



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„About Shorts. Die Entwicklung, Situation und
Präsentation der kurzen Form.“

Verfasserin

Marija Milovanovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

PD Mag. Dr. Claus Tieber

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen Menschen bedanken, die mir beim Verfassen dieser Diplomarbeit geholfen haben:

Julia und Milena, die mir immer zur Seite gestanden sind und geholfen haben. Ihre Begeisterung und ihr Interesse am Thema Kurzfilm haben zu spannenden Diskussionen geführt. Doris und Daniel, die mir Einblick gegeben haben in ihr kuratiertes Programm und die sich immer Zeit für meine Fragen genommen haben. Daniel möchte ich außerdem noch für das Lektorieren und Korrigieren meiner Arbeit danken. Die Gespräche mit ihm und sein Feedback waren mir eine große Hilfe. Katharina möchte ich für ihre motivierenden Worte danken und Magdalena, Carla und Wiktoria für die gemeinsamen Stunden auf diversen Bibliotheken. Ein besonderes Dankeschön gilt meinem Betreuer Claus Tieber, der mich mit großer Geduld bei der Suche nach dem roten Faden unterstützt und schließlich auf den richtigen Weg gebracht hat.

Zu guter Letzt möchte ich mich von ganzem Herzen bei meiner Familie bedanken, allen voran bei meinen Eltern. Ohne ihre Unterstützung und ihren Zuspruch wäre dieses Studium und schließlich diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Für Dragica und Slobodan.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
1 Einleitung.....	10
1.1 Aufbau der Arbeit.....	12
2 Das Überschreiten von Grenzen und Vermengen von Möglichkeiten	
-Über den kurzen Film bis hin zum Kurzfilm.....	13
2.1 Das Bewusstsein für Kurzfilm - Die Internationalen Kurzfilmtag Oberhausen.....	20
2.2 Der Kurzfilm als nicht definierbares Objekt.....	23
2.2.1 Minuten als der entscheidende Faktor.....	24
2.2.2 Der Kurzfilm - Genre, Gattung, Kategorie?.....	26
2.2.3 Die Kategorisierung von Kurzfilmen.....	31
2.2.3.1 Zur Vergabe von Kurzfilmförderung.....	32
2.2.3.2 Kurzfilmagenturen und Kurzfilmverleih.....	34
2.2.3.3 Kurzspiel- und Dokumentarfilm, Animation und Experimentalfilm.....	35
3 Präsentationsplattformen für den Kurzfilm	54
3.1 Kurzfilm und Medien.....	54
3.1.1 DVD.....	54
3.1.2 Fernsehen/ ARTE.....	55
3.1.3 Kataloge/ Onlinepräsenz/ Zeitschriften.....	56
4 Die Kunstform Filmfestival.....	57
4.1 Filmfestival vs. Museum	57
4.2 Kategorisierung von Filmfestivals - FIAPF.....	59
4.3 Der inhaltliche Aufbau eines Kurzfilmfestivals	60
4.4 Die ökonomischen und strukturellen Eigenschaften von Kurzfilmfestivals.....	61
4.5 Aufgaben von Kurzfilmfestivals.....	64
5 Das Kuratieren von Kurzfilmprogrammen	65
5.1 Kuratieren vs. Programmieren.....	65

5.2 Charakteristika, Eigenschaften und Aufgaben von Kurator/innen	66
5.3 Inhaltliche und formale Aspekte bei Programmauswahl und Kuratierung.....	68
5.4 Fünf Phasen der Kuratierung	72
6 Analyse: Ein Kurzfilmprogramm zum Thema Radical.....	74
6.1 Dreiecksprogramme und Fokus	74
6.2 Radikalität im politischen und künstlerischen Zusammenhang/ Kontext.....	76
6.3 Programmanalyse Trips & Trance - Ideen eines subkutanen Kinos	73
6.3.1 Der Schlaf der Vernunft - Filmanalyse	79
6.3.2 Drill - Filmanalyse.....	81
6.3.3 Satellites - Filmanalyse	82
6.3.4 Black And White Trypps Number Three - Filmanalyse.....	84
6.3.5 Snowballs - Filmanalyse	86
6.3.6 World of Glory - Filmanalyse	87
6.3.7 TRYPPS #7 - Filmanalyse	89
6.3.8 Zusammenfassung Analyse	90
6.4 Das Rahmenprogramm zum Fokus Radical	92
7. Conclusio	94
8. Literaturverzeichnis	98
9. Abbildungsverzeichnis	102
10. Anhang	104
11. Abstract.....	112
12. Curriculum Vitae	113

1. Einleitung

So vielfältig der Kurzfilm in seiner Ausdrucksweise sein kann, so schwierig ist es eine einheitliche Geschichte für ihn zu formulieren. Das Verständnis von Filmgeschichte kommt stets auf den Kontext an, in dem man sich bewegt. Wenn man davon ausgeht, dass anhand der Geschichte die Entwicklung und der Fortschritt einer Kunstform dokumentiert wird, dann hat der Kurzfilm definitiv eine – und zwar eine äußerst abwechslungsreiche. Die Haltungen zu dieser Geschichte könnten – wie auch die Versuche einer Definition des Kurzfilms – jedoch nicht unterschiedlicher sein.

Zu Beginn der Filmgeschichte wirkten sich die begrenzten technischen Mittel sowohl inhaltlich als auch formal auf den Film aus. Die Spieldauer war vorgegeben und die bewegten Bilder hauptsächlich Aufnahmen von realen Begebenheiten. Die Faszination für das neue Medium und seine Möglichkeiten stand im Vordergrund: Es waren kurze Filme, die auf Jahrmärkten und später in Lichtspieltheatern gezeigt wurden. Der abendfüllende Spielfilm verdrängte ab den 1920er Jahren den Kurzfilm nach und nach. Eine der Folgen dieser Entwicklung war, dass ab diesem Zeitpunkt die Filmtheorie dem Kurzfilm nur mehr wenig Aufmerksamkeit schenkte. Jedoch erlaubte es die ökonomische und formale Beschaffenheit des Kurzfilms, Künstler/innen aus anderen Bereichen, vorrangig aus der bildenden Kunst, ab den 1930er Jahren damit zu arbeiten.

Während Langfilme einem fiktionalen oder dokumentarischen, aber jedenfalls narrativen Erzählmodus folgten, wurde mit der kurzen Form experimentiert. Resultierend daraus entwickelten sich Formate und Erzählweisen, die nicht eindeutig kategorisiert werden konnten. Während bei Langfilmen das Genre als Orientierungshilfe für die Rezipient/innen etabliert wurde, entzog sich der Kurzfilm einer klaren Kategorisierung. In der Filmtheorie werden diese experimentellen Arbeiten thematisiert, jedoch nicht im Kurzfilmkontext.

Erst mit der Entstehung von Kurzfilmfestivals wurde der Kurzfilm als solcher etabliert. Das erste und somit älteste Kurzfilmfestival, gegründet 1954, sind die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* (Deutschland). Trotz erswerter

Bedingungen, hauptsächlich durch politisch kritische Zustände, gelang es den Organisator/innen des Festivals eine internationale Präsentationsform für Kurzfilme zu schaffen. Zum ersten Mal war eine Möglichkeit gefunden, um eine öffentliche Diskussion über formale und inhaltliche Aspekte der kurzen Form zu führen.

Nachdem sich Ende der 1980er Jahre das Videoformat verbreitete und immer bedeutender wurde, hat sich der Kurzfilm nicht nur in ästhetischer Form verändert, sondern auch eine weitere Präsentationsplattform dazu gewonnen. Immer häufiger holten Museen und Galerien Filme und Videos aus der *black box* in den *white cube*. Dieser Schritt bedeutete nicht nur das Herausheben der kurzen Form aus dem üblichen Kontext, sie bedeutete auch eine Veränderung in der Wahrnehmung von (Kurz)Film. Das Konzept von Ausstellungen funktioniert anders als jenes von Kino. Abgesehen von der unterschiedlichen Soundkulisse der jeweiligen Orte bietet der dunkle Kinoraum wenige Ausweichmöglichkeiten: Man ist nicht wie in Museen oder Galerien in ständiger Bewegung.

Ende der 1990er Jahre brach schließlich mit dem Internet eine neue Ära für den Kurzfilm an, die wieder entscheidende Veränderungen mit sich brachte. Plattformen wie *YouTube* oder *Vimeo* ermöglichen in den Jahren darauf nicht nur einer breiten Masse den Zugang zu Filmen, sie ermöglichen heute auch allen Filmemacher/innen eine Präsentationsplattform für ihre Werke. Oft schaffen es Kurzfilme gar nicht auf die Kinoleinwand, weil nur einige wenige Kinobetreiber/innen das Risiko eingehen, etwas anderes als abendfüllende Spiel- oder Dokumentarfilme zu zeigen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Natur; ein Faktor ist aber definitiv die nur geringe mediale Präsenz und Berichterstattung über Kurzfilme.

Auch das Kurzfilmfestival und die an die Präsentationsform gerichteten Erwartungen und Anforderungen haben sich verändert. Zu diesem Wandel tragen nicht nur die Kurzfilmschaffenden bei, sondern auch die um sie herum vermehrt entstandenen Bereiche wie zum Beispiel Verleih oder Produktionsfirmen.

1.1. Aufbau der Arbeit

Inwieweit sich Kurzfilm formal als auch inhaltlich seit der Etablierung von Kurzfilmfestivals verändert hat und wie er von Kurator/innen eingesetzt wird, hat die weitere Recherche ergeben. Das Feld in dem recherchiert wurde sind die Festivals *VIS Vienna Independent Shorts*, *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* und das *Internationale Kurzfilmfestival Clermont-Ferrand*. Die Zeitspanne der Recherche beginnt mit der Gründung des Festivals in Oberhausen. In weiterer Folge werden Schlüsselmomente, die entscheidend für die inhaltliche bzw. formale Form von Kurzfilm waren, durchleuchtet. Nach der Abhandlung des Versuchs einer Definition und Kategorisierung von Kurzfilm werden die Charakteristika der am häufigsten auftretenden Kategorien von Kurzfilm, welche wären Kurzspiel- und Dokumentarfilm so wie Animation und Experimentalfilm, analysiert. Die Einzelwerke sind entscheidend um später auf Kurzfilmfestivals und ihre Programmierung näher eingehen zu können. Die Analyse setzt sich dann schließlich mit dem kuratierten Programm *Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos*, welches im Rahmen des Schwerpunktthemas *Radical* bei *VIS Vienna Independent Shorts* gezeigt wurde auseinander. Die erforschten Ergebnisse werden somit auf ein zeitgenössisches und aktuelles Beispiel angewendet.

2. Das Überschreiten von Grenzen und Vermengen von Möglichkeiten – Über den kurzen Film bis hin zum Kurzfilm

Dieses Kapitel erfasst Schlüsselmomente der Filmgeschichte und sammelt Thesen von Fachleuten, die für die kurze Form wichtig sind und vor allem einen Einblick in die technische, ökonomische und ästhetische Entwicklung des Kurzfilms bieten.

Der deutsche Filmhistoriker und Kritiker Enno Patalas schreibt in seiner Einführung zur Oberhausener Kurzfilmretrospektive von 1966 von der Notwendigkeit der „Interdependenz innerhalb eines Genres“, um überhaupt von einer Geschichte dieses Genres sprechen zu können. Wenn ein Kurzdokumentarfilm einem Dokumentarfilm ähnelt, ein Animationsfilm einem Zeichentrickfilm, wenn keine wechselseitige Abhängigkeit und Entwicklung zwischen all den einzelnen Formen von Kurzfilmen passiert, sondern er sich an Maßstäben außerhalb der eigenen Normen orientiert, kann man dann überhaupt von einer Geschichte dieses Genres sprechen?¹

Durch den Genre-Begriff wird eine gewisse Erwartungshaltung vom Rezipienten dem Film gegenüber geweckt. Filme werden durch ihre Inhalte auf dramaturgischer sowie formaler Ebene einzelnen Genres zugewiesen. Es gibt zahlreiche Definitionen des Begriffs Genre, ich werde mich in meiner weiteren Auseinandersetzung an der Definition von Werner Faulstich orientieren:

„Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können).“²

Im Gegensatz zum Genre kategorisiert das Filmformat einen Film auf technischer Ebene, kann aber im Filmfestivalkontext auch als Begriff für inhaltliche Differenzierung beziehungsweise Kategorisierung verwendet werden.

¹ Vgl. Patalas, Enno, „Der Kurzfilm ist keine starre Kategorie“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 157.

² Faulstich, Werner, „Die Genres als Wahrnehmungshorizont“, *Grundkurs Filmanalyse von Werner Faulstich*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 29.

Das Format Kurzfilm entspricht etwa anderen formalen und inhaltlichen Bedingungen als das Langfilmformat. Der Kurzfilm wird in historischen Werken zur Filmgeschichte immer noch als „Einstieg in die Geschichte des langen Films“³ dargestellt. Durch die Etablierung des abendfüllenden Spielfilms wurde der Kurzfilm erst als solcher benannt. Diese Annahme würde bedeuten, dass der Kurzfilm keine eigene Geschichte hat, sondern ein technisches Experiment war, das als Resultat den (abendfüllenden) Spielfilm hatte.

Angela Zumpe, Spezialistin für digitale Videoanimation und digitales Screen Design, betrachtet, im Gegensatz zu Enno Patalas, die Kurzfilmgeschichte als klar definiert. Wenn eine konstante Entwicklung innerhalb einer Materie zu vermerken ist, findet Veränderung statt. Sowohl Kurz- als auch Langfilme weisen eine eigenständige Geschichte auf, es verläuft keine lineare Entwicklung vom Kurz- zum Langfilm. Die Entwicklung des neuen Mediums wurde öffentlich ausgetragen. Somit war die Gesellschaft damit konfrontiert, wurde miteinbezogen und hat darauf reagiert.

„Als erste Kurzfilme könnte man die frühen kinematografischen Versuche zum bewegten Bild bezeichnen sowie die ersten Bildfolgen für Animation durch Traumatope oder Versuche mit der Kamera. Mit der Argumentation, der frühe Film sei formal wie ästhetisch notwendigerweise immer innovativ gewesen, setzten manche Theoretiker die Entstehung des Experimentalfilms bei der Stunde null des Films an.“⁴

Die technischen Gegebenheiten, Aufnahmeverfahren und Projektionsmöglichkeiten erlaubten den ersten Werken der Filmgeschichte eine nur begrenzte Spiellänge. Filmlänge wurde in Filmmetern oder „reels“ (Filmspulen-Länge) erfasst. Aufgrund dessen waren bis einschließlich 1910 die ersten Filme „one-reeler“⁵. Diese Filme passten auf eine Spule und hatten eine Durchschnittslänge von 10 Minuten. Für eine Vorführung vor Publikum, die in der Regel zwischen 15 und 20 Minuten dauerte, wurden mehrere Filme in einem Programm gezeigt.

³ Heinrich, Katrin, „Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik“, Alfeld: Coppi Verlag 1997, S. 4.

⁴ Zumpe, Angela, „Zwischen Subversion und Anpassung. Kurzfilm und Videoformate“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 181.

⁵ Heinrich, Katrin, „Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik“, S. 4.

Zu diesem Zeitpunkt wurde Filmlänge noch nicht als relevantes Merkmal für das neue Medium betrachtet. Deswegen möchte ich in dieser Phase der Filmgeschichte nicht von Kurzfilmen, sondern von kurzen Filmen sprechen.

Cinema of Attractions benennt Tom Gunning die ersten Jahre der Filmgeschichte. Einerseits befasst sich das Kino von 1885 bis 1906/7 ausschließlich mit den Themen Faszination und Attraktion, andererseits war es die Faszination über das neue Medium, das die Leute in die Kinos und Nickelodeons lockte.

„... Nor should we ever forget that in the earliest years of exhibition the cinema itself was an attraction. Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier the phonograph) rather than to view films. It was the Cinématographe, the Biograph, or the Vitascope that were advertised on the variety bills in which they premiered...”⁶

Alexander Kluge, Filmemacher und Mitbegründer des *Neuen Deutschen Films* - der für den Kurzfilm eine wesentliche Rolle in seiner Entwicklung eingenommen hat, wie wir später sehen werden – bezeichnet diese Phase der Filmgeschichte als *primitive diversity* (einfache Vielfalt). Momente aus dem Alltag und kurze dokumentarische Werke wurden in Wanderkinos zur Schau gestellt. Dazu zählen die Arbeiten von Edwin S. Porter genauso wie die von den Brüdern Lumière.⁷ Seiner Meinung nach bildet die kurze Form das Grundgerüst der Filmgeschichte.

„Die Elementarform des Films besteht aus kurzen Längen. Wer sich in dieser elementaren Form sicher fühlt, kann daraus auch überlange Strukturen entwickeln, ohne dass die Einzelheit, die Besonderheit, der Rhythmus, die Montage durch die Länge des Gesamtszusammenhangs unterdrückt wird.“⁸

Der Anfang der Filmgeschichte deutet Lars Henrik Gass, Leiter der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*, als „Bilder, die auf besondere Weise technisch produziert und reproduziert worden sind und deshalb Wahrnehmung auf historisch einzigartige Weise formen.“⁹ Filmemacher hätten ihre Werke nicht vorsätzlich als

⁶ Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, *Early Film*, Elsaesser Thomas/Barker Adam (Hg.), London: British Film Institute 1989, S. 231.

