der Enzian doch in den Bergen.

²⁰ Vgl. Westermann 1990: 161.

destens lästig war und allenfalls kritischer Aufarbeitung bedurfte. Es handelt sich um Mama und Papa und um das Gefühlserbe der Mütter- und Vätergeneration. Die Erben greifen sich ein Traditionsstück heraus, putzen es spielerisch auf und nutzen es zur Identitätsvermehrung.²¹

In Kuhlbrodts Deutungsansatz wird die Diskrepanz zwischen den Generationen sichtbar, die auch Telscher beschäftigte. Der Filmemacher versucht, sich in Vater und Mutter hineinzusetzen – z. B. indem er mit einer Playback-Einlage des Liedes *La Paloma*²² Albers als Idol der Elterngeneration imitiert, oder wenn er seine Partnerin samt Hund dem vorgeblichen Ideal auf dem *Alpenrosen*-Filmplakat gegenüberstellt. Kulturelle und private Bilder verschmelzen dabei zu neuen Bildsynthesen. Der Vergleich fragt provokativ nach einer Übereinstimmung von Telscher und Albers bzw. von Große-Börding und Kaufmann. Auf der Geste beruht ebenso die Playback-Imitation. Können sich die Figuren, die Telscher und Große-Börding verkörpern, in der Rolle wiederfinden, die die Elterngeneration idealisiert habe?

Den Helden Ellissen, den Albers in *F.P.1 antwortet nicht* spielt, gelingt im Spielfilm von 1932 die Rettung. Telscher hat die Fragmente in seinem Film jedoch neu kadriert und so eingesetzt, dass es in der finalen Einstellung wirkt, als ginge die Albers-Figur im Meer unter. So ist die Folgerung schlüssig, dass der Übereinstimmungsversuch mit der alten Identität vergebens bleibt. Diese Sequenz hat einen bestimmten Titel, der sich in dem Sinne auch erklärt: *Ein Sänger lebt länger* – länger als der Schauspieler, auf den die Ideale projiziert werden.

Johannes Tritschler, der Telschers Arbeit stets begleitete, sieht bezüglich dieser Imitation den „[...] Filmemacher in der Rolle eines Idols der Elterngeneration und de[n] Zuschauer auf den Spuren von deren Gefühlen.“²³ Telscher in *Ein Sänger lebt länger* und Große-Börding in *Aus der alten Welt* personifizieren ein Kollektiv, das die traditionellen Einflüsse, von denen es bislang geprägt worden ist, hinterfragt und sie auf Angemessenheit hin neu überprüft. Die Grundlagen von Erinnerungen werden mithin neu ausgelotet – diese Abstraktion lässt sich im Kontext der gefilmten Reiseaufnahmen plausibilisieren, die aus einer privaten Geste heraus dahingehend aufbereitet werden, übergeordnete Gemeinsamkeiten einer Generation zu artikulieren, z. B. den Aufnahmen von Schloss Neuschwanstein in *Warum ist es am Rhein so schön?*: Für Telscher bedeuteten diese ebenfalls einen Ausgangspunkt von Erinnerung an eine bestimmte Heimatvorstellung. Zeugnisse der eigenen Kultur zum einen und Erinnerungen zum anderen versteht Telscher als Konstrukteure einer nationalen Identität, die es ihm nach zu demontieren gilt.

²¹ Kuhlbrodt 1987: 2.

²² Das 1953 auf Vinyl aufgenommene Lied stammt aus dem während des Dritten Reichs produzierten Agfa-Farbfilm *Große Freiheit Nr. 7* (D 1944, Helmut Käutner). Mit dem Material aus *F.P.1 antwortet nicht* von 1932 verbindet Telscher folglich Albers' Person aus drei Dekaden: vor, während und nach dem Nazi-Regime.

²³ Tritschler 1992: 14.

6. Rhetorik des Neuen

In Telschers Filmen ist zu sehen, dass visuelle Brüche in dem vorgefundenen Material aufgedeckt werden. Sie fungierten als Ansatzpunkte, von denen ausgehend Telscher die Konstruiertheit medialer Konnotativität erkundete. Wie am Beispiel jenes weißen Zwischenraums des *Alpenrosen*-Plakats gezeigt, habe ich versucht, derartige visuelle Brüche metaphorisch als ästhetische Strategie der Grenzziehung zum Zweck der Distanzierung von Sozialisationsformen zu erläutern, sowohl von prägenden Filmen als auch intergenerativen Gefühlen.

