

# Die Kunst der Reduktion : zur Dramaturgie des Kurzspielfilms

Autor(en): **Brütsch, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **46 (2004)**

Heft 257

PDF erstellt am: **02.07.2024**

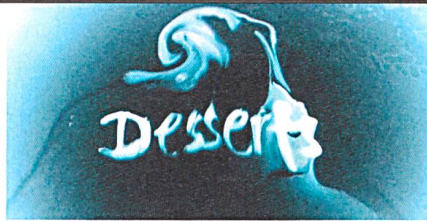
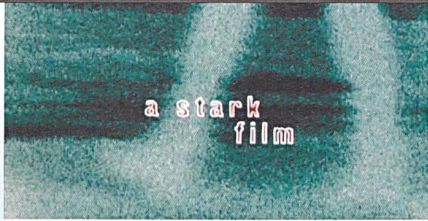
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865282>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## ❖ 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 Irri-

tation: 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 Können der besonders kritischen Rahmschicht – das Gebäck scheint tatsächlich frisch und unbedenklich! Ein letzter kritischer Blick, ein herzhafter Biss – und dem 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 frapierendem Gegensatz zur intensiven Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit der als anspruchsvoll geltenden Gattung der Kurzgeschichte steht.

Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm taue 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 einfüllig 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 Gelversuche, Kindheit, Heranwachsen und so weiter über-

schrieb, 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 Ausmass erreichte.

Weitere Gründe dafür, dass die filmische Kurzform oft nicht ernst genommen wird, liegen im Ökonomischen: Im heutigen, auf den Ein- und 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 Eintau-

chen in eine Geschichte mit all ihren Entwicklungen, die emotionale Anteilnahme am wechselhaften Schicksal eines Helden, das Mitverfolgen paralleler Handlungsstränge und Entwirren komplexer Figurengewebe, 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? Wozu 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 des-

halb, weil die Unterteilung in kurze Filme bis circa 30 Minuten (die sich im halben bis ganzen Dutzend sinnvoll zu einem abwechslungsreichen Programm zusammenschliessen 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-Fauglichkeitsschwelle" 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 hineinzubeisessen, 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* jähre 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-*Eclair*s 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 Paulenschlag 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 Nach-

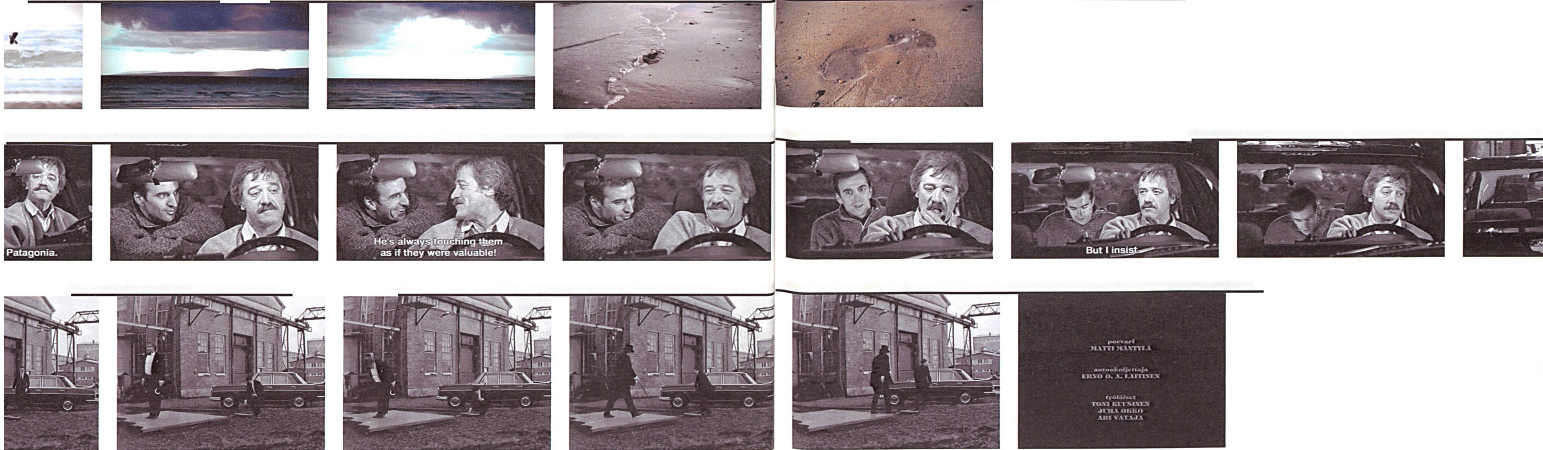
empfindens einer Situation bei geschickter Inszenierung auch ohne nennenswerte Anlaufzeit in Gang kommen – aus dem Stand sozusagen. Wir wissen absolut nichts über den jungen Mann, haben weder Zeit noch Anlass, Sympathien für ihn aufzubauen, und doch zögern wir keine Sekunde, uns gedanklich in seine Lage zu versetzen (wie würde ich an seiner Stelle reagieren?) und, wenn wir schliesslich von den Ereignissen genauso überrallt 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 schweift 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 là-bas? J'habite au tout dernier étage. C'est petit mais pas cher.»



Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm taue 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 Mammuth (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 fah-

ren) 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 Taxi-

stand, 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 wetzumachen, 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 Bewandnis, 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 Overall 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 Fabrikherr 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 TANSII JA SOI* (THE CALL OF SWING) von Jani Jäderholm (Finnland 2001, drei Minuten), der einen gleichzeitig erheitert und veräutert, 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 Auflockerung 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 Kür-

zestspielfilms eingegangen werden konnte. Sollte der Appetit jedoch angeregt worden sein: Vom 11. bis 14. November werden an den Kurzfilmfesten Winterthur wieder dutzende 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 Brütisch