⁷ Vgl. Kluge, Alexander, „Kurze Filme, lange Filme. Ein Erfahrungsbericht“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S.172.

⁸ Ebd., S.172.

⁹ Gass, Lars Henrik, *Film und Kunst nach dem Kino*, Jan-Frederik Bandel/Harald Falckenberg (Hg.), Hamburg: Fundus-Bücher 2012, S.7.

Kurzfilm definiert, vielmehr waren es experimentelle Arbeiten mit dem neuen Medium.¹⁰ Rückwirkend betrachtet, 100 Jahre nach der offiziellen Erfindung der „bewegten Bilder“, ist der Faktor der Spiellänge eines der, wenn nicht sogar das wichtigste Kriterium für Kurzfilm, wie wir zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher thematisieren werden. Neben der Technik waren auch die Entwicklungen von bereits etablierten Kunstbereichen, vor allem aus der bildenden Kunst, entscheidend für die inhaltliche Entwicklung des neuen Mediums.

„Die Frühgeschichte des Films umfasst alle Vorläufer des Cinématographe wie auch die Herausbildung gewisser Aspekte in anderen Künsten, die – im Film angewandt – einen wichtigen Einfluss gewannen.“¹¹

Während sich der europäische Filmmarkt verstärkt auf die ästhetische Entwicklung des Mediums Film konzentriert, treten in den USA die wirtschaftlichen Aspekte immer weiter in den Vordergrund. Der finanzielle Erfolg bringt eine kontinuierliche Verbesserung in der Filmtechnik mit sich. Die Produktion von zahlreichen abendfüllenden Spielfilmen ist die Folge. Trotz des Vormarsches des Langfilms konnte sich der Kurzfilm durch seine inhaltliche Vielfalt und flexible Filmlänge gelegentlich noch einen Platz als Vorfilm in den Kinos sichern.

1925 wurde in London die *Film Society* zur Förderung der Filmkunst gegründet.¹² An Sonntagen wurden Filmvorführungen für Filmliebhaber in Hallen und Turnsälen veranstaltet. Von Interesse waren sowohl Kurz- als auch Langfilme, die keine kommerziellen Strukturen aufwiesen bzw. technisch oder ästhetisch herausragend waren. Das Ziel der Veranstalter war es ein Bewusstsein für Film als Kunst zu entwickeln und ihn als eigenständiges Medium zu etablieren. Mitte der 20er bis Anfang der 30er Jahre bildeten sich in Europa unter dem vor allem aus der bildenden Kunst stammenden Überbegriff Avantgarde Bewegungen, die der Normierung im Film und seiner Kommerzialisierung entgegenwirken wollten.

¹⁰ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik*, S. 4.

¹¹ Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt 2009, S. 246.

¹² Vgl. Ebd., S. 295.

Die Vertreter von *Cinema pur* in Frankreich gehörten zu den Avantgardisten. Die Bezeichnung *Cinema pur* wurde von Henri Chomette ins Leben gerufen. Seiner Ansicht nach, muss sich der *Absolute Film* von der wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit entfernen und in völliger künstlerischer Freiheit agieren.

Dafür eignet sich besonders das Format der kurzen Form. Seine zwei bekanntesten Kurzfilme JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE (Frankreich 1923) und CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR (Frankreich 1924) widmen sich der visuellen Darstellungskraft von sich rhythmisch drehenden Kristallen.

„The cinema is not limited to the representative mode. It can create, and has already created a sort of rhythm...Thanks to this rhythm the cinema can draw fresh strength from itself which, forgoing the logic of facts and the reality of objects, may beget a series of unknown visions, inconceivable outside the union of lens and film. Intrinsic cinema, or if you prefer, pure cinema - because it is separated from every other element, whether dramatic or documentary, is what certain works lead us to anticipate...“¹³

Weitere namhafte Anhänger dieser Bewegung waren unter anderem Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann. Das Bewusstsein für abstrakten Film wurde durch ihre Werke, unter anderem OPUS (Walter Ruttmann, Deutschland 1921), DIAGONAL-SYMPHONIE (Viking Eggeling, Deutschland 1924) oder RHYTHMUS 23 (Hans Richter, Deutschland 1923), geweckt. Der Kurzfilm bot sich als optimales Kunstobjekt an. Seine individuelle Einsatzfähigkeit, das Prädikat der Kürze und die finanzielle Unabhängigkeit waren die entscheidenden Motivatoren für zahlreiche Künstler, um damit zu arbeiten und Experimente zu wagen. Neben den üblichen Vorführungen im Kino und den Screenings von Cineasten für Cineasten bei Filmabenden wurde der Kurzfilm zum attraktiven „Mittel zum Zweck“ für bildende Künstler. 1929 dreht Salvador Dalí mit Luis Buñuel UN CHIEN ANDALOU (Frankreich). Das Werk basiert auf Traumsequenzen und Illusionen, was Merkmale der surrealistischen Arbeitsweise sind, und gilt als das Aushängeschild für surrealistisches Filmschaffen.

Ein Aspekt in dieser Phase der Filmgeschichte der als negativ interpretiert werden kann ist die Entwicklung und das rasche Fortschreiten von Intermedialität

¹³ Vgl. unbekannte/r Verfasser/in, „Henri Chomette“, *Avantofestival*, <http://www.avantofestival.com/2005/main.php?ln=en&sub=1&pg=crystals>, Zugriff: 10.11.2011.

zwischen Film und schlecht produzierten Theaterstücken. Angloamerikanische Modernisten wie Ezra Pound oder Kenneth McPherson als auch Vertreter des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus versuchten durch ihre Texte und Arbeiten auf die Missstände und die beunruhigende Situation des neuen Mediums aufmerksam zu machen.

„...enthusiasm for this new medium and its possibilities; and disappointment at the way it has already developed, its enslavement to traditional art forms, particularly theatre and literature.“¹⁴

Die avantgardistische Arbeitsweise ist durch den experimentellen Charakter zu einer sehr wichtigen Konstante in der Entwicklung des Kurzfilms geworden. Neben Avantgardefilm wurde auch der Begriff Experimentalfilm eingeführt. Vor allem in Österreich entstanden zu Beginn der 40er und 50er Jahre zahlreiche Experimentalfilme, die stilistisch herausragend sind.

Durch den Zweiten Weltkrieg änderte sich die Position des Kurzfilms zwar nicht, aber dafür seine Inhalte. Der Gedanke des Experimentierens war zweitrangig und widersprach den Idealen einem von nationalsozialistischer Hand geführtem Regime. Vor allem in Europa wurde die kurze Form für Propagandazwecke eingesetzt. In Formaten wie der Wochenschau wurde über politische, kulturelle und gesellschaftliche Geschehnisse berichtet. Primär wurde das Publikum über aktuelle Kriegsereignisse informiert. Diese Form des Kurzfilms wurde bereits während des Ersten Weltkriegs produziert. Der Kulturfilm oder UFA Filme (hauptsächlich in Deutschland) sollten einen dokumentarischen bzw. aufklärenden Zweck erfüllen. „Die UFA (ehemals Universum Film AG; heute UFA GmbH) ist ein deutsches Filmunternehmen mit Hauptsitz im Potsdamer Stadtteil Babelsberg.“¹⁵ Kulturfilme wurden in der Regel als Vorfilme vor abendfüllenden Spielfilmen gezeigt.

Der Kurzfilm hatte seinen Charakter in der ersten Hälfte seines Bestehens nicht verändert. Er war sozial im Umgang mit anderen Künsten, offen für neue Einsätze

¹⁴ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik*, S. 7.

¹⁵ Unbekannte/r Verfasser/in, „UFA“, *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/UFA>, Zugriff: 14.08.2014.

in neuen Kontexten und konnte ein effektiver politischer Faktor sein. Als es Ende der 50er Anfang der 60er Jahre zu maßgeblichen Veränderungen in der Gesellschaft kam, spiegelte sich das natürlich auch in den Werken der europäischen Kurzfilmmacher/innen wieder. Eine schnell wachsende Wirtschaft, neue kulturelle Interessen und Ansprüche, das Erwachen eines sexuellen Bewusstseins und das Aufkommen eines Konsumbewusstseins wurden thematisiert. Ein Protest kündigte sich an, und der Kurzfilm war eines der Werkzeuge der Protestierenden. Durch die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten, die unabhängige Produktion und seine nicht kommerzielle Art wurde der Kurzfilm verwendet, um Tabus zu brechen, vor allem auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen bzw. der Sexualität. Diese Entwicklung wurde von der Gesellschaft unterschiedlich aufgenommen. Es kam zu zahlreichen Skandalen, etwa durch Werke wie UN CHANT D'AMOUR von Jean Genet (Frankreich 1950), der in seinem Kurzfilm zwei männliche Häftlinge sich näher kommen lässt. Durch seine pornografischen Szenen wurde der Film zensiert und erreichte erst spät das öffentliche Publikum.

Die „Blütezeit“ der neuen europäischen Filmkultur brachte das entscheidendste Element für die weitere Entwicklung des Kurzfilms mit sich, das Kurzfilmfestival.

„The annual international film festival is a very European institution. It was invented in Europe just before the Second World War, but it came to cultural fruition, economic stature, and political maturity in the 1940s and 1950s. Since then, the names of Venice, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, Karlovy Vary, Oberhausen and San Sebastian have spelled the roll call of regular watering holes for the world's film lovers, critics and journalists, as well as being the marketplaces for producers, directors, distributors, television acquisition heads and studio bosses.“¹⁶

Der ökonomische Standpunkt von Kurzfilmen hat sich durch seine Verdrängung aus dem Kino durch den abendfüllenden Spielfilm verändert. Seine Funktion als Vorfilm geriet immer mehr in den Hintergrund. Das Kurzfilmfestival holte den Kurzfilm aus seiner üblichen Umgebung, in eine eigens für ihn geschaffene. Keine Doppeldeutigkeit, keine offenen Fragezeichen, kein Mittel zum Zweck. Der Kurzfilm als Kurzfilm für die Öffentlichkeit und nicht mehr.

¹⁶ Elsaesser, Thomas, „Film Festival Networks“, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, S. 84.

2.1. Das Bewusstsein für Kurzfilm – Die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*

Die heutigen *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*, zu ihren Anfängen noch *Westdeutsche Kulturfilmtage* genannt, sind das renommierteste und, neben dem *Tampere International Short Film Festival*, das einzige in der Liste der FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) unter den A-Festivals geführte Kurzfilmfestival. Zu Beginn ihres Bestehens waren die Kurzfilmtage auf dokumentarische Arbeiten ausgerichtet und internationale Arbeiten gewährten den Festivalbesucher/innen einen Einblick in fremde Kulturen und Weltansichten. Seit ihrer Gründung 1954 sind die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* ein Ort für Diskurse, politisch relevante Themen, Aufklärung, Aufarbeitung von Geschichte und gesellschaftliche Reflexion. Die Filmemacher/innen nutzten den Rahmen des Festivals, um eine Veränderung, die das festgefahrene Schema des Kinos während des *Kalten Kriegs* durchbricht, hervorzurufen.

Am 28. Februar 1962, im Rahmen der 8. Ausgabe der *Oberhausener Kurzfilmtage*, wurde von Alexander Kluge im Namen von 26 jungen Regisseuren bei der Pressekonferenz das *Oberhausener Manifest* vorgelesen.

„Papas Kino ist tot. [...] „Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Film zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. [...] Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“¹⁷

Die Wichtigkeit des Kurzfilms, vor allem für junge Filmschaffende, und die Notwendigkeit der Kurzfilmförderung waren Punkte des Manifests. Die Organisatoren des Festivals waren an der Entwicklung des Manifests nicht beteiligt, die Filmemacher ergriffen die Initiative aus eigener Motivation heraus. Das Festival war der richtige Austragungsort für Protest und Kritik. Die

¹⁷ Günter, Roland, „Schnittstellen. Die Milieus von Festival, Stadt und Region“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 35.

Kundgebung der jungen Filmemacher war Teil der neuen Welle im cineastischen Universum Deutschlands.

„Less well known perhaps is the fact that practically all the European new waves also owed their existence to the film festivals. Cannes in this prospect has – ever since the festival of 1959 made stars out of Francois Truffaut and Jean-Luc Godard and created the Nouvelle Vague – acted as the launching platform. For instance, it was imitated by a group of mostly Munich filmmakers who declared their own New Wave, the Young German Cinema at the short film and documentary festival of Oberhausen in 1962, while the Dogma group deliberately and self-reflexively launched their famous “vow of chastity” manifesto in Cannes in 1995.“¹⁸

Die Werke der Filmemacher/innen waren politisch, sie protestierten gegen alles, was ihren Vorstellungen widersprach. Es entwickelte sich eine Tendenz hin zur Produktion von provokanten und politisch relevanten Kurzfilmen in Österreich, Frankreich, Deutschland, aber auch außerhalb der Grenzen Europas. Besonders für die Filme aus den Ostblockstaaten war Oberhausen die einzige Möglichkeit, um im Westen gezeigt zu werden. Die Zensur hatte den teilweise nationalkritischen Werken jegliche Gelegenheit zur Präsentation genommen. Trotz der Versuche der Behörden eine Zusammenarbeit mit den *Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen* zu verhindern, haben es die Filmemacher/innen mit besonderen Mühen geschafft ihre Werke über die Grenzen zu transportieren, selbst wenn sie persönlich oft nicht anwesend sein konnten.

„Informationen über und Kontakte zu den osteuropäischen Nachbarn waren Mangelware und deshalb besonders begehrt. Und da die Filme aus den unbekannten Ländern gut waren, waren sie besonders willkommen. So ist die Liste polnischer, tschechoslowakischer, ungarischer, aber auch jugoslawischer Filmemacher, deren Sprungbrett das Oberhausen der sechziger und siebziger Jahre war, sehr lang und rechtfertigte eine eigene Abhandlung.“¹⁹

Wie die politische Lage in den genannten Ländern war, wurde durch die Arbeiten von Janusz Majewski, Jiri Trnka, Dusan Vukotic, Witold Giersz, Roman Polanski, Jan Lenica oder Vlado Kristl klar. Politik war auch innerhalb der Grenzen Deutschlands ein wichtiges Thema für die Kurzfilmtage, allein schon durch die Trennung in Ost- und Westdeutschland. Abhängig von den regierenden Parteien,

¹⁸ Elsaesser, Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, S. 90.

¹⁹ Dammeyer, Manfred, „Ein Festival im Kalten Krieg. Die Westdeutschen Kurzfilmtage im Spannungsfeld der Politik“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 41.

wurde Druck auf die Organisatoren/innen des Festivals ausgeübt. Auflagen zu Filmen bzw. Ländern, die im Rahmen des Festivals gezeigt werden sollen, mussten erfüllt werden, ansonsten wurde die finanzielle Unterstützung eingestellt. Trotz aller Hindernisse wird das Festival zum Ort, an dem subversive Werke wie *BESONDERS WERTVOLL* von Hellmuth Costard (Deutschland 1968) oder zu späterer Zeit auch *SCORPIO RISING* von Kenneth Anger (USA 1964) gezeigt werden. *BESONDERS WERTVOLL* provoziert sogar derartig, dass es zum Konflikt zwischen der Auswahlkommission, die den Film unbedingt zeigen wollte, und den Festivalorganisatoren/innen kam. Ein sprechender Penis trägt auf spöttische Weise das neue Filmförderungsgesetz, mit besonderem Augenmerk auf die Sittenklausel der Filmbewertungsstelle Wiesbaden vor. Als schließlich die Entscheidung fiel, den Film nicht zu zeigen, löste das eine Welle von Rücktritten bei den Filmemacher/innen aus. Die Reaktionen waren wie erwartet: von Journalist/innen wurde das Festival der Zensur beschuldigt, Fördergeber/innen und Politiker/innen waren der Meinung, dass der Film aufgrund seines Inhalts und der fehlenden Ästhetik zu Recht aus dem Festivalprogramm genommen wurde.

Die Ereignisse deuteten bereits auf die bevorstehende Revolution 1968 hin. Die *Kurzfilmtage Oberhausen* konnten jedoch ihre Position bewahren und blieben auch in den Folgejahren die Plattform für ästhetische, subversive und innovative Kurzfilmwerke. Die nächste entscheidende Epoche brach mit dem Video an. Das Format war aus Kostengründen attraktiv und ermöglichte es selbstständig zu arbeiten. Die Diskussion darüber, ob Video als gleichwertiges ästhetisches Material wie Film eingestuft werden kann, ist bis heute ein Streitthema. In Oberhausen wurden Videoarbeiten in den Wettbewerb integriert; ein klarer Standpunkt und wichtiger Schritt für den Kurzfilm, da in den nächsten Jahren das Videozeitalter anbrach.

Neben Avantgarde/Experimentalfilm, Animation und Kurzspiel- bzw. Dokumentarfilm erschienen neue Formen des Kurzfilms, wie das Musikvideo oder der Werbeclip. Oberhausen, wie auch bereits zahlreiche andere Kurzfilmfestivals, hatten eine neue Herausforderung. Die Grenzen mussten neu abgesteckt werden und das Fortschreiten der Technik als auch die neuen ästhetischen Ausdrucksmittel beim Kuratieren von Kurzfilmprogrammen bedacht werden. Die

Strukturen des Kurzfilmfestivals haben sich seit der Geburtsstunde in Oberhausen der Zeit entsprechend gewandelt.

