Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 257

Artikel: Die Kunst der Reduktion : zur Dramaturgie des Kurzspielfilms
Autor: Brütsch, Matthias
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865282

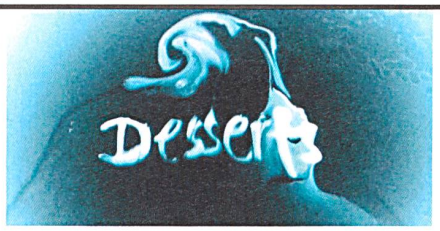
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

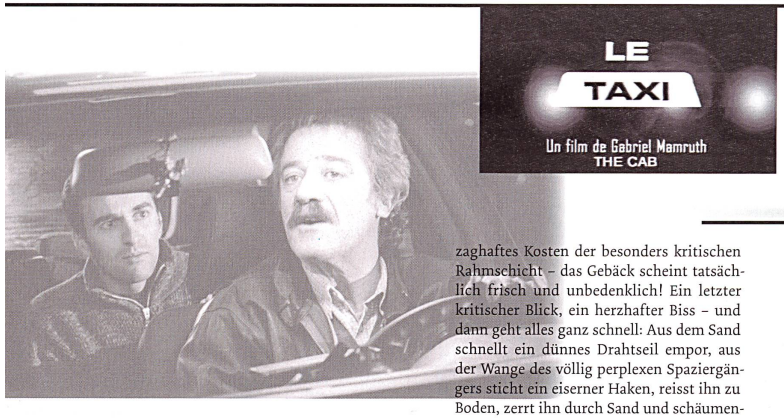


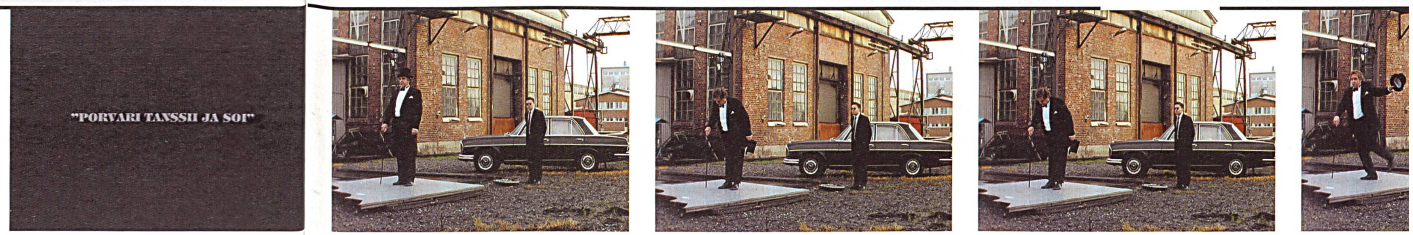
Die Kunst der Reduktion

Zur Dramaturgie des Kurzspielfilms

Totale eines menschenleeren Küstenabschnitts, irgendwo im Norden. Ein unscheinbarer Fleck tief im Hintergrund beginnt sich zu bewegen, gewinnt langsam Kontur und entpuppt sich schliesslich als einsamer Spaziergänger, der, eine leichte Melodie summend, unbeschwert dem Strand entlang geht. Wenige Schritte vor der Kamera, die die Szene unbewegt registriert, hält er plötzlich inne, offensichtlich irritiert durch etwas Bestimmtes, das sich unserem Blick noch entzieht. Eine seitliche Kamerafahrt offenbart das Objekt der Irritation: Ein Schokoladen-Eclair, fein säuberlich in weisses Papier gehüllt, liegt verlassen und unberührt im dunklen Sand. Der Spaziergänger (in den Naheinstellungen nun als Ewan McGregor kenntlich) hebt das Fundstück vorsichtig auf und betrachtet es ungläubig von verschiedenen Seiten. Ein Wechsel in die Subjektive lässt unseren Blick dem des Protagonisten folgen und der Küste entlang schweifen: weit und breit keine Menschenseele. Noch herrscht Misstrauen vor, die Neugier steigt jedoch: Auf ein vorsichtiges Schnuppern folgt mittels Zeigefinger ein

Kurzfilme sind stark im Entwerfen absurder, ja paradoxer Situationen, die sie mit Vorliebe aus einem alltäglich-banalen Umfeld heraus entwickeln.





zaghaftes Kosten der besonders kritischen Rahmschicht – das Gebäck scheint tatsächlich frisch und unbedenklich! Ein letzter kritischer Blick, ein herzhafter Biss – und dann geht alles ganz schnell: Aus dem Sand schnellt ein dünnes Drahtseil empor, aus der Wange des völlig perplexen Spaziergängers sticht ein eiserner Haken, reisst ihn zu Boden, zerrt ihn durch Sand und schäumende Wellen und schliesslich hinab ins dunkle Nass. Der Wellenschlag nimmt sich der verbliebenen Spuren an, und schon liegt die in herbstliches Licht getauchte Küste wieder so verlassen und unberührt da, wie sie sich zu Beginn präsentiert hat, etwas düsterer lediglich.