Dass sich Telscher von älteren Filmformen abgrenzte, entsprach in vollem Umfang dem Zeitkolorit der 1980er Jahre, in denen viele junge Filmemacher*innen neue Richtungen einschlugen und neue Sicht- und Darstellungsweisen erprobten. Jochen Coldewey war seit 1981, also von Beginn an, Organisationsmitglied des Osnabrücker Experimentalfilm-Workshops, aus dem sich später das European Media Art Festival (EMAF) entwickelte. Er beschreibt die Eigenschaften dieser Zeit im Wesentlichen mit den Stichwörtern Aufschwung und Gegenöffentlichkeit; von der älteren Generation, speziell den Verfechtern des dogmatisch gewordenen strukturellen Films, zog sich das jugendliche Publikum zurück und formulierte neue Ansprüche, denen der bisherige Experimentalfilm und der didaktisch-belehrende Dokumentarfilm nicht mehr gerecht werden konnten. Kulturelle, politische, ökonomische und infrastrukturelle Alternativen seien erprobt und als die Voraussetzung für die Akzeptanz neuer filmsemiotischer Formen eingesetzt worden.²⁴ Während der strukturelle Film neue, dem Spielfilm komplett fremde, technische und stilistische Mittel erarbeitete, näherte sich der Experimentalfilm der Folgegeneration den konventionellen Erzählstrukturen teils wieder an, allerdings mit dem Zweck, diese zu überführen und sie gleichsam von innen heraus zu kritisieren.

Die Kritik an konventionellen linearen Erzählstrukturen des Films ist gleichzeitig eine Kritik an der Ideologie der medialen Wirklichkeit und dem Realitätsanspruch des filmischen Abbilds [...]. Wenn der Experimentalfilm der 80er Jahre sich narrativen Formen zuwendet, dann geschieht dies, um andere Geschichten zu erzählen und in erster Linie diese Geschichten auch anders zu erzählen.²⁵

Dieser Umgang involviert auch, in Coldeweys Worten, gesellschaftliche Prozesse, politische Verhältnisse, persönliche Situationen der Filmemacher*innen und in zunehmendem Maße auch die psychologischen Bewusstseinsprozesse deren gesellschaftlichen Umfelds.²⁶ Formale Ausprägungen und thematische Richtungen divergierten zunehmend. Der Fokus auf Persönlichkeit soll das Experimentalfilmschaffen der 1980er Jahre von der aka-

²⁴ Vgl. Coldewey 1990: 1.

²⁵ Ebd.: 4.

²⁶ Vgl. ebd.: 7.

demisch-kühlen Vorgängerperiode unterscheiden, womit sich der Schwerpunkt von der puren Kunst hin zu ihren Produzent*innen verlagerte.

Ähnlich der Subjektivierung förderte auch der oben erwähnte Aspekt, andere Geschichten aus persönlicherer Sicht zu erzählen, eine ‚Demokratisierung‘ der Kultur. Daraus ergab sich ein schwer greifbares, unübersichtliches Bild aus personellen Hochburgen in einer heterogenen Landschaft, die sich schwer schematisieren lässt. Um den Experimentalfilm der 1980er Jahre zu beschreiben, werden in der Literatur stets nur Leistungen einzelner Filmemacher*innen oder Kollektive angeführt.²⁷ Es mangelte dem deutschen Experimentalfilm an einem einheitlichen Profil, an einem gemeinsamen Bezugsrahmen, in dem sich alle Akteure wiederfinden konnten.