Beeinflusst durch das soziale Umfeld, innovative Technik und Kommunikation haben sich die Schwerpunkte und Auslegungen der Festivals verändert. Die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* haben unser Verständnis von dem, was und wie ein Kurzfilmfestival sein kann und soll, geprägt. Zum ersten Mal in der Filmgeschichte wurde das Hauptaugenmerk auf die kurze Form gelegt. Bewusst haben sich Filmemacher/innen dafür entschieden Kurzfilme zu machen, und das Publikum hat sich bewusst dafür entschieden sich Kurzfilmprogramme anzusehen. Was Oberhausen so wichtig für die weitere Entwicklung des Kurzfilms gemacht hat, war das Interesse an internationalen Werken und Kulturen und das Bieten einer Plattform für Minderheiten und Interessensgruppen.

„Die Oberhausener Kurzfilmtage haben niemals auf die Technologie oder ein bestimmtes Genre gesetzt, sondern die offenste Auffassung von Kurzfilm vertreten, ein Kurzfilm sei jedes projizierbare bewegte Bild unter 45 Minuten. So reihen ihre Programme nicht bloße Filmvorführungen aneinander, sondern präsentieren divergierende Formen und Genres und unterschiedliche Auffassungen von kultureller Differenz und sozialer Realität, die einander kommentieren. Das Kino ist tot. Die Filmfestivals sind sein Laboratorium, seine Zukunft.“²⁰

2.2. Der Kurzfilm als nicht definierbares Objekt

„Der Kurzfilm ist keine starre Kategorie.“²¹ Er entwickelt sich immer weiter und ist genau deshalb schwierig zu fassen. Die begrenzte Spielzeit ist für den Kurzfilm die einzige Norm, die er hat. Welche einzelnen Faktoren werden bei einer möglichen Begriffserläuterung von Kurzfilm verwendet und in welcher Beziehung stehen sie zueinander? Ist Zeit wirklich der einzige Faktor, der für eine Definition von Kurzfilm relevant ist? Im folgenden Kapitel sollen Kriterien, Methoden und Mittel analysiert werden die für eine Definition von Kurzfilm verwendet werden.

²⁰ Gass, Lars Henrik, „Vorwort“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 7.

²¹ Vgl. Patalas, Enno, *Kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, S. 157.

2.2.1. Minuten als der entscheidende Faktor

Christoph Schulz, der sich unter anderem mit Avantgardefilm und neuer Musik beschäftigt, stellt die Frage: „Wieso ist eine Definition für Kurzfilm überhaupt notwendig?“²² Eine mögliche Antwort könnte sein: Um als selbstständige Disziplin etabliert zu sein und um sich von anderen Kunstrichtungen distanzieren zu können. Besteht diese Begebenheit nicht, ist der Vergleich zu anderen Kunstformen die Folge. Bei Kurzfilmen ist es sehr häufig die Kurzgeschichte, die zum Vergleich herangezogen wird. Wobei dieser nur in Bezug auf fiktionale Werke angewendet werden kann.

„Auch Analogien aus der Literatur müssen scheitern, denn die in diesem Zusammenhang oft zitierte Kurzgeschichte ist auf Fiktionen – eben Geschichten – begrenzt.“²³

Bei der Recherche zur Definition von Kurzfilm wird der Aspekt von Filmlänge als einziger Konstante immer wieder augenscheinlich sichtbar. „Short subject: AKA: Short - A movie that is shorter than 45 minutes. Contrast with feature.“²⁴

„Wer versucht, Kurzfilm zu definieren, steht automatisch vor dem Dilemma, dass es außer der Laufzeit keine präzisen Kriterien oder eindeutigen Merkmale gibt, die auf alle Kurzfilme zutreffen.“²⁵

Daher möchte ich die Einreichkriterien der Kurzfilmfestivals *VIS Vienna Independent Shorts*, *Internationale Kurzfilmtagen Oberhausen* und *Festival International du Court Métrage Clermont-Ferrand* als Hilfsmittel miteinbeziehen, um Zeitvorgaben für den Kurzfilm zu filtern, und in späterer Folge näher auf verschiedene Kategorisierungsversuche der kurzen Form eingehen. Die Diskussion über die Verwendung und Bedeutung der Begriffe Genre, Gattung und Kategorie im Kurzfilmkontext folgt anschließend.

²² Schulz, Christoph, „Wieder keine Poetik des Kurzfilms, wieder eine Poetik des Kurzfilms“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 161.

²³ Wolf, W. Reinhard, „Was ist Kino? – was ist Kurzfilm?“, *Kurzfilm in Deutschland. Studie zur Situation des kurzen Films*, AG Kurzfilm (Hg.), Dresden: AG Kurzfilm 2006, S.5.

²⁴ *IMDB*, „Movie Terminology Glossary S“, <http://www.imdb.com/glossary/S>, Zugriff: 19.07.2013.

²⁵ Wolf, W. Reinhard, *Kurzfilm in Deutschland. Studie zur Situation des kurzen Films*, S.5.

Alle drei Kurzfilmfestivals führen Wettbewerbe aus und haben für die Einreichungen genaue Zeitangaben vorgegeben. Für *VIS Vienna Independent Shorts* können nur Filme mit einer Länge bis zu 30 Minuten²⁶ eingereicht und programmiert werden. Das *Festival International du Court Métrage Clermont-Ferrand* gibt eine „maximum running time of 40 minutes“²⁷ als Einreichkriterium an. Die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* haben für die unterschiedlichen Wettbewerbe sowie Rahmenprogramme differenzierte Angaben in den Einreichkriterien vermerkt. Die Kriterien besagen, dass ein Film für den Internationalen Wettbewerb nicht länger als 35 Minuten sein darf, ein Film für den Nationalen Wettbewerb nicht länger als 45 Minuten und Musikvideos sollten eine Maximallänge von 15 Minuten nicht überschreiten. Allerdings können in diesem Reglement Ausnahmefälle eintreffen.

„In begründeten Ausnahmefällen lassen die Auswahlkommissionen auch längere Beiträge zu. Die Auswahl der Beiträge erfolgt ohne besondere Berücksichtigung von Nationalität oder Genre.“²⁸

Zusammenfassend kann man sagen, dass der zeitliche Rahmen, der von den genannten drei Festivals vorgegeben wird, sich auf eine Maximallänge der Filme von 30 bis 45 Minuten begrenzt. Das wiederum bedeutet, dass der Faktor Zeit zwar ein Orientierungsmerkmal für den Kurzfilm ist, aber eine sehr vage Konstante darstellt, da alle drei Festivals für sich divergent Kurzfilmlängen definieren, und teilweise sogar für internationale und nationale Werke sowie Rahmenprogramme unterschiedliche Filmlängen erlauben. Wenn man die These von Katrin Heinrich auf die in den Einreichkriterien bestimmten Filmlängen der genannten Kurzfilmfestivals überträgt, würden zwei der drei kein reines Kurzfilmprogramm zeigen. Sie vertritt die Ansicht, dass Werke mit einer Filmlänge zwischen 30 und 60 Minuten eine eigene Kategorie bzw. Genre darstellen, und zwar den mittellangen Film.²⁹

²⁶ *VIS Vienna Independent Shorts*, „Filmeinreichung“, <http://www.viennashorts.com/service/filmeinreichung>, Zugriff: 18.07.2013.

²⁷ *International Short Film Festival Clermont-Ferrand*, „Submissions“, <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=158>; Zugriff: 18.07.2013.

²⁸ *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*: „Einreichung“, <http://www.kurzfilmtage.de/metanavigation/faq/teilnahmebedingungen.html>, Zugriff: 18.07.2013.

²⁹ Vgl. Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik*, S. 28.

Ich kann mich bezüglich der Definition von Kurzfilm angelehnt an Filmdauer nur der Meinung von Christoph Schulz in seinem Bericht „Wieder keine Poetik des Kurzfilms – wider eine Poetik des Kurzfilms“³⁰ anschließen. Die Definition von Kurzfilm über die Filmlänge ist nur bedingt möglich und sinnvoll.

„Wie man es dreht und wendet, wird deutlich, wie geradezu konstitutiv die Äußerlichkeit der Eigenschaft der Dauer ist, die dem Kurzfilm den Namen gibt, ihn aber nicht zu definieren vermag.“³¹

Eine klare Richtlinie, die für alle Kurzfilmfestivals gültig ist, gibt es nicht. Und wie die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* zeigen, ist sogar ein Reglement mit grundsätzlich klaren Vorgaben in Ausnahmefällen durchaus umgebar. Die Definition von Kurzfilm angelehnt an die Filmlänge ist für Kurator/innen nur bedingt von Wichtigkeit, da die Entscheidung, ob ein Film für ein kuratiertes Programm infrage kommt, von Festival zu Festival und jeweiligem Reglement erneut und individuell getroffen werden muss.

2.2.2. Der Kurzfilm - Genre, Gattung, Kategorie?

Alle drei Begriffe sind in gängiger Verwendung für die Einordnung der kurzen Form im Filmkontext: „Kategorie“, nach welcher die *Academy* (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) ihre Oscars vergibt; „Genre“, nach welchem Filme mit gleichen thematischen Inhalten kategorisiert werden; oder doch „Gattung“, wie es Katrin Heinrich in ihrer Arbeit „Der Kurzfilm. Geschichte, Gattungen, Narrativik“³² tut.

Laut dem Duden haben alle drei Begriffe dieselbe Bedeutung bzw. stellen Synonyme füreinander dar.³³ Inwieweit das auf die Kategorisierung von Kurzfilmen im Kurzfilmfestivalkontext übertragbar ist, wird in diesem Kapitel behandelt.

³⁰ Schulz, Christoph, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, S.161.

³¹ Ebd., S.166.

³² Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik*, Alfeld: Coppi Verlag 1997.

³³ Vgl. Duden, „Genre“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Genre>, Zugriff: 19.07.2013.

Zu Beginn möchte ich die Definition „Genre“ näher betrachten und auf die Bedeutung des Begriffs im Zusammenhang mit dem Begriff „Gattung“ eingehen. Die Kategorisierung in Genres wird sowohl in der Literatur-, als auch in der Filmwissenschaft angewandt. Die Einteilung von Filmen nach Genres entwickelte sich bereits in den frühen 1930er Jahren der Filmgeschichte. Die immer weiter steigende Anzahl an Filmproduktionen und das zunehmend facettenreiche inhaltliche Angebot erforderten ein Gerüst beziehungsweise Modell, an dem sich Rezipienten orientieren konnten. Diese Entwicklung kritisierten Filmjournalisten/innen und Filmtheoretiker/innen, unter anderem Rudolf Arnheim in seinem Text „Film als Kunst“.³⁴ Entsteht durch die Kategorisierung von Filmwerken eine Abwertung und Banalität der Werke? Oder sind sie eine Notwendigkeit, um die kommerziellen Ansprüche der Mainstream Gesellschaft zu erfüllen?

„Tatsache ist, dass sehr viele Filme ihre Geschichten im Rahmen solcher strukturellen Muster erzählen und dies auch von den Zuschauern, als eine Art Orientierungsraster, in diesem Rahmen erwartet, nachgefragt und decodiert wird. Genres sind also kulturelle Stereotype, die nicht nur für einzelne Individuen, sondern für Kollektive gestaltungs-, wahrnehmungs-, erwartungs- und interpretations-relevante Bedeutung haben (können). Insbesondere bei populären Mainstream-Filmen spielen Genres eine große Rolle.“³⁵

Im Zusammenhang von Mainstream-Filmen ist es insofern schwierig von Kurzfilmgenres zu sprechen, als der Kurzfilm kein kommerzielles Produkt ist, sondern eine Subkultur in der Filmlandschaft darstellt. Es wird im Kurzfilmfestivalkontext nicht selten von Kurzfilmdramen oder Actionkurzfilmen gesprochen, sondern von Kategorien wie Kurzdokumentar- oder Spielfilm, Animations- oder Experimentalfilm oder auch Musikvideos, um nur einige Beispiele zu nennen. Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft wird Genre dem Begriff Gattung gegenübergestellt:

„Genre wird im Deutschen – ähnlich wie im Englischen (vgl. Fowler, Strelka) und im Französischen (vgl. Genette) - zumeist unspezifisch synonym mit Gattung verwendet und schließt dabei sowohl „historische“ wie „systematische“ (oder „theoretische“) Gattungen ein (vgl. Brooke-Rose). In der Gattungstheorie hat Genre sich gegenüber Gattung aber insgesamt nicht durchsetzen können.“³⁶

³⁴ Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, München: Suhrkamp 1974. S 54.

³⁵ Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse von Werner Faulstich*, S. 30.

³⁶ Weimar, Klaus (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literatur Wissenschaft*, Berlin / New York: Gruyter 1997, S. 704.

Ich werde mich, wie zu Beginn der Arbeit angeführt, an der Genre-Definition von Werner Faulstich orientieren. Katrin Heinrich hat den Begriff Gattung für die Kategorisierung von Kurzfilm verwendet. „Die Zusammengehörigkeit einer Gattung ist weniger spezifisch definiert als die Zusammengehörigkeit innerhalb eines Genres.“³⁷ Die Kurzfilmgattungen laut Katrin Heinrich sind: Kurzspielfilm, Experimentalfilm, Animationsfilm, Bildungsfilm, Dokumentarfilm, Industriefilm, Musikclip, Werbefilm und *Found Footage*. Diese Aufteilung erscheint auf den ersten Blick nachvollziehbar, lässt aber in der Beschreibung der einzelnen Gattungen entscheidende Aspekte außer Acht. Es wird etwa in keiner Weise auf Mischformen oder Hybridformen, wie sie im Bereich Kurzfilm durchaus üblich sind, eingegangen.

Ein Kurzspielfilm kann auch ohne „real“ wirkende Schauspieler und die Umsetzung einer Geschichte in eine Spielhandlung“³⁸ definiert werden, und zwar, zum Beispiel durch eine narrative Erzählweise. Dabei kann die Auslegung durchaus experimentell sein, da Experimentalfilme nicht ausschließlich als Experimentierfeld für Filmemacher/innen betrachtet werden können, sondern auch als Stilmittel, für das man sich bewusst entscheidet. In seinem Kurzfilm *C'ÉTAIT UN RENDEZ-VOUS* (Frankreich 1976) lässt Claude Lelouch ein Auto mit Höchstgeschwindigkeit durch die Stadt fahren, die Kamera ist dabei an der Stoßstange montiert. Der Film ist ein Beispiel für ein technisches als auch stilistisches Experiment, und trotzdem handelt es sich dabei um ein fiktionales Werk.

Eine andere Stadtfahrt präsentiert sich in noch weitaus experimentellerer filmischer Weise, und zwar *SHAB CHERAGH* (Iran 2010) von der iranischen Filmemacherin Hamideh Razavi. Lichter beziehungsweise Lichteffekte sind im Bild zu sehen. Verzernte und verschwommene Formen lassen sich nicht klar definieren. Gegenstände scheinen aus dem Kontext gerissen zu werden. Durch das Auflösen der scharfen Konturen und dem Spielen mit Tempi und Zoom kommt es zu einer sehr komplexen, vielschichtigen Verdichtung von Motiven.

³⁷ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik*, S. 21.

³⁸ Ebd.: S. 22.

Durch die fehlende Schärfe im Bild entsteht eine Künstlichkeit, durch die ein Bruch zum ursprünglichen, ästhetischen Material erzeugt wird. Die finale und vollkommen scharfe Einstellung bestätigt jedoch die Vermutung, es ist eine Stadt bei Nacht.

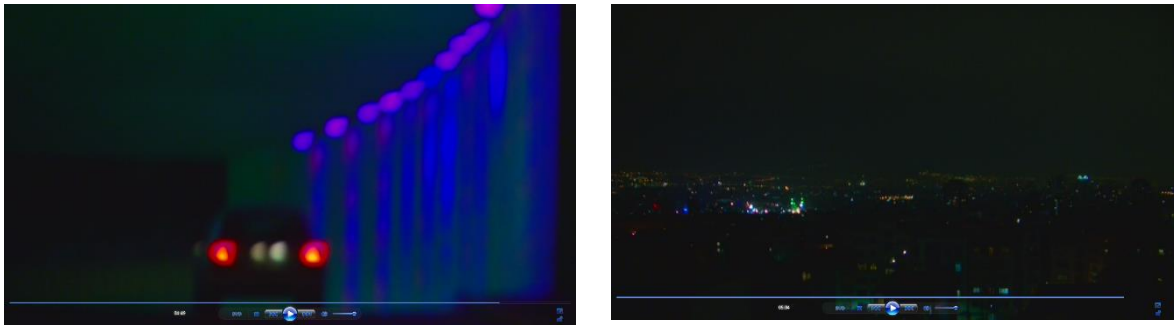


Abb.1.: Shab Cheragh, Regie: Hamideh Razavi, Iran, 2010, 5 min.

Trotz seiner experimentellen Ästhetik ist SHAB CHERAGH ein narratives Werk, das eine Stadtfahrt bei Nacht darstellt. Es könnte sogar, wenn man die Musik in die Beurteilung für eine Kategorisierung miteinbezieht, als Experimentalmusikvideo gesehen werden. Deutlich wird jedenfalls, dass das vielseitige Werk nicht einer von Katrin Heinrichs formulierten Gattung zugewiesen werden kann.