Von der Filmpublizistik vernachlässigt

Die skizzierte Handlung entstammt DESSERTS von *Jeff Stark* aus dem Jahr 1998, einem schottischen Kurzfilm, der zahlreiche Preise gewonnen hat, so auch den Publikumspreis der dritten Internationalen Kurzfilmtage Winterthur. Obwohl es in vielen Ländern eine lebendige Kurzfilmszene mit unzähligen gut besuchten Festivals gibt und die Produktion kurzer die von langen Filmen zahlenmässig übersteigt, ist in der Filmpublizistik eine seriöse Auseinandersetzung mit der kurzen Form weitgehend ausgeblieben – eine Unterlassung, die in frappantem Gegensatz zur intensiven Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit der als anspruchsvoll geltenden Gattung der Kurzgeschichte steht.

Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm tauge lediglich als Übungsfeld für den Nachwuchs, diene ausschliesslich als Visitenkarte für den Schritt zum "richtigen", dem abendfüllenden Spielfilm – der Kurzfilm als Reifeprüfung zur Aufnahme ins erwachsene Filmerdasein sozusagen. Beim knalligen Gag-Film, der einem im Kino vor dem eigentlichen Programm gelegentlich vorgesetzt wird, muss man zwar selber laut herauslachen oder zumindest schmunzeln, findet ihn im Nachhinein aber doch reichlich einfältig oder eben: pubertär. Die Reduktion des Kurzfilms auf die frühe Fingerübung wurde unlängst gar von höchster offizieller Seite zementiert: Nach neuestem Förderreglement des Bundes kann ein Filmemacher in seinem gesamten Leben nur noch zweimal für einen Kurzfilm Unterstützung beantragen – irgendwann soll es schliesslich ein Ende haben mit den Jugendsünden.

Vorurteile und Marktzwänge

Das in der Filmgeschichtsschreibung lange angewandte biologistische Muster, das die frühen Entwicklungsphasen mit Begriffen wie Geburt, erste Gehversuche, Kindheit, Heranwachsen und so weiter überschrieb, hat diese Haltung zweifelsohne bestärkt: Kaum zufällig wurde die angebliche Reife des Mediums in dieser Optik just für jene Epoche veranschlagt (Ende zehner und zwanziger Jahre), in der das dominante Längenformat nach dem anfänglichen Minutenspektakel und den kurzen Ein- und Zweiaktern schliesslich heutige und somit – so wird suggeriert – seiner Natur und Bestimmung angemessene Ausmasse erreichte.

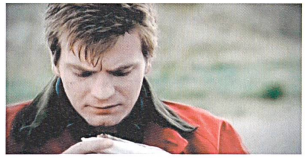
Weitere Gründe dafür, dass die filmische Kurzform oft nicht ernst genommen wird, liegen im Ökonomischen: Im heutigen, auf den Eineinhalb- bis Zweistünder normierten Kinomarkt hat es nach strengem Effizienzdenken schlicht keinen Platz für den Kurzfilm. Selbst die Nische im Vorprogramm ist seit geraumer Zeit durch Werbespots und Trailer so zugestopft, dass nur besonders engagierte Kinobetreiber bereit sind, kostbare Minuten zu opfern.

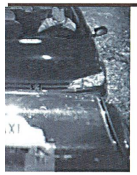
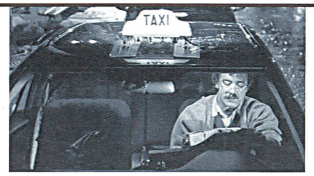
Und schliesslich kommt der Kurzfilm auch in der qualitativen Beurteilung nicht immer gut weg: Der eigentliche Reiz des Kinos sei doch das intensive Eintauchen in eine Geschichte mit all ihren Verwicklungen, die emotionale Anteilnahme am wechselhaften Schicksal eines Helden, das Mitverfolgen paralleler Handlungsstränge und Entwirren komplexer Figurengeflechte, kurz: die epische Dimension, die dem Kurzfilm naturgemäss völlig abgeht. Die Kürze wird in dieser Optik lediglich als fehlende Länge wahrgenommen, als Handicap, das bestimmte Wirkungen, die vom Spielfilm erwartet werden, von vornherein verunmöglicht.