Telscher und allgemein der Experimentalfilm der 1980er Jahre folgen dabei einer grundsätzlichen „Rhetorik des Neuen“, die Rainer Rother übergeordnet in den sich wandelnden politischen Selbstverständnissen immer neuer Staatsformen Deutschlands erkennt:

Schon das Kaiserreich, besonders aber die Weimarer Republik, die NS-Diktatur, dann die Bundesrepublik beziehungsweise die DDR grenzen sich mit ihrem Selbstverständnis von der vorhergehenden Periode ab und behaupten eine neue historische Legitimation.²⁸

Dies habe sich auch im Film von den 1920er bis zu den 1960er Jahren geäußert. Die Konsequenz war, dass filmische Bilder, die ästhetisch auf politische Entwicklungen reagieren, weniger Variationen als eher Alternativen ausgeprägt haben, welche nicht aneinander an-, sondern sich gegenseitig ausschlossen.²⁹ Dieser Rhythmus schien sich zu verselbstständigen und im März 1983 einen weiteren Wendepunkt gefunden zu haben, als die Bundesregierung unter der Koalition von CDU/CSU und FDP den erstarkenden Formen des Autoren- und experimentellen Kinos zugunsten kommerzieller Filme die finanzielle und öffentliche Grundlage entzog.³⁰ Also folgte die neu ausgerichtete Programmatik im deutschen Experimentalfilm der 1980er Jahre einer gewissen Tradition, der diese Kontinuität der Diskontinuitäten zugrunde liegt. Als Reaktion auf die filmpolitische Wende kann auch die Liberalisierung experimentalfilmischer Themen gedeutet werden, die sich in den 1980er Jahren vollzog: Feministische Blickhegemonien artikulierten sich, das Bewusstsein der Filmschaffenden in Hinblick auf ihre Umwelt entwickelte Formen neuer Subjektivität und psychologische Einsichten, man arbeitete die deutsche Nachkriegsgeschichte bildlich auf.³¹ Diesbezüglich fügt sich in diese Tendenz auch Telschers kritisches Hinterfragen der heimatlich ausgeprägten Kultur ein, welche die konservativen Werte wie die der damaligen Regierung teilte.

²⁷ S. etwa Brinckmann 1993; Coldewey 1990; Hein 1989.

²⁸ Rother 1998: 63.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Zur Zäsur im März 1983 unter Friedrich Zimmermann, s. Rentschler 1993: 288.

³¹ Vgl. Coldewey 1990: 5ff.

Die programmatische Abkehr resultierte mitunter aus Telschers Kritik am Heimatfilm. Telscher setzte sie in seine Ästhetik um und kommentiert audiovisuell die deutsche Filmgeschichte im Verhältnis ihrer Bedeutung für den Filmemacher als sozialisierende Instanz, die prägend war und zurückgelassen werden musste. Mit diesem Verhältnis setzte sich Telscher in der Themenwahl, in den manuell entwickelten Filmbildern und in den umfunktionalisierten Bildmotiven des Kitschs (getragen von Schlagerliedern oder Hirschgeweihen) auseinander. Insofern legen seine Filme unmittelbar seinen Beitrag zur Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung des deutschen Experimentalfilms offen. Die ästhetische Umsetzung seiner Kritik verleiht Telschers Werk dadurch seinen Stellenwert in der deutschen Filmgeschichte.

Literatur

- Barthes, Roland (2012): *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1977): "Rhetoric of the Image". In: ders.: *Image – Music – Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, S. 32–51.
- Brinckmann, Christine N. (1993): „Experimentalfilm, 1920–1990: Einzelgänge und Schübe“. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans H. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, S. 417–450.
- Coldewey, Jochen (1990): „Einleitung“. In: ders. et al. (Hrsg.): *Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre*. München: Goethe-Inst., S. 1–14.
- Dietrich, Tobias (2017, im Erscheinen): *Filme für den Eimer: Das Experimentalkino von Klaus Telscher*. Hannover: ibidem.
- Gilsenbach, Reimar (1993): *O Django, sing deinen Zorn!: Sinti und Roma unter den Deutschen*. Berlin: Basis-Druck.
- Haberer, Peter/Westendorf, Reinhard (1985): „Wenn ein Wort in Bildern reden kann: Gespräch mit dem Osnabrücker Filmemacher Klaus Telscher“. *Stadtblatt*, (1.3.1985): S. 48–49.
- Hein, Birgit (1989): „Experimentalfilm und bildende Kunst“. In: Petzke, Ingo (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum, S. 31–62.
- Herbst, Helmut (1989): „Kopf-Werk & Hand-Zeug: Zusammenhänge zwischen Technik und Filmästhetik“. In: Petzke, Ingo (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum, S. 103–143.
- Hüppeler, Günter (1985): „Aspekte neuer künstlerischer Tendenzen: Der 5. Internationale Experimentalfilm Workshop in Osnabrück“. *FILM-Korrespondenz* 12, S. 7–8.
- Kuhlbrodt, Dietrich (1987): „Mütter, Väter und die Folgen: Der Weg zum Nachbarn ist ein Kreis: Neueste deutsche Kurzfilme in Oberhausen“. *Frankfurter Rundschau* (16.05.1987): S. ZB2.