Die Gattungen Industriefilm, Musikclip und Werbefilm als eigenständige Gattungen zu präsentieren, ist zwar durchaus möglich, sie aufgrund ihrer wirtschaftlichen Entwicklung auf der gleichen Ebene wie künstlerische Arbeiten zu positionieren, ist meines Erachtens nach problematisch. Musikclips beziehungsweise Musikvideos dienen im Gegensatz dazu zwar auch der Verwaltung und Vermarktung der Musiker, sind jedoch aufgrund ihrer künstlerischen Ausrichtung auch als Kurzfilm zu betrachten. Vor allem in dieser Kategorie möchte ich unabhängige Musikvideoproduktionen von kommerziellen Musikvideoproduktionen, die zum Teil oft über „product placement“ produziert werden, unterscheiden. Als Beispiel für die Doppelfunktion einer unabhängigen Musikvideoproduktion ist WALZERKÖNIG (Österreich 2009) von der Band Laokoongruppe und dem im Animations- und Videokunstabereich tätigen Filmemacher Adnan Popovic zu nennen. Das Video dient der audiovisuellen Präsentation einer Band zum einen, zum anderen ist es eine animierte Arbeit

eines Filmemachers und wird vom österreichischen Filmverleih *sixpackfilm*³⁹ vertrieben.

Eine Eingrenzung und Unterteilung von Kurzfilm in Gattungen finden sowohl Vertreter/innen aus dem Medien- und Videokunsthfeld als auch Filmemacher/innen fraglich.

„Der Kurzfilm ist weder als Genre noch als Gattung eindeutig definiert. In manchen Ländern und Kulturen sind Kurzfilme überwiegend narrativ und fiktiv, gehören also zur Gattung des Spielfilms. Doch werden Kenner sofort darauf hinweisen, dass auch dort ein Kurzspielfilm auf keinen Fall einfach nur ein kurzer Spielfilm ist. In anderen Ländern wiederum würde man unter einem Kurzfilm eher einen Animationsfilm verstehen. In Deutschland sind Experimentalfilme fast immer Kurzfilme, was zu einer reziproken Bedeutungsübertragung führte: Der Kurzfilm ist experimentell.“⁴⁰

Auch in seinen Anmerkungen zur Kurzfilmstudie, die von der Kurzfilmagentur Hamburg durchgeführt wurde,⁴¹ findet Reinhard W. Wolf ähnliche Worte zur Kategorisierung von Kurzfilm.

„Das definitorische Dilemma entsteht, wenn übersehen wird, dass Kurzfilm keine Gattungs- oder Genrebezeichnung, sondern ein Oberbegriff ist, der seit der Frühzeit des Kinos alle möglichen Filmformen, Filmgattungen und Genres umfasst. Das Interessante am Kurzfilm ist eben nicht die Reduktion auf ein ununterscheidbares Format, sondern gerade seine hybride Vielfalt. Der Kurzfilm führt fort, was das frühe Kino noch kannte.“⁴²

Matthias Müller, Filmemacher und Professor für experimentellen Film an der Kunsthochschule für Medien in Köln, erwähnt in einem Interview mit Peter Kremski für das Buch „Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm“⁴³ die Formenvielfalt von Kurzfilm und damit einhergehende Schwierigkeiten einer Kategorisierung.

³⁹ *Sixpackfilm*: <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1848>, Zugriff: 21.07.2013.

⁴⁰ Wolf, W. Reinhard, „Lange Wege für kurze Filme. Zur Ökonomie des Kurzfilms in Deutschland“, *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Klaus Behnken (Hg.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 213.

⁴¹ Vgl. Wolf, W. Reinhard, *Kurzfilm in Deutschland. Studie zur Situation des kurzen Films*, S.5.

⁴² Ebd.,: S. 5.

⁴³ Vgl. Kremski, Peter, *Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm*, Köln: schnit 2005.

„Im Kurzfilmbereich gibt es vielfältige Positionen, Gattungen, die sich zuweilen antagonistisch gegenüberstehen, von daher ist der Begriff wenig aussagekräftig.“⁴⁴

Der Versuch den Kurzfilm in Genres beziehungsweise Gattungen zu kategorisieren, ist nur bedingt möglich. Es lassen sich keine klaren Richtwerte formulieren, um die verschiedenen Formen von Kurzfilm zu erfassen und einzuteilen. Lars Henrik Gass spricht in seinem Vorwort zu *kurz & klein* von der „Kategorie“ Kurzfilm. Der Begriff Kategorie ordnet jemanden oder etwas in eine Gruppe ein.⁴⁵ In weiterer Folge spreche ich somit von den Kurzfilm-Kategorien.

Eine Möglichkeit für Kurator/innen sich im Kurzfilmpool zu orientieren, stellt die Analyse der einzelnen Werke dar. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf dem Herstellungsprozess und Inhalt. Ich konzentriere mich im nächsten Schritt auf vier Kategorien im Kurzfilmbereich, wobei ich mich dabei an die Einreichkategorisierung von *VIS Vienna Independent Shorts* halte. Unter *Fiction & Documentary* werden fiktionale und dokumentarische Werke zusammengefasst. *Animation Avantgarde* deckt die Einreichungen jeglicher Form aus dem Animations- und Experimentalfilmbereich ab. Im Kurzfilmfestivalkontext sind das die am häufigsten vertretenen Arbeiten in Wettbewerben und Programmen.

2.2.3. Die Kategorisierung von Kurzfilmen

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wieso Kurzfilme kategorisiert und für wen ein Versuch der Kategorisierung notwendig ist. Wie wir bereits festgestellt haben, ist Kurzfilm ein sich in permanenter Entwicklung befindendes Format. Der Versuch einer Kategorisierung im nächsten Kapitel ist somit nicht als unveränderbare Position zu betrachten. Es ist die Vielfalt der filmischen Möglichkeiten, die den Kurzfilm zum spannenden und interessanten

⁴⁴ Müller, Matthias, „Die Nähe des Experimentalfilms zur Traumlogik zieht sich durch die Geschichte des Avantgardefilms. Ein Gespräch mit Matthias Müller“, *Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm*, Kremski Peter (Hg.), Köln: schnit 2005, S. 55.

⁴⁵ Vgl. Duden, „Kategorie“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kategorie#Bedeutung4>, Zugriff 21.07.2013.

Medium macht. Für Filmemacher/innen sowie einzelne Institutionen im Filmsektor ist eine Kategorisierung von Kurzfilmen notwendig, um damit arbeiten zu können. Zu diesen Institutionen gehören unter anderem Filmhochschulen, Filminstitute, Förderinstitutionen, Verleiher, Produktionsfirmen, Kurzfilmagenturen, Kurator/innen und nicht zuletzt (Kurz)Filmfestivals. Die inhaltliche und formale Differenzierung von Kurzfilmen ist nicht als Definition zu betrachten, sondern als mögliches Mittel zur Orientierung, sowohl für die Filmbranche als auch für das Publikum. Ein Exkurs in Arbeitsmethoden und Kategorisierungen von ausgewählten österreichischen und deutschen Institutionen aus dem Kurzfilmsektor sollen zum besseren Verständnis für die später im Kapitel aufgestellte Kategorisierung der klassischen Kurzfilmformate Spiel-, Dokumentar-, Experimentalfilm sowie Animation bieten.

2.2.3.1. Zur Vergabe von Kurzfilmförderung

Die Fördersituation von Kurzfilmen steht nicht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Da jedoch die Fördersummen von der Filmkategorie/dem Filmformat abhängig gemacht werden, möchte ich anhand einer Förderinstitution, und zwar dem *BKA* (zuvor Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur), näher auf die von der genannten Institution getroffene Kategorisierung eingehen. Die Kunstsektion im *BKA* vergibt in der Abteilung Film Förderungen für die Bereiche Drehbuch, Projektentwicklung, Herstellung, Festivalverwertung und Kinostart sowie Reisekostenzuschüsse, Stipendien und Preise. Die Höhe der Förderung variiert zum einen zwischen den genannten Bereichen, zum anderen ist sie vom Filmprojekt, dessen Filmformat und der Filmlänge abhängig.

Während die Drehbuchförderung für einen abendfüllenden Spielfilm, in diesem Fall mit einer Länge ab 70 Minuten definiert, bis zu 5.000 Euro betragen kann, wird die Förderung für die Drehbucherstellung und das Drehbuchhonorar für einen Kurzfilm über die Herstellungsförderung abgedeckt.

Die Projektentwicklung fördert Experimentalfilme mit maximal 3.300 Euro, Dokumentarfilme mit bis zu 10.000 Euro und Spielfilme mit maximal 20.000 Euro. Für fiktionale und dokumentarische Kurzfilme ist eine Förderung „adäquat“ an die Summen für Langfilme angepasst, die Angaben dazu werden aber nicht näher erläutert. Die Förderung für die Herstellung von Filmen gibt keine genaue Auskunft über die Summen der Förderung für Kurzfilme. Für einen kürzeren Dokumentar- oder Experimentalfilm (keine genaue Zeitangabe) ist ein ausführliches und inhaltliches Konzept notwendig, auch hier wieder „adäquat“ an Projekte mit längerer Laufzeit angepasst. Die Kriterien und Bedingungen für den (Kurz)Spielfilm sind wie folgt definiert:

„...unabhängige und künstlerisch eigenständige Formen in Erzählstruktur und Realitätswahrnehmung; Werke, die das kritische Attribut des visionären Filmemachens in sich tragen und die notwendige Dialektik zwischen narrativem Inhalt und visueller Form entwickeln.“⁴⁶

Für die Festivalverwertung und den Kinostart gibt es ebenfalls keine konkrete Kategorisierung der einzelnen Kurzfilmformate, es wird auch hier adäquat zum Langfilm eine Förderung vergeben. Die Bereiche Reisekostenzuschuss, Stipendium und Preise verweisen nur auf die Notwendigkeit einer Förderung durch das BKA, um für eine der beiden Förderungen bzw. einen Preis in Betracht gezogen werden zu können.⁴⁷

Zusammenfassend kann man sagen, dass das BKA zwar eine Kategorisierung der kurzen Form in Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm vornimmt und Anforderungen stellt, die für eine Förderung erfüllt werden müssen, jedoch keine konkreten Summen und keine konkreten Längenangaben angibt für Kurzfilmprojekte und sich stattdessen an der Langfilmförderung orientiert. Für Animationsfilm gibt es keine eigenen Kriterien, die Anträge für diese Form werden den genannten Formaten untergeordnet.

⁴⁶ BKA Abteilung V/3 Film; „Förderungskatalog der Kunstsektion“, <http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml#toc3-id4>, Zugriff: 03.08.2013.

⁴⁷ Vgl. Asperger, Manfred, „Filmisch begeistern – ökonomisch verhungern. Die Auswirkungen der österreichischen Filmförderungsentwicklung auf den Kurzfilm sowie dessen aktuelle Förderungs-, Aufführungs- und Vertriebsmöglichkeiten“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 2011. S. 47.

Die Anpassung der Fördergelder an Langfilme, wie sie in der Kurzfilmförderung passiert, lässt zwar eine Geringschätzung dieser Form von Filmschaffen vermuten, dennoch ist es ein wichtiger Beitrag zum Erhalt und zur Entwicklung des Kurzfilms.

2.2.3.2. Kurzfilmagenturen und Kurzfilmverleih

Wie auch Langfilme werden Kurzfilme meist von spezialisierten Verleih- oder Agenturfirmen vertrieben. Verleihagenturen, wie zum Beispiel *sixpackfilm* in Wien, bieten einen Online-Katalog an mit einer Auflistung der Filme, die in ihrem Verleih aufgenommen wurden. Die Preise für die einzelnen Werke sind nach Minuten angegeben. Der Minutenpreis der einzelnen Filme beläuft sich bei *sixpackfilm* etwa auf vier Euro, für Filme unter sechs Minuten wird eine Pauschale von 25 Euro berechnet. In viermal jährlich stattfindenden Sitzungen werden Filme ausgewählt, die zusätzlich vom Verleih auf Kurzfilmfestivals für Wettbewerbe eingereicht werden.⁴⁸ Im Verleihkatalog von *sixpackfilm* sind Kurzfilme einzelnen Kategorien zugeordnet. Die Kategorien reichen vom Musikvideo über Experimentalfilm bis hin zur Animation.

Kurzfilmagenturen wie die *Kurzfilmagentur Hamburg* oder die *Agence du Court Métrage* in Frankreich bieten neben kategorisierten Online-Archiven auch Dienstleistungen an wie zum Beispiel das Kuratieren von abendfüllenden Kurzfilmprogrammen zu bestimmten Themen. Die Filme sind in Datenbanken nach Stichwörtern sortiert und können somit einfach gefunden werden. Kurzfilmagenturen können zudem, so wie Verleiher, eine Beraterfunktion für Filmemacher/innen in Bezug auf Filmrechte einnehmen.

Die *Filmförderungsanstalt in Deutschland* fördert seit 1. Jänner 2009 Kinos, die Kurzfilme als Vorfilme einsetzen, mit einer Summe von 1.500 Euro pro Kino/Jahr. Die *Kurzfilmagentur Hamburg* hat auf diese Entwicklung reagiert und ihre

⁴⁸ Vgl. *sixpackfilm*, „Verleihgebühren“, <http://www.sixpackfilm.com>, Zugriff: 03.08.2013.

Verleihgebühren dementsprechend angepasst. Es gibt Verleihkonditionen, die sich in Tage, Wochen oder sogar Jahre gliedern. Die Kategorien, aus denen man Filme auswählen kann, sind Animationsfilm, Drama, Kurzspielfilm, Musikfilm, Experimentalfilm und Dokumentarfilm.⁴⁹ Neben Filmfestivalkatalogen erleichtern Online-Archive und Kataloge von Verleihern und Agenturen die Arbeit von Kurator/innen. Die Recherche für die Zusammenstellung eines Programms kann je nach Thematik sehr umfassend sein. Je detaillierter die Kategorisierung von Kurzfilmen gegliedert ist, umso einfacher ist es für Kurator/innen zu recherchieren.

2.2.3.3. Kurzspiel- und Dokumentarfilm, Animation und Experimentalfilm

Im folgenden Kapitel werden historische Entwicklungen und die daraus folgenden Stilrichtungen und technischen Begebenheiten von Kurzfilmen betrachtet. Konzentrieren werde ich mich dabei auf ausgewählte Werke und Merkmale, Stile und teilweise Wechselwirkungen zwischen Experimentalfilm, Animationsfilm, fiktionalen und dokumentarischen Arbeiten sowie ihre Beziehung zueinander und zu anderen Kunstrichtungen. Im Zuge dessen soll unter anderem diskutiert werden, was stilistische und formale Merkmale der genannten Kurzfilmkategorien sind, mit welchen Themen sie sich auseinandersetzen und was Hybridformen sind.

Eine stichprobenartige Recherche ab 1979 in den Archiven der am längsten existierenden *Kurzfilmfestivals in Oberhausen*⁵⁰ und in *Clermont-Ferrand*⁵¹ hat ergeben, dass sich die Thematiken der Kurzspiel- und Dokumentarfilme, die auf den beiden Festivals gezeigt wurden, in den vergangenen knapp 40 Jahren inhaltlich nur bedingt verändert haben. Themen, die vorrangig behandelt wurden und noch immer werden, sind politische Entwicklungen und Situationen (national und international), die historische Aufarbeitung von Ereignissen, fremde Kulturen

⁴⁹ Vgl. *Kurzfilmagentur Hamburg*, „Kurzfilmverleih“, <http://www.shortfilm.com>, Zugriff: 03.08.2013.

⁵⁰ *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, „Online Archiv“, <http://www.kurzfilmtage.de/index.php?id=4650&archive=1>, Zugriff: 29.10.2014.

⁵¹ *International Short Film Festival Clermont-Ferrand*, „Online Archiv“, <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=205>, Zugriff: 29.10.2014.

und Traditionen, sowie Sexualität und zwischenmenschliche Beziehungen in Freundschaften, Partnerschaften und der Familie. Die Erzählweise hat sich jedoch in allen Kategorien verändert. Zum einen aufgrund der neuen Möglichkeiten auf technischer Ebene, zum anderen durch die jeweilige Beeinflussung verschiedenster Kunstrichtungen in den jeweiligen Dekaden. Neben einem historisch ausführlicheren Rückblick in den Kategorien Animation und Experimentalfilm in Bezug auf Stile und Techniken – ausführlicher als in den Kategorien Kurzspiel- und Dokumentarfilm - wird auch die technische Entwicklung genauer betrachtet, da sie für die Arbeit der Filmemacher/innen eine tragende Rolle spielt.

Kategorie: Kurzspielfilm

Der klassische Aufbau eines Langfilms ist die Drei-Akt-Struktur, d.h. Anfang, Mittelteil und Ende. Beim Kurzfilm ist das nicht anders. „Werkzeug und Material sind dieselben, nur die Bandbreite der Ideen und ihre Ausführung sind unterschiedlich.“⁵² Ich werde mich daher in meiner weiteren Auseinandersetzung mit den Merkmalen der Kategorien Kurzspiel- und Kurzdokumentarfilm am Langfilm orientieren.

„Das Setup eines Kurzfilms unterscheidet sich nicht wesentlich vom dem eines Spielfilms. Ziel ist es, die Zuschauer über Kulisse, Zeitrahmen und Stimmung zu informieren und ihnen einen Anhaltspunkt für die ungefähre Richtung des Films zu geben.“⁵³

Im Laufe der Entwicklung des Mediums hat sich bald der populäre/kommerzielle Film, d.h. narrative Geschichten, die einem konkreten Regelsystem folgen, in der Gesellschaft etabliert. Der Zuschauer konnte sich durch die realitätsgetreue Darstellung der ihm bekannten Wirklichkeit in der Story formal als auch inhaltlich wiederfinden. „In einer einfachen Definition ist eine Story nichts anderes als eine

⁵² Cowgill, J. Linda, *Wie man Kurzfilme schreibt*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1997, S. 75 (Orig. *Writing Short Films. Structure and Content for Screenwriters*, Los Angeles 1997).