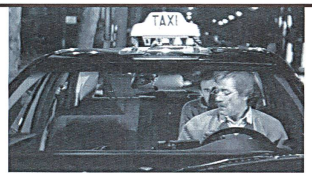
Dramaturgischer Sonderfall

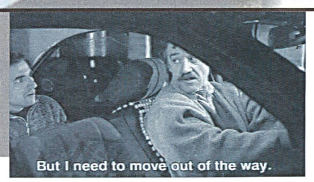
Für einmal soll nun diese Sichtweise umgekehrt und danach gefragt werden, welche Effekte der Kurzfilm gerade *dank seiner zeitlichen Beschränkung* zu erzielen vermag. Was zeichnet die kurze Form aus? Worin liegt ihre Stärke? Oder, um den Vergleich mit dem Langfilm mal andersherum zu stellen: Was kann der kurze Film, wozu der lange nicht in der Lage ist? Zwecks Zuspitzung sollen diese Fragen anhand von drei Kürzestfilmen beantwortet werden. Dies auch deshalb, weil die Unterteilung in kurze Filme bis circa 30 Minuten (die sich im halben bis ganzen Dutzend sinnvoll zu einem abwechslungsreichen Programm zusammenstellen lassen), mittellange von 30 bis 65 Minuten (die zu einem thematisch ausgerichteten Doppel- oder Dreierpack geschnürt werden können) und lange Filme ab 65 Minuten primär der Auswertungslogik entspringt. Betrachtet man die Filme und insbesondere ihre Dramaturgie für sich, so wird ein Bruch eher um die "Vorfilm-Tauglichkeitsschwelle" von zehn Minuten herum ersichtlich. Ein Film wie SUMMERTIME von *Anna Luif* (Schweiz 2000), der in knapp dreissig Minuten die mitreissende Geschichte der ersten Gefühlsstürme eines jungen Mädchens erzählt, weist einen dramaturgischen Spannungsbogen auf, der viel näher beim klassischen Schema des Lang- als dem eines Kürzestfilms liegt.

Was kann der kurze Film, wozu der lange nicht in der Lage ist?







Reduktion als Gestaltungsprinzip

Ein wesentlicher Reiz des eingangs beschriebenen DESSERTS besteht in seiner ausgeprägten Reduktion. Figurenaufgebot und Ausstattung sind auf ein absolutes Minimum beschränkt: Ein einsamer Mann trifft an einem überschaubaren Ort auf einen verlassenen Gegenstand. Die Inszenierung treibt diesen Minimalismus, insbesondere zu Beginn, zusätzlich auf die Spitze: Die lange Eröffnungseinstellung zeigt einen "leeren" Schauplatz, an dem erst nach geraumer Zeit eine einzige Figur auftaucht. Das Weitwinkelobjektiv und die träge am Ort verweilende Kamera geben zudem vor, alles einzufangen, was es zu sehen gibt – auch wenn das fast nichts ist. Der Film scheint so kaum vom Fleck zu kommen und gar nicht die nötigen Voraussetzungen zu schaffen, um die Handlung vielversprechend voranzutreiben.

Interessant ist nun, dass dieser Umstand nicht etwa – wie das bei einem abendfüllenden Film der Fall wäre – den Einstieg erschwert, sondern im Gegenteil Neugier weckt und Spannung erzeugt: Worauf will der Film hinaus? Wie schafft er es, in der kurzen verbleibenden Zeit eine interessante Wendung zu nehmen? Das unverhofft ins Bild gerückte Eclair bildet zwar ein erstes kleines Überraschungsmoment, nach wie vor bleibt die Richtung, die der Film einschlagen wird, aber völlig offen. Die Frage, ob der skeptische Spaziergänger es wagen wird hineinzubeissen, kann kaum das Staraufgebot eines Ewan McGregor rechtfertigen, und um die Hintergründe aufzuklären, wie das Gebäck dort hinkam, scheint die Zeit unmöglich auszureichen. DESSERTS steuert so seinem Höhepunkt entgegen (im Spannungsaufbau nun zusätzlich durch unterschwellige Geräusche und eine lebendiger gewordene Kamera unterstützt), ohne dass die möglichen Weiterentwicklungen, die bei dramaturgischen Zuspitzungen im Langspielfilm meist als klare Alternativen vorliegen, auch nur ansatzweise vorgezeichnet wären.