- Lohmann, Marianne (1985): „Kendo ist nirgendwo: Ein Filmgespräch mit Klaus Telscher“. *Anschläge* 1, S. 22ff.
- Moosmann, Carolin (2008): *Die Entwicklung der Idylle in Literatur und Film: Exemplarisch veranschaulicht an ausgewählten Werken des Realismus, des Heimatfilms und der Nachkriegszeit und des kritischen Heimatfilms*. Tübingen: o.V.
- Parmentier, Michael (1984): „Die Bilder sagen etwas ganz anderes“. In: Kinothek Göttingen e.V. (Hrsg.): *6. Göttinger Filmfest vom 3. bis 6. Mai 1984*. Göttingen: o.V., S. 27–28.
- Rentschler, Eric (1993): „Film der achtziger Jahre: Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien“. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans H. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, S. 285–322.
- Roth, Wilhelm (1990): „Kameramann“. In: Coldewey, Jochen et al. (Hrsg.): *Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre*. München: Goethe-Inst., S. 78–79.
- Rother, Rainer (1998): „Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre: Der deutsche Film“. In: ders. (Hrsg.): *Mythen der Nationen*. München: Koehler & Amelang, S. 62–81.
- Telscher, Klaus (1981): „Entwicklungsstücke 79/80: Aus dem Hinterland“. In: Kinothek Göttingen e.V. (Hrsg.): *3. Göttinger Filmfest 7.–10. Mai 1981*. Göttingen: o.V., S. 64.
- Telscher, Klaus (1980): „Irgendwann hatte ich ihn satt“. o.O: Dokument unter Verschluss, Auskunft nach Große-Böding.
- Trimborn, Jürgen (1998): *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln: Teiresias.
- Tritschler, Johannes (1992): „Experimentalfilm: Klaus Telscher“. *epd Film* 6, S. 12ff.
- Tscherkassky, Peter (1989): „An der Front der Bilder: Aktuelle Positionen der Filmavantgarde“. *Blimp* 11, S. 5–11.
- Westermann, Bärbel (1990): *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Filmographie

- Aus dem Hinterland*. D 1979, Klaus Telscher, 15 min.
- Aus der alten Welt*. D 1982–84, Klaus Telscher, 30 min.
- Eastmans Reisen*. D 1982, Klaus Telscher, 20 min.
- F.P.1 antwortet nicht*. D 1932, Karl Hartl, 115 min.
- Große Freiheit Nr. 7*. D 1944, Helmut Käutner, 109 min.
- Tiefeland*. D 1954, Leni Riefenstahl, 98 min.
- Warum ist es am Rhein so schön?* D 1986–87, Klaus Telscher, 18 min.
- Wenn die Alpenrosen blüh'n*. D 1955, Richard Häussler, 90 min.

Abbildungen

Abb. 1: *Aus der alten Welt*. Klaus Telscher, Deutschland 1982–84, TC 0:01:06.

Abb. 2: *Aus der alten Welt*. Klaus Telscher, Deutschland 1982–84, TC 0:01:26.

Abb. 3: *Aus der alten Welt*. Klaus Telscher, Deutschland 1982–84, TC 0:02:31.

Abb. 4: *Warum ist es am Rhein so schön?*, Klaus Telscher, Deutschland 1986–87, TC 0:04:08.

Abb. 5: *Aus der alten Welt*, Klaus Telscher, Deutschland 1982–84, TC 0:05:05.