⁵³ Ebd., S. 75.

Abfolge von Ereignissen.“⁵⁴ Die Sprache in Dialogen sowie in sich geschlossene Bildabfolgen implizierten eine Vertrautheit. Narrativität ist das Merkmal, mit dem man den Kurzspiel- und Dokumentarfilm in erster Linie verbindet.

„(...) classical narration, cinematic and other, offers the warrant that (1) the chief dramatically significant questions do have answers that the text will supply, and (2) the narrational material that gives these answers will be suitably (...) identified.“⁵⁵

Die Bereiche, aus denen Ideen für einen neuen Film gewonnen werden können, sind vielfältig, und im Grunde genommen hängt es vom Regisseur/ von der Regisseurin und seinen/ihren Neigungen, Erlebnissen, Vorstellungen und Interesse ab, welche Themen gewählt werden. Allem voran steht der individuelle, kreative Prozess, den/die Filmemacher/innen dabei durchmachen.

„The ways in which film-makers find the term of a filmic idea and nurture it are various. For most film-makers here, part of the idea or the form it takes comes out of personal experience, emotional states and memories, interacting with external events, situations and opportunities.“⁵⁶

Ein Kurzfilm definiert sich sowohl durch seine Machart als auch durch das Thema welches behandelt wird. Beide Faktoren sind wichtig für die weitere Auseinandersetzung mit dem Werk. Der Kurzfilm imitiert nicht Geschichten und Genres von Langfilmen, er orientiert sich an eigenen Erzählmustern, die seinen Vorgaben entsprechen. Linda Cowgill greift in ihrem Buch *Wie man Kurzfilme schreibt* sechs Bereiche auf, aus denen die meisten schöpferischen Ideen stammen. Für den Kurzspielfilm, „der sich durch eine klar zu definierende Handlung und der sich daraus ergebenden Geschichte auszeichnet“⁵⁷, sind das: Figur, Umgebung, Ereignis, Abstrakte Ideen, Situationen und Information. Alle diese Begriffe stellen häufig Überthemen für Geschichten (Storys) dar.⁵⁸

Die Figur leitet durch den Film, die Umgebung bildet den räumlichen Rahmen für die Geschichte und Ereignisse sind der Auslöser für Situationen, die sowohl positiv als auch negativ sein können. „Abstrakte Ideen“ eignen sich hervorragend,

⁵⁴ Ebd., S. 31.

⁵⁵ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik*, S. 41.

⁵⁶ Elsey, Eileen/Andrew, Kelly, *In Short. A Guide to Short Film-making in the Digital Age*, London 2002, S. 120.

⁵⁷ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte. Gattungen. Narrativik*, S. 27.

⁵⁸ Vgl. Cowgill, J. Linda, *Wie man Kurzfilme schreibt*, S. 30.

um nicht lebensnahe Inhalte darzustellen. Jedoch ist zu beachten, dass durch abstrakte Ideen der narrative Bezug zur Story nicht eindeutig gegeben ist und somit eine Zuordnung zum Kurzspiel- bzw. Kurzdokumentarfilm nur teilweise oder sogar überhaupt nicht möglich ist.⁵⁹

Im Kurzspielfilm bietet sich neben den bereits genannten Bereichen zur Ideenfindung ein weiteres Feld mit einem breiten Spektrum an Möglichkeiten an, um den kreativen Prozess anzuregen. Damit sind vor allem Einflüsse durch andere Werke aus unterschiedlichen Kunstrichtungen wie zum Beispiel Bildende Kunst, Architektur oder Musik gemeint.

„The creative process before the written word is the most amorphous and delicate. The catalyst for an idea may be an object, photograph, existing film or music, anecdotes, an emotion, memory or event.“⁶⁰

Die ersten Kurzspielfilmwerke waren einfach erzählt. Anders wäre es nicht möglich gewesen, die narrative Kontinuität aufrecht zu erhalten. Es gab auch noch nicht die Unterscheidung von realer und Erzählzeit. Die Möglichkeiten, eine Geschichte über mehrere Tage, Monate oder Jahre zu erzählen, entwickelte sich erst mit dem geplanten und durchdachten Einsatz von Schnitt, Kameraeinstellungen und Montage. Wie wir bereits festgestellt haben, ist der Zeitfaktor das entscheidende Kriterium für Kurzfilm. Während beim Langfilm die Möglichkeit, eine Geschichte ausführlich zu erzählen, gegeben ist, muss der Kurzfilm in einer vorgegebenen Zeitspanne arbeiten. Trotzdem ist auch beim Kurzspiel- und Dokumentarfilm der Bezug zum Langfilm da, weil auch bei Kurzfilmen der gefilmte Zeitraum durch den erzählten Zeitraum ergänzt wird. Um die Geschichte schlüssig erzählen zu können, arbeitet man mit Ellipsen, wie auch beim Langfilm. Dadurch wird der Rezipient angeregt, die Geschichte in der eigenen Vorstellung fortzuführen.

Auch bei Kurzfilmen gibt es die Möglichkeit, in „Real Time“ zu erzählen. Das bedeutet, der Film wird in Echtzeit gedreht und wiedergegeben. Ein Beispiel dafür ist Ruben Östlunds HÄNDELSE VID BANK (Schweden 2010), der Gewinner des Goldenen Bären bei den Berlinale Shorts 2010. Im Juni 2006 war Ruben Östlund

⁵⁹ Ebd., S. 31.

⁶⁰ Elsey Eileen/Kelly Andrew, *In Short*, S. 121.

Zeuge eines missglückten Raubüberfalls. Das Erlebnis hat er in seinem 12-minütigen Kurzfilm mit 96 Beteiligten nachgestellt. Dabei verwendet er keinen einzigen Schnitt, nur Zoom, um Personen bzw. Schlüsselmomente explizit darzustellen.

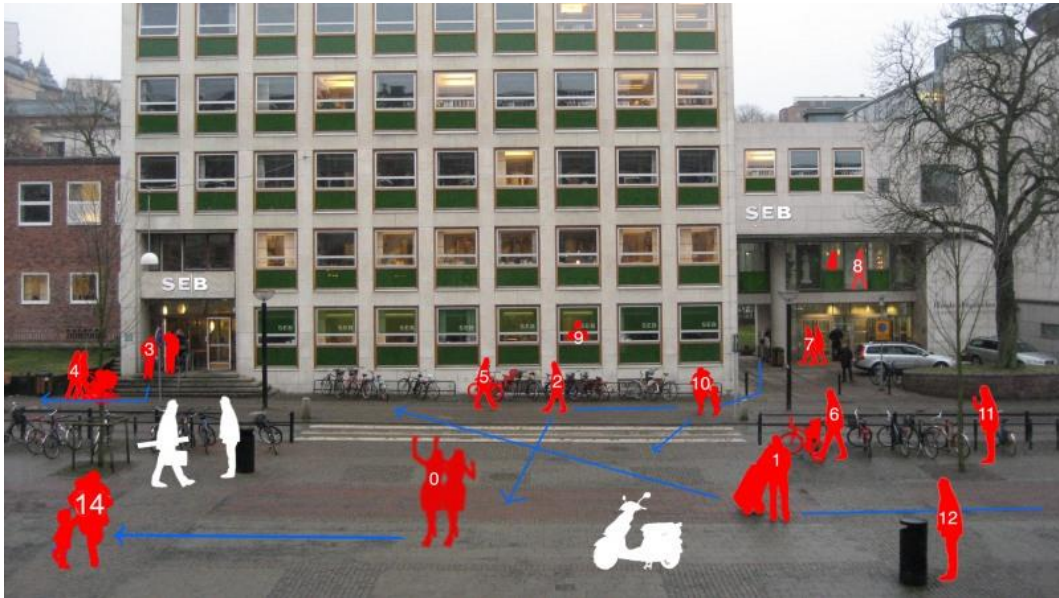


Abb.3.: Händelse vid bank, Regie: Ruben Östlund, Schweden 2010, 12 min.

Entscheidend ist der Erzählmodus sowie die Struktur der Story. Verwendet wurden die gleichen Mittel und Methoden (u.a. Montage & Schnitt), um eine fiktionale Geschichte zu erzählen, wie beim Langfilm, jedoch muss die Story aufgrund der begrenzten, zeitlichen Vorgabe, die es beim Kurzfilm gibt, adaptiert sein. Das Verwirklichen von abstrakten Ideen im Kurzspielfilm könnte die narrative Erzählweise und somit die Wahrnehmung des Rezipienten beeinflussen. Die Themen für Kurzspielfilme hängen von dem/der Regisseur/in ab und was er/sie vermitteln möchte, dabei gibt es keine Einschränkungen: Politik, gesellschaftskritische Themen und Entwicklungen, zwischenmenschliche Beziehungen oder alltägliche Erlebnisse können behandelt werden.

Kategorie: Kurzdokumentarfilm

Der Transport von Informationen ist eine der Hauptaufgaben von Dokumentarfilmen. Historische Ereignisse werden dabei ebenso behandelt wie aktuelle Themen aus Politik, Wirtschaft, Umwelt, Wissenschaft oder gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen. Dabei versuchen sowohl Lang- als auch Kurzdokumentarfilme eine realitätsgetreue Darstellung der Tatsachen im Film wiederzugeben. Dennoch ist zu bedenken, dass jede Dokumentation durch die Entscheidungen der Regie in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Eine Objektivität ist somit nur oberflächlich korrekt. Wir sehen ein von einer Person entwickeltes und in Filmbilder umgewandeltes Konzept. Auch die Anwesenheit einer Kamera kann das Verhalten der Protagonisten beeinflussen und verändern. Somit handelt es sich bei jeder Dokumentation in erster Linie um einen Film - und man darf nicht vergessen, dass auch dieser nach einem Konzept entstanden ist.

Eine außergewöhnliche dokumentarische Arbeit, die im Rahmen der Berlinale 2014 den Silbernen Bären in der Kategorie Kurzfilm gewonnen hat, ist LABORAT von Guillaume Cailleau (Deutschland 2014). Die Aufnahmen, welche auf der Onkologischen Forschungsstation Berlin entstanden sind, wirken auf der visuellen Ebene wie Szenen aus einem Science-Fiction-Film. Dazu tragen bei: das künstliche Licht, die Räumlichkeiten, die Atmosphäre und natürlich die Mäuse, die in Close-Up-Aufnahmen kleinen Aliens ähneln.

Was diesen Kurzfilm stilistisch hervorhebt, ist die Tatsache, dass die Aufnahmen auf analogem Filmmaterial entstanden sind. Die präzise Darstellung der Eingriffe an Mäusen würde zumindest eine digitale Nachbearbeitung vermuten lassen, das ist jedoch nicht der Fall.



Abb. 4.: LABORAT, Regie: Guillaume Cailleau, Deutschland, 2014, 22 min.

In 22 Minuten begleiten wir mehrere Mäuse von ihren Stationen in den Operationssaal. Guillaume Cailleau lässt den Zuseher/innen sehr viel Raum für Eigeninterpretation. Der Film ist ohne Dialog, somit fehlt jegliche Art von Erläuterungen zu dem was gesehen wird. Die Bild- und Tonebene sind teilweise nicht klar einer realitätsnahen Situation zuzuordnen. Die Erzählweise und der Stil in LABORAT können als experimentell angesehen werden. Synopsen und Berichterstattungen zum Film greifen experimentelle Aspekte im Film auf, jedoch wird er im Rahmen von Filmfestivals als Dokumentarfilm kategorisiert.

Eine andere dokumentarische Arbeit, die wiederum einer eher klassischen Erzählweise folgt, ist LECIEC, NIE LECIEC von Aniela Gabryel (Polen 2014). Die Filmemacherin beobachtet Ornithologen bei ihrer Arbeit auf einer stürmischen Insel und führt Interviews mit ihnen. Die Begeisterung der Fachleute für ihre Arbeit wird durch liebevolle Anekdoten aus ihrem Arbeitsalltag dem Rezipienten vermittelt, die Aufnahmen lassen wenig Spielraum für realitätsfremde Interpretationen. Es gibt klare Abfolgen und ein narratives Erzählmuster, dem gefolgt wird.



Abb. 5.: Leciec, nie leciec, Regie: Aniela Gabryel, Polen, 2014, 18 min.

Die beiden ausgewählten Filmbeispiele erfüllen ihre dokumentarische Aufgabe auf unterschiedliche Weise. Während sich Guillaume Cailleau dazu entschlossen, hat die Informationen in erster Linie über die Bildebene zu transportieren, lässt Aniela Gabryel die Protagonisten über ihre Leidenschaft erzählen.

Trotz der formalen und inhaltlichen Unterschiede sind beide Arbeiten eindeutig der Kategorie Kurzdokumentarfilm zuzuordnen. Auch LECIEC, NIE LECIEC ist preisgekrönt. Der Film wurde im Rahmen von *VIS Vienna Independent Shorts* 2014 von einer internationalen Jury als bester Kurzfilm der Wettbewerbsschiene *Fiction & Documentary* ausgezeichnet.

Kategorie: Avantgarde/Experimentalfilm

Der Begriff *Avantgarde* oder *Avantgardismus* wurde aus dem Bereich der bildenden Kunst für eine innovative Filmgestaltung übernommen. Er bezeichnet

eine Gruppe von Vorkämpfern⁶¹ im Filmgenre, auf inhaltlicher sowie formaler Form. Inhaltlich orientierte sich der Avantgardefilm in seiner ersten Phase an den stilistischen Formen der damals aktuellen bildenden Kunst. Es waren abstrakte, geometrische und surreale Bilder, die die Künstler erschufen. Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, war die Geburtsstunde der Experimente zum abstrakten Film Mitte der 20er, Anfang der 30er Jahre. Der Begriff Experimentalfilm ist jünger und wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert. „Experimentalfilme sind Filme, die außerhalb der kommerziellen Filmwirtschaft hergestellt, als künstlerische (oder ökonomische) Experimente gelten.“⁶²

Experimental- bzw. Avantgardefilme verfolgen in erster Linie keinem klar nachvollziehbaren Handlungsstrang, so wie es Kurzspiel- und Dokumentarfilme tun. Sie können von einem narrativen Konzept losgelöst sein, aber trotzdem stecken hinter den Arbeiten sehr bedachte Konzepte und Strukturen. Um sich diesen komplexen Strukturen nähern und eventuell eine Interpretation der Arbeit in Worte fassen zu können, muss eine andere Herangehensweise durchgeführt werden. Es ist hilfreich, dabei Merkmale über die Bild- und Tonebene herauszufiltern. Ein Experimentalfilm kann laut sein, sich plötzlich um entscheiden und verstummen, das Bild verzerren, zerreißen oder verfärben. Experimentelle Arbeiten vermitteln nur selten klare Botschaften, ihre Erzählform ist von einer „großen interpretativen Offenheit geprägt“.⁶³ Dadurch werden Experimentalfilme oft unterschiedlich „gelesen“ oder verstanden, das ist aber auch völlig legitim und nachvollziehbar. In einem Experimentalfilmprogramm wird der/die Zuschauer/in aus der Position des passiven Teilnehmers gehoben. Man lässt sich nicht berieseln, sondern wird aufgefordert, aktiv am Geschehen teilzunehmen, mitzudenken und ein eigenes, individuelles Filmverständnis zu bekommen.

In den 1960er Jahren wurde in Amerika die *New American Cinema Group*, auch bekannt als *Underground*, vom Filmemacher Jonas Mekas gegründet. Ausgehend von der Arbeit mit und auf Zelluloid, in erster Linie 16-mm-Film, entstanden

⁶¹ Vgl. Duden, „Avantgarde“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Avantgarde#Bedeutung1>, Zugriff: 03.08.2013.

⁶² Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik*, S. 23.

⁶³ Höglinger, Sebastian, *Schulmaterialien Diagonale Schulvorstellungen 2011*, Wien: Diagonale 2011. Seite 5.

abstrakte Werke zu aktuellen Themen. Die Arbeiten orientierten sich sehr stark am *Direct Cinema*, das technisch durch die Erfindung der leichten 16-mm-Kameras möglich und inhaltlich sehr vom dokumentarischen Stil geprägt war.

Im Jänner 1978 präsentierte P. Adams Sitney, Filmhistoriker und Chronist der *New American Cinema Group*, im *Österreichischen Filmmuseum* das Programm *The Uniqueness of the Cinematic*, welches den amerikanischen Independent Film vorstellen sollte. Das Programm beinhaltete Filme von einigen der bekanntesten amerikanischen Avantgardisten wie Michael Snow oder Stan Brakhage.⁶⁴ 1989 widmeten die Kurzfilmtage Oberhausen unter der Leitung von Karola Gramann dem amerikanischen Avantgarde- und Experimentalfilm der 1960er Jahre eine Retrospektive.