Ausrichtung auf den Schlusseffekt

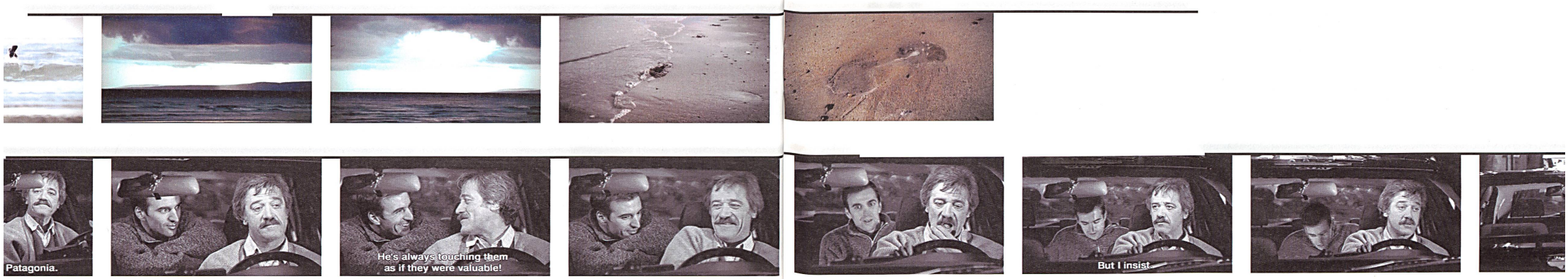
Der besondere Reiz von DESSERTS jäher Wendung zum Schluss hin besteht schliesslich darin, dass sie, so fantastisch die sich überstürzenden Ereignisse auch erscheinen mögen, schlagartig alles aufklärt und gleichzeitig die abstruse Situation unvermittelt in eine tiefgründige Allegorie verwandelt. Die Frage nach dem Ablaufdatum eines Schokoladen-Eclairs weitet sich unverhofft zur Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Natur. DESSERTS ist ein schönes Beispiel dafür, wie stark ein Kurzfilm auf eine überraschende Schlusspointe hin ausgerichtet sein kann. Der Plot ist vom Ausgang her erdacht, das nahe Ende schon zu Beginn deutlich spürbar. Der finale Paukenschlag hat dennoch nichts mit billiger Effekthascherei zu tun, zu sehr hat der Film uns auf dem falschen Fuss erwischt und, über den unmittelbaren Schock und das Ende hinaus, zum Nachdenken angeregt.

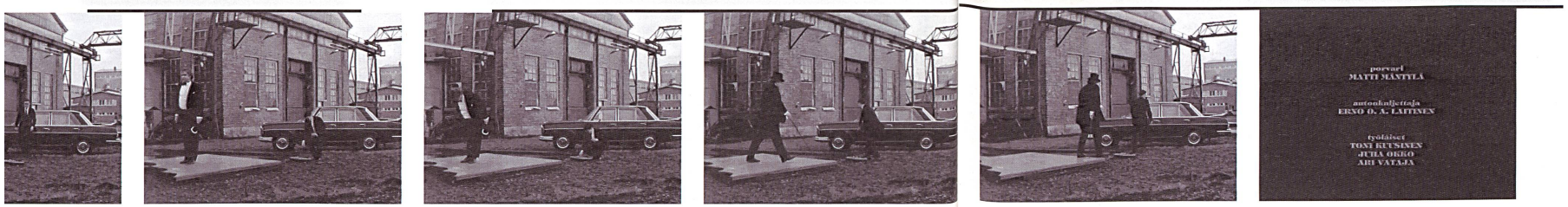
Gleichzeitig führt er vor Augen, dass Prozesse der Empathie, des physischen Nachempfindens einer Situation bei geschickter Inszenierung auch ohne nennenswerte Anlaufzeit in Gang kommen – aus dem Stand sozusagen. Wir wissen absolut nichts über den jungen Mann, haben weder Zeit noch Anlass, Sympathien für ihn aufzubauen, und doch zögern wir keine Sekunde, uns gedanklich in seine Lage zu versetzen (wie würde ich an seiner Stelle reagieren?) und, wenn wir schliesslich von den Ereignissen genauso überrollt werden wie er, gar einzelne Körperreaktionen (Verzerren des Gesichts, Anspannen der Muskeln) nachzuvollziehen. In gewisser Weise erleichtert die fehlende Verankerung an einem konkreten Ort, in einer bestimmten Zeit und einer ausgearbeiteten Geschichte den Zugang gar, denn das Unbestimmte verleiht der Situation nicht nur universellen Charakter, sondern lädt auch zur Projektion ein: Der Küstenabschnitt liegt irgendwo und der Spaziergänger ist irgendwer, das Ganze könnte so oder ähnlich also durchaus auch in meinem Umfeld oder gar mir selber passieren.