Neben dem Film wurde einem weiteren Medium immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt, dem Video.⁶⁵ Durch die einfache technische Handhabung und mit dem Aspekt bezahlbar zu sein, wurde das Video-Format von zahlreichen Künstlern für ihre Arbeit verwendet. Videos sind auch Teil des sogenannten *Expanded Cinema*. Auf der formalen Ebene umfasst *Expanded Cinema* diverse Praktiken, die mit Film arbeiten. Dazu zählen unter anderem multiple Projektionen als auch *Happenings* und alle weiteren Aktionen mit Film. Unter diesem Begriff ist alles, was eine „normale“, kinoübliche Vorführung überschreitet, zu verstehen. Dazu zählen Mixed Media, filmische Environments, Happenings, Projektfilme, Concept Art oder auch Fluxus. Auf der inhaltlichen Ebene orientiert sich *Expanded Cinema* am Undergroundfilm.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Alexander Horwath / Lisl Ponger / Gottfried Schlemmer (Hg.), Wien: Wespennest 1995, S. 11.

⁶⁵ Auf die Diskussion, ob Videos in dem Kurzfilmkontext integriert sein sollten oder ob sie als eigene Kunstform ausgewiesen werden müssen, werde ich in dieser Arbeit nicht eingehen.

⁶⁶ Vgl. Zumpe, Angela, „Zwischen Subversion und Anpassung. Kurzfilm und Videoformate“, *kurz und klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Behnken Klaus (Hg.) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 184.

Der eigene Körper als Projektionsfläche kommt in Experimentalfilmen immer wieder vor. Beispiele dafür sind u.a. Filme von Valie Export und Co., deren Performances und Happenings, wie zum Beispiel *Exit*, zum *Expanded Cinema* gehören.

Der Begriff *Found Footage* definiert bereits existierendes Foto- und Filmmaterial, das erneut bearbeitet wurde. Die Bedeutung der Filmbilder kann durch das Verändern und Überarbeiten nicht nur optisch, sondern auch inhaltlich verändert und in einen neuen Kontext gestellt werden. Das audiovisuelle Werk wird in seiner Ursprungsbotschaft manipuliert, das ist sowohl auf der Ton- als auch auf der Bildebene möglich.

In *RECYCLED* (China 2013) erzählt der Filmemacher Lei Lei die Geschichte von Pekings Bewohner/innen über eine Zeitspanne von 30 Jahren. Das Footage-Material um diese Geschichte erzählen zu können, hat er über mehrere Jahre auf den Müllhalden Pekings zusammen gesucht. Eine chronologische Anordnung von Bildfolgen aus verschiedenen Haushalten und Alltagssituationen bietet Einblick in die chinesische Gesellschaft.



Abb. 6.: Recycled, Regie: Lei Lei, China, 2013, 6 min.

Mit dem digitalen Zeitalter haben sich auch die Mittel und Wege des Experimentalfilms verändert beziehungsweise angepasst. Die digitale Bildbearbeitung eröffnete ganz neue Perspektiven und Möglichkeiten und ist entscheidend für den Erzählmodus in Experimentalfilmen. Wenn harte Schnitte verwendet werden, ist der Übergang von Bild zu Bild klar erkennbar. Bei Überblendungen passiert der Bildwechsel fließend.

„Heute und mehr noch für die Zukunft sind es die Möglichkeiten des computergenerierten Bildes, die eine neue Künstlichkeit erschaffen werden, deren Anwendungsmöglichkeiten sowohl im künstlerischen als auch (und vor allem) im kommerziellen Bereich wir erst erahnen können.“⁶⁷

Eine sehr populäre Methode, die das digitale Zeitalter mit sich brachte ist das *Morphing*. Dabei werden zwei Aufnahmen, ähnlich wie bei Tönen in der Musikwelt, durch den Einsatz von Spezialeffekten, die am Computer generiert werden, zusammengeführt. Das Ergebnis ist ein fließender Übergang von Bild A zu Bild B. Diese Methode wendet unter anderem Reinhold Bidner in seinem Film *IN TRANSIT* (Österreich 2009) an. Die Kamera nähert sich einem Bild in einem Museum. Es handelt sich dabei um das Porträt eines Mädchens von William-Adolphe Bouguereau. Das Bild verwandelt sich schließlich in das Porträt von Rubens' Tochter und nimmt im Laufe der folgenden fünf Minuten noch die Gestalt zahlreicher andere bekannter Porträts der Kunstgeschichte an. Laut Reinhold Bidner betrachten Museumsbesucher/innen in unserer von Medien sozialisierten Gesellschaft im Durchschnitt sechs Sekunden lang ein Kunstwerk, um schließlich zum nächsten zu gehen.⁶⁸

⁶⁷ Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Alexander Horwath / Lisl Ponger / Gottfried Schlemmer (Hg.), Wien: Wespennest 1995, S. 84.

⁶⁸ Vgl. *sixpackfilm*, „Onlinekatalog“, <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1780>, Zugriff: 22.11.2014.



Abb. 7.: In Transit, Regie: Reinhold Bidner, Österreich, 2009, 5:55 min.

Durch die Verformung und Verfremdung seines sich in Bewegung befindenden Gemäldes ist ein Loslösen von IN TRANSIT nicht so einfach möglich. Mit Wassertropfen, die das Gemälde bedecken und in denen sich die Besucher im Raum spiegeln, zieht Reinhold Bidner eine zweite Ebene im Film ein. Die Betrachter werden zu Betrachteten.

Im Experimentalfilm finden sich Text, Ton, Bild und Licht oft gleichzeitig und unkoordiniert vereint. Es wird keine klassische und narrative Erzählstruktur eingehalten. Oft sind aktuelle Zustände, Einflüsse und Gefühle vereint. Der Experimentalfilm dient als Mittel zur Selbstdarstellung und ist ein Versuch, all das zu vermitteln, ohne auszusprechen und vorzugeben, was man meint. Der Rezipient soll es selber herausfinden, sich anstrengen und den nicht klassischen Bildfolgen einen Sinn geben.

Der Experimentalfilm ist so formbar, dass er auch in Kombination mit anderen Kurzfilmformaten angewendet werden kann. Dennoch gibt es Meinungen, die zum Beispiel eine Trennung von Kurzspielfilm und Experimentalfilm fordern. Diese Thematik behandelt u.a. Richard Raskin in seinem Buch *The art of the short fiction film: a shot by shot study of nine modern classics*, in dem er zumindest eine klare Unterscheidung einfordert:

„A clear distinction should also be made between the short fiction film and the experimental short. In a nutshell: the short fiction film is pure story cinema, in that every image is in the service of a coherent and intelligible story, while the experimental short is image cinema, in the sense that images are given primacy over story, and narrative conventions are deliberately defied to the point that the viewer must never be able to make sense of the film.“⁶⁹

Ich persönlich kann dieser Aussage nur zustimmen, wenn dabei der Aspekt des experimentellen Erzählens ausgeklammert wird. Die Ausdrucksmittel, denen sich der Experimentalfilm bedient, können auch aus anderen Kurzfilmformaten übernommen werden, wie zum Beispiel dem Kurzspielfilm. Daher schließe ich mich der Meinung des österreichischen Filmemachers Peter Tscherkassky an:

„Andere wiederum bedienten sich der Ausdrucksmittel des Spielfilmes, unterliefen aber die erzählerischen Erwartungen, die damals schon mit dessen Regeln beim Publikum geweckt werden konnten: Sie verwendeten sie ,falsch‘.“⁷⁰

Ein Beispiel für experimentelle Erzählweise ist SHAB CHERAGH von Hamideh Razavi, der im ersten Kapitel bereits ausführlich behandelt wurde.

Experimentalfilme bedienen sich häufig auch Animationstechniken. Aktuelle Beispiele für diese Mischform von Animation und Experimentalfilm sind etwa die Werke des Filmemachers Mihai Grecu. COAGULATE (Frankreich 2008) oder GLUCOSE (Frankreich/ Rumänien 2012) lassen surreale Welten mit realen Motiven entstehen. Vulkane brechen aus Törtchen aus und Fische schwimmen schwebend in der Luft.

⁶⁹ Raskin, Richard, *The Art of the Short Fiction Film: A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics*, McFarland & Company (Hg.), North Carolina: Inc. Publishers 2002, S.4.

⁷⁰ Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Alexander Horwath / Lisl Ponger / Gottfried Schlemmer (Hg.), Wien: Wespennest 1995, S. 19.



Abb. 8.: Glucose, Regie: Mihai Greu & Thibault Gleize, Frankreich/ Rumänien, 2012, 7 min.

Kategorie: Animationsfilm

Da Animation so ein breites Spektrum an inhaltlichen Formen umfasst, möchte ich nur gezielt auf einzelne Verfahren, die in der Animation angewendet werden, eingehen.

Im Jahr 1943 wurden zwei Arten von Animation unterschieden, die mit der Gründung der *United Productions of America*, einhergingen: zum einen die *full animation* und zum anderen die *limited animation*. Während die erstere auf eine möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung mit 24 Bildern pro Sekunde aus ist, zeichnet sich zweitere durch einfache Stilmittel wie etwa die Aneinanderreihung von Standbilder (Stop-Trick-Verfahren) und ähnliches aus und ist durch zeitgenössische Kunst und Design beeinflusst.⁷¹ „Mit dem sehr anschaulichen Begriff ‚Stop-Motion‘ wird jene Technik bezeichnet, die Einzelbilderfolgen in surreale Bewegungsabläufe übersetzt, unbelebte Objekte animiert.“⁷²

⁷¹ Vgl. Renoldner, Thomas, „Animation in Österreich – 1832 bis heute, *Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute*, Wien: Filmarchiv Austria 2010, S. 103.

⁷² Grisseemann, Stefan, „Zeitspeicher. Die filmische Urzelle. Zur Strahlkraft des Kino-Einzelbildes“, *Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute*, Wien: Filmarchiv Austria 2010, S. 163.

Durch die Entstehung von Institutionen wie der *Society of Animation Studies* oder Animationsfilmfestivals in Annecy, Zagreb oder Ottawa wurden Plattformen für die Animationsfilmszene geschaffen. Häufig diskutierte Themen sind dort vor allem die zügige Entwicklung der technischen Möglichkeiten und die Position des Animationsfilms im internationalen Kontext.

Im Animations Bereich lassen sich die Herstellungsmethoden in analoge Techniken und jene, die mithilfe von Video- und Computertechnik entwickelt wurden unterteilen. Heute finden wir Animation überall und in jeder Form:

„Right from animation’s inception we see certain qualities that remain – a diversity of styles and methods, use in both commercial and artistic sectors as well as public information or propaganda films, and an international creative community. Also, the line between live action and animation has often been blurred. The original hand-cranked cameras were very adaptable to the stop-frame techniques and trick effects that were particularly popular in silent comedies, which enabled the mix of fantasy and reality that still draws audiences to the cinema today.“⁷³

Hybride Formen, die eine Vereinigung von realem Film und Animationsfilm darstellen, sind mittlerweile vollkommen in der Mainstream-Kinokultur etabliert. Jedoch besteht diese Art von Symbiose bereits seit Anbeginn der Filmgeschichte. Die Formen der Darstellung sind unterschiedlich und auch im Experimentalfilm zu finden.

In manchen Fällen werden reale Aufnahmen durch ein spezielles Verfahren digital nachgezeichnet. Das Setting und die Bewegungen der Figuren wirken real, bekommen jedoch durch die Trickfilm Optik eine surreale und traumhaftartige Atmosphäre. Als aktuelle Beispiele lassen sich die Arbeiten von Joseph Pierce nennen. *FAMILY PORTRAIT* (Großbritannien 2009) oder *THE PUB* (Großbritannien 2012) stechen neben ihrer Machart auch durch die gesellschaftskritischen Inhalte hervor. In *THE PUB* sehen wir eine Gesellschaft am Rande des Zerfalls, einfache Leute in einer Bar versammelt, zwischen Betrunkenen und Verrückten eine Kellnerin die realisiert, dass ihr Leben in einer Einbahn verläuft, in der sie schwer umdrehen kann.

⁷³ Elsey Eileen/Kelly Andrew, *In Short*, S.13.

In FAMILY PORTRAIT erfahren wir beim Versuch eines Familienportraits durch die surreale Verwandlung des Familienvaters von dessen Affäre.



Abb. 9.: The Pub, Regie: Joseph Pierce, Großbritannien, 2012, 8 min.

Das digitale Zeitalter, vor allem ab dem Jahr 2000, bringt nicht nur immer bessere und für eine breite Masse leistbare Soft- und Hardware mit sich, es bietet durch Internet auch grenzenlose Möglichkeiten zur Verbreitung von Kurzfilmen. Für den Animationsfilm bedeutet diese Entwicklung zudem eine Multipräsenz von Gratis-Software für den Heimgebrauch, die zu einer enormen Produktionsaktivität führte. Die Medienwissenschaftlerin Karin Wehn setzt sich in ihrem Text im Katalog des Schweizer Animationsfilmfestivals *Fantoche* von 2007 über die Unmöglichkeit, den Animationsfilm im digitalen Zeitalter einzugrenzen, da Animation eine riesige Bandbreite an audiovisuellen Darstellungen umfasst und die Grenzen zusehends verschwimmen .

„Abgrenzungen zu anderen Kunstformen und Medien sind nicht mehr klar definiert. So wird die ‚frame by frame‘-Animation mehr und mehr durch ‚real time‘-Animation ersetzt – zum Beispiel in den Computerspielen, in animierten Subkulturen (Machinima, Demoscene) oder in den virtuellen Welten des „Second Life“.⁷⁴

⁷⁴ Wehn, Karin, *Festivalkatalog Fantoche 2007. 6. Internationales Festival für Animationsfilm*, Baden: Fantoche 2007, S. 144.

Machinima setzt sich aus den Wörtern Machine und Cinema zusammen. Durch eine Game-Engine, welches ein spezielles Programmiergerüst für Computersoftware darstellt, wird ein Film erstellt, der reale Bilder mit einer computerspielartigen Ästhetik versieht. Die Demoscene wiederum stellt eine Art der Computerkunst dar, die oft aus Echtzeit-Animationen basieren. Das Ins-Leben-Rufen von Bildern kann durch die individuellen Wege der Computeranimation beliebig geschehen. Die künstlerische Herausforderung besteht im Schreiben und Adaptieren eines Programms. Der Computer wurde zum Arbeitsmittel, das nicht nur in der Animationslandschaft viele neue Wege eröffnete, sondern auch in anderen Kunstrichtungen wie zum Beispiel der Musik.

Inhaltlich spielt nicht zuletzt der Animationsfilm in Kombination mit Musik im Trickfilm-Universum eine wichtige Rolle. Vor allem die Möglichkeit, die Bildfolge exakt auf den Rhythmus der Musik abzustimmen, und die gestalterische Freiheit, der durch die diversen Herstellungsverfahren keine Grenzen gesetzt sind, machen eine Kollaboration zwischen Animation und Musik so attraktiv.

Der Überbegriff der verbildlichten Darstellung von Musik im Film ist *Visual Music*. Der japanische Filmmacher Keita Onishi lässt zum Beispiel in seinem Werk *DYNAMICS OF THE SUBWAY* (Japan 2013) jede Note aus dem für die Band *Animal Bodies* gestalteten Musikvideo in Form von geometrischen Formen zum Leben erwachen.

Mit Wettbewerbsschienen wie *Animation Avantgarde* bei *VIS Vienna Independent Shorts* oder die *Lab Competition* vom *Festival du Court Métrage* in Clermont-Ferrand wurde in den vergangenen Jahren eine eigene Plattform für die anfangs noch als Experimente betrachteten Formate geschaffen. Experimentelle Animation, Visual Music und hybride Formen haben dort eine Heimat gefunden.

Vor allem im Bereich der computeranimierten Animation finden stets Neuerungen und Veränderungen statt. Für Kurator/innen, die sich auf animierte und experimentelle Arbeiten spezialisiert haben, ist eine Auseinandersetzung mit den zügig fortschreitenden Entwicklungen dieser Kurzfilmkategorien unumgänglich. Die übergreifende Zusammenarbeit von Experimental- und Animationsfilm mit

anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen ist ein Merkmal, das auch in anderen Kurzfilmformaten eine tragende Rolle spielt und der Einfluss von Kunst und Design ist hier noch einmal wesentlich deutlicher zu erkennen als beim Kurzspiel- und Dokumentarfilm.

3. Präsentationsplattformen für den Kurzfilm

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht das Kurzfilmfestival als neben dem Internet wichtigste Präsentationsplattform für Kurzfilm. Die Aufgaben und Ziele, die Struktur und die ökonomische Bedeutung von Kurzfilmfestivals sollen thematisiert werden. Da eine konstante Interaktion zwischen Kurzfilm, Filmfestivals im Allgemeinen und anderen Medien stattfindet und dieser Dialog auch einen wichtigen Anhaltspunkt für seine Positionierung im Filmfestivalgeschehen darstellt, werde ich kurz und konzentriert auf die Verwertung von Kurzfilm auf diversen Kanälen eingehen, jedoch nicht vertiefend behandeln.

3.1. Kurzfilm und Medien

Eine produktive Fachkommunikation ist nur dann möglich, wenn der Dialog zwischen Medien und Präsentationsplattformen aufrechterhalten ist. Während das Internet, mit Hauptaugenmerk auf Online-Plattformen wie *Youtube* oder *Vimeo*, oft für die Verbreitung einzelner Werke die erste Anlaufstelle ist und primär im privaten Kontext genutzt wird, haben sich Filmfestivals zur öffentlichen Präsentationsplattform für Kurzfilm entwickelt.

3.1.1. DVD

Das Fernsehen und digitale Datenträger wie DVDs oder Blu-Rays dienen bzw. dienen neben Filmfestivals ebenfalls als Mittel für die Verbreitung von Kurzfilmen.

„Es gibt Anzeichen dafür, dass sich Filmfestivals, neben dem Internet und Datenträgern wie der DVD, die eher dem privaten Gebrauch vorbehalten sind, zur wichtigsten öffentlichen Plattform für Filme entwickeln, also die traditionelle Funktion von Kino und Fernsehen übernehmen werden.“⁷⁵

⁷⁵ Gass, Lars Henrik, *Film und Kunst nach dem Kino*, S. 39.

Im Bereich des unabhängigen Filmschaffens, dem ein Großteil der jährlich produzierten Kurzfilme zugeordnet werden kann, ist es schwierig, Produktionsfirmen zu gewinnen, die eine Produktion und den Vertrieb von Kurzfilm-DVDs übernehmen. Die Auswertungsmöglichkeiten von unabhängigen Filmen sind im Vergleich zu kommerziellen Arbeiten schwieriger.

„The category ‚independent‘ cinema says little about how such films are produced and financed, but acts as the ante-chamber of re-classification and exchange, as well as the placeholder for filmmakers not yet confirmed as auteurs. At the same time, the festivals are the markets where European television companies sell their co-productions and acquire their quota of auteur films, usually broadcast under the rubric of ‚world cinema‘ or ‚new (country/continent) wave‘.“⁷⁶

Wesentlich öfter ist es der Fall, dass Verleiher oder Institutionen entweder einzelnen Filmemacher/innen, die durch ein bestimmtes herausragendes Werk aufgefallen sind, oder bereits etablierten Kurzfilmregisseur/innen anbieten, ihre Kurzfilme auf DVDs zu veröffentlichen, um sie im Sortiment des Vertriebs zum Verkauf anbieten zu können.

„Es gibt auch nicht viele Filme, bei denen man von einer bestimmten öffentlichen Präsenz ausgehen kann und die somit als bekannt vorausgesetzt werden können. Dazu zählen allenfalls Filme, die aus bestimmten Gründen als ‚Klassiker‘ des Kurzfilms bezeichnet werden können.“⁷⁷

3.1.2. Fernsehen/ARTE

Anders als bei Langfilmen gibt es für Kurzfilme nicht die Differenzierung zwischen Fernseh- und Kinofilm. In der Praxis bedeutet das, sie sind vielfach einsetzbar, zum Beispiel als Vorfilme in Programmkinos, Teil eines Kurzfilmprogramms auf einem Filmfestival oder als Beitrag eines Fernsehformates. Der Fernsehsender ARTE schenkt dem Kurzfilm besondere Aufmerksamkeit. Das *Kurzfilmmagazin Kurzschluss* zeigt nicht nur einzelne Kurzfilme, sondern bietet auch durch Interviews und Reportagen einen Einblick in die Arbeit von Kurzfilmschaffenden.

⁷⁶ Elsaesser, Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, S. 92.

⁷⁷ Heinrich, Katrin, *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik*, S. 27.

Trotz dieser Bemühungen wird nur eine begrenzte Anzahl an Rezipienten erreicht, die effektivste und gängigste Präsentationsplattform für Kurzfilme sind Filmfestivals.

„I think there’s a real problem in both production and distribution. Shorts of a certain style – strong narrative, fast moving and ten minutes or less – are easier to get screened now. But longer projects, non-narrative or contentious subjects are extremely difficult to get funded, let alone screened...Festivals are still the best way to reach a committed audience – and get a few days holiday into the bargain. As for expecting the film to pay for itself, forget it. No-one pays for shorts.“⁷⁸

3.1.3. Kataloge/Onlinepräsenz/Zeitschriften

Einen großen Teil der Aufklärungsarbeit über aktuelle Entwicklungen von einzelnen Kurzfilmfestivals leistet die Webpräsenz der jeweiligen Festivals, in Form von Homepageauftritten, Newslettern und Social-Media-Kanälen wie *Facebook*. Kurzfilmagenturen und Verleiher bilden gemeinsam mit Fachzeitschriften wie zum Beispiel *Cahiers du Cinema*, *Indiewire* oder *Senses of Cinema* ebenfalls eine Informationsquelle.

Kurzfilme haben einen anderen Stellenwert im Filmfestivalkontext als Langfilme. Filmfestivals wie das *Festival de Cannes*, die *Mostra International de Cinema* oder die *Viennale* erfreuen sich großer medialer Aufmerksamkeit und zahlreicher Besucher. Das ist auf die lange Tradition der Festivals, der Anwesenheit von Filmgrößen sowie auf das Festivalprogramm zurückzuführen.

⁷⁸ Shridan, Tessa, “Conversations with Filmmakers”, *In Short*, Elsey Eileen/Kelly, Andrew, S 51.

4. Die Kunstform Filmfestival

Durch die digitale Entwicklung und dem immer weiter voranschreitenden Aussterben von Programmkinos, dessen Gründe in diesem Rahmen nicht ausführlich besprochen werden können, stellt sich die Frage: Wie notwendig sind Filmfestivals? Eine schnelle Internetverbindung und ein Computer ermöglichen das Sichten von zahlreichen Neuerscheinungen von Zuhause aus. Stressfaktoren wie Warteschlangen an der Kinokassa, teure Kinokarten oder undiszipliniertes Publikum werden dabei/damit automatisch eliminiert.

4.1. Filmfestival vs. Museum

Der Kurzfilm migriert immer öfter in andere Kunstbereiche wie Museen oder Galerien. Filmmacher/innen konzipieren ihre Werke unter den Bedingungen, die solche Institutionen verlangen. Oft sind es Arbeiten, die im Loop gezeigt werden, wodurch der Eindruck entsteht, dass es keinen Anfang und kein Ende gibt. Als Rezipient kann man jederzeit einsteigen. Eine kritische Frage die dadurch auftaucht, ist: Was bedeutet diese Form der Präsentation für den Film?⁷⁹

Die Filmpräsentation von Museen ist eine andere als die von Filmfestivals. So unterschiedlich die Auswertungsmöglichkeiten sind, so unterschiedlich ist auch die Art der Betrachtung der jeweiligen Kunstwerke. Verschiedene Präsentationsplattformen bringen auch eine ästhetische Veränderung in der Gestaltung der Werke mit sich. Lars Henrik Gass sieht in dieser Entwicklung eine Bedrohung die zum Verlust einer Wahrnehmungsform führt, die das Kino bieten kann.⁸⁰ „Der Film ist ein anderer jenseits von Leinwand und Kollektiv.“⁸¹ Seiner Meinung nach ist ein Filmfestival auch ein temporäres Museum.

⁷⁹ Vgl. Vortrag, „Im Gespräch Chris Dercon und Lars Henrik Gass, *Orte des Films – Kino, Festival, Kunstmuseum*“, Österreichisches Filmmuseum Wien, 28.11.2014.

⁸⁰ Gass, Lars Henrik, *Film und Kunst nach dem Kino*, S. 50.

⁸¹ Ebd., S. 17.

Es werden Arbeiten gezeigt, die man sonst nicht zu sehen bekommt, und der Zeitrahmen, in dem das möglich ist, ist genau vorgegeben. Filmfestivals sind wichtig um die ursprüngliche Form von Kino noch erleben zu können.

“With respect to Europe, the festival circuit, I want to claim, has become the key force and power grid in the film business, with wide-reaching consequences for the respective functioning of the other elements (authorship, production, exhibition, cultural prestige and recognition) pertaining to the cinema and to the film culture.”⁸²

In seinem Text *Festspiele und Festivals* versucht der Theaterwissenschaftler Franz Willnauer das Festival als Event zu beschreiben:

„Mit dem Eindringen und immer stärkeren Vordringen des neuen Typus Festival wurde zugleich die Entwicklung von einer traditionell als kulturelle Höchstleistung verstandenen Kunstform zu einer vom Perfektionsideal unserer Industriegesellschaft bestimmten Organisationsform vollzogen. Festivals sind damit auch Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes: Ihr Event-Charakter, ihre Vermarktungsstrategien, ‚sensationeller‘ Künstler oder Kunstleistungen, nicht zuletzt ihr medialer Stellenwert machen sie zur Kunstbetriebsform der Zukunft. Festivals waren eine ‚Erfindung‘ des 20. Jahrhunderts und sind ein kultureller Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts.“⁸³

Die ersten Filmfestivals, die historisch dokumentiert wurden beziehungsweise als Filmfestivals betitelt wurden, fanden nach dem zweiten Weltkrieg statt. Bei einem Filmfestival handelt es sich um ein mehrtägiges Ereignis, das jährlich oder in periodischen Abständen stattfindet. Die Ausrichtung ist in den meisten Fällen an eine Stadt oder einen Ort gebunden. Teilweise werden Filmfestivals durch ihre Betitelung mit den Austragungsstädten identifiziert. Beispiele dafür sind nicht nur die bereits erwähnten Kurzfilmfestivals *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* oder *VIS Vienna Independent Shorts*, sondern auch bereits ältere und etablierte Filmfestivals wie die *Viennale*, die *Berlinale* oder das *Festival de Cannes*. Sie tragen durch ihre lange Tradition zur Bekanntheit und zum Prestige der Region bei.

⁸² Elsaesser, Thomas, “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, S. 88.

⁸³ Willnauer, Franz, *Festspiele und Festivals*, http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, Zugriff 08.09.2013.

Festivals sind das Sammelbecken für Filmschaffende, Branche, Presse, Politik und Wirtschaft. Die Bedeutung von Filmfestivals übersteigt somit die reine Unterhaltungsebene, das Festival nimmt die Position von Vermittler, Ausbildungsstätte und Ort der Konfrontation ein.

Die jährlich steigende Anzahl von Filmproduktionen ist eine Entwicklung, die zur rapiden Gründung zahlreicher neuer Filmfestivals beiträgt. Es ist immer schwieriger geworden, einen Überblick über aktuelle Produktions- aber auch Filmfestivalentwicklungen zu bewahren.

4.2. Kategorisierung von Filmfestivals - FIAPF

Institutionen wie die FIAPF (die Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film)⁸⁴ versuchen durch die Vorgabe von Kriterien und der damit verbundene Kategorisierung von Filmfestivals einen Überblick für Filmfachleute zu gewährleisten. Bei der Gliederung der Kategorien teilen sich Kurzfilmfestivals und Dokumentarfilmfestivals einen Posten. Das *Tampere Filmfestival* und die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* sind die einzigen beiden Kurzfilmfestivals, die die Standards der *FIAPF* für eine Akkreditierung erfüllen.

In der Verwertung von Filmen hat die Einführung dieser Kategorisierung eine eindeutige Entwicklung hervorgebracht. Die großen und bekannten Festivals werden allen anderen vorgezogen. Weniger bekannte Filmfestivals dürfen Filme nicht zeigen bzw. bekommen von Produzenten und Verleihern keine Freigabe für eine Teilnahme, weil diese ihre Weltpremiere entweder in Cannes, Berlin oder Venedig feiern möchten.

⁸⁴ *FIAPF*, <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>, Zugriff: 08.09.2013.

„The three truly big festivals – Cannes, Venice and Berlin – became even bigger while the second-tier festivals shrank. These second-tier category A festivals – Karlovy Vary, San Sebastian, Moscow, Cairo, Mar del Plata, Montreal, Tokyo – all became less relevant because of one fundamental reason: There are not enough films to premiere in order to fulfil expectations, since the producers all attempt to get their films into Cannes first and secondly into Venice or Berlin.“⁸⁵

Diese Entwicklung bedeutet für Kurator/innen und Programmierer/innen von anderen Festivals eine Einschränkung ihrer Arbeit. Trotz Einladungen zu Wettbewerben mit der Möglichkeit Preisgelder zu gewinnen, werden Filme zurückgehalten, um auf einem (Kategorie) A-Festival zu laufen.

4.3. Der inhaltliche Aufbau eines Kurzfilmfestivals

Das Programm eines Filmfestivals ist sein Aushängeschild. Die gebotene Vielfalt an Filmscreenings sowie Rahmenprogrammen lässt sich in den jeweiligen Festivalkatalogen nachlesen. Neben klassischen Filmscreenings in Kinosälen wird ein umfassendes Rahmenprogramm, unter anderem bestehend aus Podiumsdiskussionen, Panels, Vorträgen, Publikumsgesprächen und Partys, geboten. Die Zielgruppe, an die sich das Programm richtet, ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Ausschlaggebend sind aber das Angebot, der Fokus und die Positionierung des Festivals. Filmfestivals verfolgen das Ziel, Filmkultur einen Platz zu bieten und ein breites Publikum zu erreichen. Sie betreiben interkulturelles Diversitätsmanagement, indem sie Programme zeigen, die als Spiegel der Geschichte sowie von aktuellen politischen Ereignissen und gesellschaftskritischen Meinungen fungieren.

Den Rahmen für ein kuratiertes Kurzfilmprogramm oder programmierte Wettbewerbsprogramme stellen in erster Linie Kurzfilmfestivals beziehungsweise Filmfestivals mit einer Kurzfilmschiene dar. Wie bereits erwähnt, stellen Kurzfilme Querverbindungen zu anderen Kunstformen, die zwar auf Basis von filmischen Mitteln arbeiten, jedoch in anderen Kontexten als dem Kinosaal funktionieren

⁸⁵ Peranson, Mark, „First You Get The Power, Then You Get The Money. Two Models of Filmfestivals“, *Cineaste Volume 33/ Issue 3*, 2008, S. 41.

können, her. Ein Beispiel dafür sind Installationen im öffentlichen Raum oder in Museen. Eine Bereicherung für das Rahmenprogramm sind die kontinuierlich stattfindenden Branchentreffen, die für ein Fachpublikum von essenzieller Bedeutung sind, da sie eine Möglichkeit zum Austausch darstellen. Einen wichtigen Schritt in diese Entwicklung hat das *Festival International du Court Métrage* in Clermont-Ferrand geleistet. Der *Marché du Film Court*⁸⁶ wurde 1973 ins Leben gerufen und bietet ein umfassendes Angebot für Produzent/innen und Filmemacher/innen, um sich zu vernetzen. Der Markt ist unter anderem mit einer Video Library ausgestattet, bietet Ausstellungsfläche für die Präsentation von Kurzfilminstitutionen sowie Pitching Sessions für Drehbücher, um Co-Produzent/innen zu finden.

4.4. Die ökonomischen und strukturellen Eigenschaften von Kurzfilmfestivals

Die Etatgrößen von Kurzfilmfestivals sind von Festival zu Festival unterschiedlich. Erfolgreiches Lukrieren von Förder- und Sponsorengeldern ist ein wichtiger Bestandteil von Festivalarbeit. Die finanziellen Säulen von Festivals bilden öffentliche Subventionen und Förderungen, Sponsoring, Ticketeinnahmen und Kooperationen mit Kulturinstitutionen und Botschaften. Während in Deutschland und Österreich das Fördersystem auf Bundesebene in erster Linie auf Filmproduktion und Kinoförderung ausgerichtet ist, fallen Filmfestivals vielfach unter den Punkt „weitere Verbreitungsmaßnahmen“. Lars Henrik Gass sieht etwa die dringende Notwendigkeit einer Umstrukturierung der Filmförderung in Deutschland. „Filmfestivals, zumindest im europäischen Kontext, können und müssen Bestandteil des Förder- und Refinanzierungskreislaufes von Filmen werden.“⁸⁷ Damit kritisiert Gass, dass es im Bereich der Filmfestivalförderung keinen Automatismus gibt.

⁸⁶ *Festival International du Court Métrage*, „Marché du Court“, <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=2>, Zugriff: 09.09.2013.

⁸⁷ Gass, Lars Henrik, *Film und Kunst nach dem Kino*, S. 44.

Das Vorgehen des Ansuchens um Förderung durch öffentliche Mittel muss zumeist jährlich, bei Kurzfilmfestivals sind Mehrjahresförderungen unüblich, vollzogen werden.

In Österreich wurde 2012 das *Forum österreichischer Filmfestivals (FÖFF)* gegründet und im Rahmen der *Viennale 2012* präsentiert. Ins Leben gerufen wurde der Verein von den Organisatoren der beiden Kurzfilmfestivals *VIS Vienna Independent Shorts*, vertreten durch Daniel Ebner, und *Espressofilm*, vertreten durch Doris Bauer. Mittlerweile besteht das Forum aus 22 unabhängigen Filmfestivals, darunter auch die *Diagonale – Festival des österreichischen Films*, das *Crossing Europe* und die *Viennale*.

Die Forderungen, die das *FÖFF* stellt, sind u.a.:

- .) eine Erhöhung der Fördergelder für Filmfestivals
- .) eine eigene Filmfestivalförderung
- .) die Möglichkeit fairer Entlohnung im Filmfestivalbereich
- .) die Möglichkeit angemessener Bezahlung von Vorführrechten⁸⁸

Den ersten Erfolg auf Politalebene verzeichnete das *FÖFF* unter anderem im Parteiprogramm der ÖVP für die Nationalratswahlen 2013. Ziel der Partei war es, „Anerkennung und öffentliche Bewusstseins-schaffung für die heimischen Filmfestivals“⁸⁹ zu kreieren. Die finanzielle Situation eines Filmfestivals ist schließlich maßgeblich an dessen Entwicklung und Entfaltung beteiligt.