Störung der Alltagsroutine

Zweites Beispiel: Ein Taxistand in Paris an einem verregneten Abend. Die Kamera schwebt über die stehende Kolonne wartender Taxis, gleitet langsam hinab und fixiert schliesslich einen der Fahrer, der am Steuer mit einem Kreuzworträtsel beschäftigt ist. Endlich steigt ein junger Mann ein und setzt sich auf den Hintersitz. Der Taxichauffeur schaltet den Zähler ein, wirft im Rückspiegel einen Blick auf seinen Fahrgast und will wissen, wohin die Reise gehen soll. «On va rester ici», gibt ihm dieser zur Antwort. «Comment ça?» – «On ne bouge pas, s'il vous plaît.» – «Vous attendez quelqu'un?» – «Non, pas du tout.» – «Alors, on ne peut pas rester ici, Monsieur!» – «Je m'appelle Jérôme.» Der Taxifahrer hat keine Zeit für schlechte Witze, schliesslich ist er am Arbeiten, der Kunde könne ihm doch bestimmt einen Ort sagen, wo er hinwolle. «A part chez moi, non.» – «Mais voilà, allons-y alors! C'est quoi votre adresse?» – «J'habite ici. Vous voyez l'immeuble la-bàs? J'habite au tout dernier étage. C'est petit mais pas cher.»

Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm tauge lediglich als Übungsfeld für den Nachwuchs – der Kurzfilm als Reifeprüfung zur Aufnahme ins erwachsene Filmerdasein sozusagen.





Der Taxichauffeur ist mit seiner Geduld nun am Ende, will den seltsamen Gast hinauskomplimentieren, wird dabei aber in ein Gespräch verwickelt, das unverhofft – und dank exzellenter Schauspieler auch glaubwürdig – immer persönlicher und herzlicher wird. Beinahe erscheint es abrupt, wenn der junge Mann dem Fahrer schliesslich zu verstehen gibt, er wolle hier nun aussteigen und bezahlen. Normalität kehrt bereits beim nächsten Kunden wieder ein, der kurzangebunden den Zielort vorgibt und, das Mobiltelefon am Ohr, den Taxifahrer keines Blickes würdigt.

Der neunminütige Film LE TAXI von *Gabriel Mamruth* (Frankreich 2000) konzentriert sich genauso wie DESSERTS auf ein Minimum an Figuren, einen einzigen Schauplatz sowie eine spezifische Alltagssituation. Auch er führt ein starkes Moment der Irritation, eine "Störung" der normalen Verhältnisse, ein: nicht ein Objekt am "falschen" Ort wie in DESSERTS, dafür ein Verhalten, das völlig deplaziert erscheint. Ein wesentlicher Reiz besteht also auch hier im Spannungsverhältnis zwischen Alltäglichem (Taxi fahren) und Aussergewöhnlichem (ein Fahrgast, der partout nicht fahren will) sowie in der Frage, was sich aus dieser Konstellation in wenigen Minuten zu entwickeln vermag. Kurzfilme sind stark im Entwerfen absurder, ja paradoxer Situationen, die sie mit Vorliebe aus einem alltäglich-banalen Umfeld heraus entwickeln. Und ihre Protagonisten sind häufig Durchschnittsmenschen, die, wenn nicht ganz aus der Bahn geworfen, so doch zumindest kurz, aber bedeutungsvoll in ihrer Alltagsroutine gestört werden.

Vielsagende ‹Lebensbruchstücke›

Im Gegensatz zum Spaziergänger in DESSERTS, der aus dem Nichts auftaucht und völlig "geschichtslos" wieder in der Versenkung verschwindet, sind die Figuren in LE TAXI allerdings in konkreten Biografien verankert, die uns der Dialog ansatzweise vermittelt. So erfahren wir, dass der Taxifahrer aus Argentinien eingewandert ist und seinen Beruf schon seit fünfzehn Jahren ausübt. Die kurze Begebenheit am Taxistand, die lediglich einen Moment im langen Leben der beiden Figuren darstellt, erhält somit ausgeprägten Ausschnittcharakter. Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass die gesamte Szene in einer einzigen langen Einstellung gedreht ist, also keinerlei zeitliche Raffung aufweist. Uns wird tatsächlich nur ein Bruchstück von exakt acht Minuten vorgesetzt.

Statt den hektischen Versuch zu unternehmen, ihr begrenztes Ausmass mit wilden Zeitsprüngen wettzumachen, setzen viele Kurzfilme ganz im Gegenteil auf eine maximale Reduktion der erzählten Zeit – und können dadurch wesentlich an Intensität gewinnen. Mit den Vorfällen, auf die sie sich konzentrieren, hat es freilich meist eine besondere Bewandtnis, die über den Augenblick hinausweist, schlaglichtartig eine neue Perspektive eröffnet oder ganz unverhofft eine besondere Einsicht vermittelt.

Lakonische Doppelbödigkeiten

Drittes Beispiel: Auf einem alten Fabrikgelände sind drei Männer in blauen Overalls mit unterschiedlichen Arbeiten beschäftigt. Plötzlich fährt ein schwarzer Mercedes vor; ein Mann in Anzug und Krawatte steigt aus, holt einen Plattenspieler aus dem Kofferraum und plaziert ihn vor den Arbeitern, die in ihrer Beschäftigung innehalten. Dann öffnet er die Hintertür des Wagens und lässt einen Mann im Frack aussteigen, der auf eine Metallplatte steigt, seinen Hut lüftet, sich verneigt und, als der Plattenspieler einsetzt, ein Tänzchen zum Besten gibt. Sobald das Lied zu Ende ist, steigen die beiden wieder ein und brausen davon. Der Fabriklärm ist nun wieder zu hören, und die drei Männer, die die Szene leicht verwundert, jedoch ohne grosse Gemütsregung verfolgt haben, machen sich erneut an die Arbeit.

PORVARI TANSSII JA SOI (THE CALL OF SWING) von *Jani Jäderholm* (Finnland 2001, drei Minuten), der einen gleichzeitig erheitert und verdutzt, liefert keinerlei Erklärung, was es mit dieser seltsamen Begebenheit auf sich hat. Handelt es sich um den Fabrikboss, der seinen Untergebenen mit dieser Einlage etwas Abwechslung und Aufheiterung in den monotonen Arbeitstag bringen will? Tut er dies aus echter Anteilnahme oder produktivitätssteigerndem Kalkül? Und was denken sich die drei Arbeiter, die bloss verwundert zuschauen und kaum eine Miene verziehen? Im Gegensatz zum Langspielfilm, der im Verlauf der Erzählung meist sämtliche aufgeworfenen Fragen beantwortet, lässt der Kurzfilm die Dinge gern in der Schwebe, tippt ein Thema lediglich vieldeutig an, ohne es weiter auszuführen. Und oft erreicht er gerade durch seinen wortkargen, lakonischen Stil eine rätselhafte Doppelbödigkeit, die man ihm bei seiner zeitlichen Beschränktheit kaum zugetraut hätte.

Die Köder sind wieder ausgelegt

Auch Zeitschriftenartikel sind eine Kurzgattung, weshalb hier nur auf einzelne Besonderheiten des Kurz- respektive Kürzestspielfilms eingegangen werden konnte. Sollte der Appetit jedoch angeregt worden sein: Vom 11. bis 14. November werden an den Kurzfilmtagen Winterthur wieder dutzendweise feine Häppchen serviert: NIE SOLO SEIN (*Jan Schomburg*, Deutschland 2003) zum Beispiel, der durch die Umkehr gewohnter Abläufe ein raffiniertes Spiel mit der Zeit treibt und somit ein Thema wieder aufgreift, dem sich der experimentierfreudige Kurzfilm angenommen hatte, lange bevor es im Langspielfilm Mode wurde; oder GRAUZONE (*Karl Bretschneider*, Österreich 2003), ein realistisches Drama, das seine Figuren – auch das ist kurzfilmtypisch – einer Grenzsituation aussetzt und dadurch eine fatale Dynamik auslöst. Vorsicht ist auf jeden Fall geboten, denn wer einmal angebissen hat, den lässt der Kurzfilm so leicht nicht mehr vom Haken ...

Matthias Brütsch