Um ein Festival organisieren und abwickeln zu können, ist auch eine Positionierung und Absicherung auf rechtlicher Ebene notwendig. Während das Kurzfilmfestival Oberhausen als GmbH im Finanzregister registriert und tätig ist, ist *VIS Vienna Independent Shorts* als Verein dem unabhängigen Filmschaffen verschrieben. Obwohl es sich um zwei verschiedene Positionierungen handelt, sind der Ablauf und die Struktur der beiden Kurzfilmfestivals sehr ähnlich.

⁸⁸ *Forum österreichischer Filmfestivals*, <http://www.film-festivals.at/das-forum/>, Zugriff: 10.09.13.

⁸⁹ ÖVP: Parteiprogramm ÖVP, „Nationalratswahlen 2013“, <http://www.oevp.at/themen/Regierungsprogramm.psp?ml=1>, S. 29., Zugriff: 12.04.2014.

Ein großer Teil der Arbeit ist in organisatorischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht auf das jährlich stattfindende Kurzfilmfestival ausgerichtet. In den Monaten vor, während und nach dem Festival findet der Großteil der organisatorischen und inhaltlichen Arbeit statt. Beide Kurzfilmfestivals sind jedoch das ganze Jahr über aktiv und führen auch in der festivalfreien Zeit Projekte durch. Es ist eine Ausnahmesituation, wenn Kurzfilmfestivals ihren Mitarbeiter/innen Jahresanstellungen anbieten können. In der Regel ist eine Mitarbeit bei einem Kurzfilmfestival befristet und wird entweder über kurzfristige Anstellungen oder Werkverträgen entlohnt. Die einzelnen Abteilungen bei Kurzfilmfestivals sind sehr oft eng miteinander verbunden.

„Many invisible hands steer and administer the chaos of a festival, making sure there is flow and interruption, and making visible yet another architecture: that articulated by the programming of the films in competition and built upon across the festival's different sections, special events, showcase attractions and sidebars.”⁹⁰

Für Kurzfilmfestivals, die Wettbewerbe austragen, was sowohl in Oberhausen als auch bei VIS Vienna Independent Shorts der Fall ist, beginnt die arbeitsintensivste Phase mit den Sichtungen der Einreichungen. Teilweise sind Kurator/innen und Programmverantwortliche auch auf anderen Filmfestivals unterwegs, um Filme zu selektieren. Die Filmschaffenden werden, sofern sie anwesend sind, vor Ort noch eingeladen einzureichen.

“Finally, festivals act as multipliers in relation to each other: most B-festivals have films that are invited or scheduled because they have been to other festivals: the well-known tautology of ‘famous for being famous’ applies here too, creating its own kind of ampofication effect.”⁹¹

Programmverantwortliche und Kurator/innen arbeiten an der Konzeptionierung des Programms. Weitere Bereiche wie zum Beispiel Filmbeschaffung, Produktion, Katalog oder Gästebetreuung beginnen ihre Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt. Die Geschäftsführung und die künstlerische Leitung, oft sind beide Posten in einer Person vereint, sind das ganze Jahr über aktiv.

⁹⁰ Elsaesser, Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, S. 96.

⁹¹ Ebd., S. 98.

4.5. Aufgaben von Kurzfilmfestivals

Kurzfilmfestivals bilden neue, ästhetische, experimentelle und freimütige Formen von Filmkunst ab und sind in ihrem Ursprung dem unabhängigen Filmschaffen verschrieben. Das Ziel von Kurzfilmfestivals ist nicht der finanzielle Gewinn aus kommerziellem Filmschaffen, sondern Kontinuität und Nachhaltigkeit zu garantieren. Das wird ermöglicht, wie schon erwähnt, durch zahlreiche Kooperationen, Interaktionen mit anderen Kulturformen und der Ausstellung von Retrospektiven sowie aktuellen Filmwerken.

Kurzfilmfestivals spielen auf soziokultureller Ebene eine wichtige Rolle. Ihrer Verantwortung obliegt es, über die Position einer reinen „Abspielfläche“⁹² hinaus zu gehen. Die primäre Aufgabe ist es, neue qualitative Arbeiten zu entdecken, hochwertige Projektionen anzubieten und durch das Rahmenprogramm die Möglichkeit zur Vernetzung und zum Austausch zu schaffen.

“What is a (film) festival? As annual gatherings, for the purpose of reflection and renewal, film festivals partake in the general function of festivals. Festivals are the moments of self-celebration of a community: they may inaugurate the New Year, honor a successful harvest, mark the end of fasting, or observe the return of a special date. Festivals require an occasion, a place and the physical presence of a large number of people. The same is true of film festivals. Yet in their interactive aspect, their many covert and overt hierarchies and special codes, film festivals are also comparable to rituals and ceremonies.”⁹³

⁹² Gass, Lars Henrik, *Film und Kunst nach dem Kino*, S. 51.

⁹³ Elsaesser, Thomas, “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, S. 94.

5. Das Kuratieren von Kurzfilmprogrammen

Da Kurzfilme im Kino- oder Festivalkontext sehr selten alleine auftreten, ist das Kuratieren bzw. Programmieren von Kurzfilmprogrammen ein wichtiger und entscheidender Prozess - einerseits für die Wahrnehmung des einzelnen Films, andererseits auch für den Erfolg eines Filmfestivals. Das Kuratieren – der Akt des Zusammenstellens eines Programms – kann ein langwieriger und aufwendiger Prozess sein. Im folgenden Kapitel möchte ich die Kuratierung von Kurzfilmprogrammen analysieren, den Beruf des/r Kurators/in beschreiben – dabei neben beruflichen Charakteristika auch auf die Wahrnehmung des Berufs in der Gesellschaft näher eingehen – und formale als auch inhaltliche Aspekte bei der Filmauswahl und Zusammenstellung durchleuchten.

5.1. Kuratieren vs. Programmieren

Sowohl Programmieren als auch Kuratieren sind gängige Begriffe im Kurzfilmkontext. *programmer* oder *curator* bezeichnet jene Berufsgruppe, die für ein Filmfestival die Filmauswahl trifft bzw. Programme zusammenstellt. Lars Henrik Gass verwendet in einem Interview⁹⁴ in dem er sich zum Thema Kuratierungspraxis äußert, den Ausdruck *compiler*. Er vertritt die Ansicht, dass unterschieden werden muss zwischen *compiler* und *curator* und begründet diese Aussage mit einem persönlichen Beispiel aus seiner Tätigkeit als Festivalleiter und Mitglied der Auswahlkommission für die Filmeinreichungen der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen:

*“A compiler of films steps behind the films; a curator positions himself in front of them. A compiler of films becomes invisible behind the films, the program itself becomes anonymous; a curator attracts visibility above the program, which becomes personified, so to speak, precisely because it is his creation.”*⁹⁵

⁹⁴ Interview John Canciani with Lars Henrik Gas, “Compiling a Selection of Films is not an Artistic Strategy; it Brings Such a Strategy to Light”, *on curating Issue* 23, Mai 2014, <http://www.on-curating.org/>, Zugriff: 8.12.2014.

⁹⁵ Ebd., Zugriff 08.12.14, S. 27.

Während der Begriff des Programmierens, bzw. des programmers (oder auch compiler) häufig auch im Kontext der Elektronischen Datenverarbeitung verwendet wird - zum Beispiel für das Erstellen (Programmieren) von neuer Software - ist die Berufsbezeichnung Kurator/in im Museums – und Galeriekontext etabliert. Ich werde mich in meiner weiteren Auseinandersetzung mit dem Kuratieren von Kurzfilmprogrammen an dem Begriff Kurator/in halten. „Das Wort Kuratieren entstammt dem lateinischen Wort ‚curate‘ und bezeichnet allgemein gesprochen eine Position desjenigen, der Sorge trägt, der sich ‚kümmert‘.“⁹⁶

5.2. Charakteristika, Eigenschaften und Aufgaben von Kuratoren/innen

Das Kümmern um ein Filmprogramm fängt mit der Recherche und der Auswahl der Filme an, und endet mit der Vorführung der Werke und meist einem Publikumsgespräch. Kurator/innen wählen die Filme aus, treten in Kontakt mit den Filmemacher/innen, verhandeln, wenn es notwendig ist, die Vorführkonditionen und klären die technischen Aspekte der Vorführkopie genauso wie die Beschaffung der Filme ab. Der Großteil der genannten Aufgaben betrifft die organisatorischen Anforderungen an Kurator/innen.

Die inhaltlichen Ansprüche – die Selektion der Filme – ist der zweite Aspekt, der entscheidend ist. Im Kurzfilmkontext sind Kurator/innen häufig als Selbstständige tätig und arbeiten auch für mehrere Festivals gleichzeitig. Obwohl die kuratorische Arbeit für Museen und Galerien, also die Konzeption und Werkauswahl von Ausstellungsstücken, als angesehener Beruf betrachtet wird, ist die Tätigkeit des/r Kurators/in für Filmfestivals noch wenig etabliert.

„Besonders im Kontext der Filmfestivals, aber auch als selbstständige Arbeit ist sie (Kuratierung) Bestandteil der Filmkultur. Als Arbeit scheint sie allerdings eine in der heutigen Gesellschaft wenig bekannte (und vielleicht auch wenig anerkannte) Form der kulturellen Tätigkeit darzustellen.“⁹⁷

⁹⁶ Hüls, Christian, „Das Programm – zwischen Planung, Vorschriften und ‚Erfahrung‘. Film und Programmarbeiten in der DDR“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), Münster 2008, S. 73.

⁹⁷ Ebd., S. 73.

Für die Arbeit als Kurator/in sind Fähigkeiten wie ein gutes visuelles Gedächtnis von Vorteil. Leidenschaft für Film und Medien genauso wie Neugier und Aufmerksamkeit für die neuen Entwicklungen, die im Filmbereich passieren sind ein Muss. Ein umfassendes Wissen über Filmtheorie und Geschichte ist vor allem für das Arbeiten im historischen Kontext notwendig.

Durch die Vielzahl an Auswahlmöglichkeiten und die unterschiedlichen inhaltlichen Formen von Kurzfilm (Spiel-, Dokumentar-, Experimental- oder Animationsfilm) ist die Fähigkeit, ein kohärentes Programm aus den Einzelteilen zusammenzufügen, entscheidend.

Als Kurator/in lenkt man die Wahrnehmung der Rezipient/innen durch die Auswahl und Anordnung der Filme in eine bestimmte Richtung. Kurator/innen zielen mit der Filmauswahl auf bestimmte Aussagen ab, zeigen Widersprüche auf oder erzeugen Brüche durch abrupte Übergänge. Vor allem bei der Kuratierung von Experimentalfilmen stellt das häufig eine Herausforderung dar. Grundsätzlich kann aber natürlich jeder Film der als selbstständiges Werk visuell als auch inhaltlich gut funktioniert, in einem neuen Programm mit anderen Arbeiten und in einem anderen Kontext nicht mehr die Aussagekraft haben die man erzielen möchte.

„Sie (Kuratoren/innen) steuern Wahrnehmung und damit auch die Auswahl von Bedeutungszuschreibungen, wodurch die Wirkungen der Einzelwerke verbessert oder geschmälert, in ihrem Charakter stark modifiziert oder sogar zerstört, oder auch nivelliert und entdifferenziert werden können.“⁹⁸

Auf die Diskussion, ob Kurator/innen einer künstlerischen Arbeit nachgehen, kann ich in diesem Rahmen nicht ausführlich eingehen, möchte mich aber der Meinung von Birgit Hein - Gründerin des Vereins XSCREEN, Autorin und Kuratorin mit Fokus auf experimentellen Film – anschließen. Sie vertritt die Ansicht, dass das „Kuratieren eine wichtige, verantwortungsvolle, sehr kreative Position“ ist, jedoch sollte die Tätigkeit dem Kunstwerk selbst, dem Film, nicht übergeordnet werden.⁹⁹

⁹⁸ Klippel, Heike, „Vorwort“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, S.11.

⁹⁹ Wähner, Christian, „Experimentalfilmprogramme in den 60er- und 70er Jahren – ein Interview mit Birgit Hein“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 116.

Ebenfalls zustimmen möchte ich der Ansicht von Lars Henrik Gass, dessen Meinung nach Kurator/innen die kreative Strategie, die das Zusammenstellen von Filmen mit sich bringt, zum Vorschein bringen.¹⁰⁰ Andreas Reckwitz hat diese Meinung in seinem Werk *Die Erfindung der Kreativität* zum Ausdruck gebracht: "The creative effort is perceived as an aesthetic event, as a sensual-emotional end in itself."¹⁰¹

5.3. Inhaltliche und formale Aspekte bei Programmauswahl und Kuratierung

Der Prozess des Kuratierens wird vor allem bei Kurzfilmprogrammen deutlich sichtbar. Neben thematischen Zusammenhängen treten auch formale Aspekte wie Rhythmus, Farben, Erzählmodus, etc. für die Filmauswahl in den Vordergrund. Die Herausforderung ist es, die selektierten einzelnen Werke in den vorgegebenen Kontext zu stellen und darauf zu achten, dass die Individualität der Filme nicht dem kollektiven Ganzen, dem Programm zum Opfer fällt.

Programme fassen einzelne Werke zu einer Einheit zusammen. Den Rahmen für die Präsentation dieser Einheit bilden ein vorgegebener Ort und eine vorgegebene Zeit. Programme sind in unterschiedlichsten Formen und verschiedenen kulturellen Kontexten vorzufinden und sprechen ihr Publikum direkt an.

Björn Bischof und Philipp Preuss stellen in Ihrem Text *The Changing Same. Programmieren von filmischem und musikalischem Material im Vergleich*¹⁰² den Beruf von DJs/DJanes dem von Kurator/innen gegenüber. Ein direkter Vergleich ist zwar auf der Ebene der Selektion von Filmen bzw. Musiktiteln möglich. In der Praxis haben DJs/DJanes jedoch mehr Spielraum ihre Playlist zu adaptieren oder zu ändern als ein/e Filmkurator/in sein/ihr Programm während der Vorführung.

¹⁰⁰ Interview John Canciani with Lars Henrik Gas, "Compiling a Selection of Films is not an Artistic Strategy; it Brings Such a Strategy to Light", *on curating Issue* 23, Mai 2014, <http://www.on-curating.org/>, Zugriff: 8.12.2014.

¹⁰¹ Ebd., S. 28.

¹⁰² Bischof, Björn/Preuß, Philipp, "The Changing Same. Programmieren von filmischen und musikalischen Material im Vergleich", *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 199.

Diese Annahme schließt Programme aus, die ein Konzept von Live-Filmvorführung verfolgen, wie zum Beispiel die von Alf Bold im Kino Arsenal in Berlin veranstalteten Screenings. „Improvisierte Montage“¹⁰³ betitelte der Kurator seine Vorführungen, bei denen er immer nur die ersten beiden Filme festlegte und das weitere Programm von den Reaktionen des Publikums abhängig machte. Der Projektor bei diesen Screenings stand im Raum und Bold übernahm die Rolle des Vorführers.

Um eine solche Vorführung erfolgreich absolvieren zu können, abgesehen von der Erfahrung als Kurator/in, benötigt es nicht nur Know-How über die Technik der Vorführgeräte, sondern auch eine umfassende Sammlung von Filmkopien. Zumindest Letzteres ist in Zeiten von digitalen Filmkopien und Files aber leichter geworden – per Laptop nähert man sich hier tatsächlich der Praxis eines/einer Djs/Djane an.

Ein anderer und entscheidender Unterschied zwischen einem Musik- und Filmprogramm ist die Art und Weise, wie sie auf den Rezipienten wirken. Während Musik bei einem DJ-Set versucht, die Zuhörer aktiv einzubinden, zum Beispiel durch Tanzen in der Menge auf der Tanzfläche, sind Filmprogramm-besucher/innen meist passiv am Geschehen beteiligt, indem sie das Programm auf sich wirken lassen und sich nicht aktiv daran beteiligen.

Bei der Zusammenstellung von Kurzfilmprogrammen ist das Verhältnis zwischen Homogenität und Heterogenität entscheidend. Ein Programm, das sich aus inhaltlich und formal identen Werken zusammensetzt, kann den Eindruck von Beliebigkeit erwecken. Wenn die einzelnen Werke jedoch zu unterschiedlich sind und das Publikum keine Kohärenz mehr erkennt, verliert das Programm die notwendige Spannung. Ebenfalls nicht zielführend ist es, ein Programm aus nur populären und bekannten Filmen zu kuratieren; das minimiert den Unterhaltungswert und erweckt ebenfalls den Eindruck von Eintönigkeit.

¹⁰³ Gramann, Karola, „Man nehme... - ein Gespräch mit Heide Schlüppmann“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 128.

„Abwechslung und Überraschung können gewünscht, aber auch abgelehnt werden, die Frustration von Erwartungshaltungen kann eine negative Resonanz finden, genauso aber kann die Erfüllung von Erwartungen langweilen. Sinnliche Intensität, Konfrontation ebenso wie Information oder transparente Strukturen – all dies kann negativ wie auch positiv aufgenommen werden.“¹⁰⁴

Bei der Kuratierung von Experimentalfilmprogrammen kommt erschwerend hinzu, dass das Publikum sich mit den Werken nicht identifizieren kann sondern meist auf intellektueller oder sachlicher Ebene angesprochen wird. Die kuratorische Herausforderung liegt darin, die Verbindungen zwischen den Werken zu vermitteln. Die Verknüpfungen zu erkennen, ist die Aufgabe der Rezipient/innen. Die Eigenkreativität der Zuseher spielt dabei eine große Rolle.

Das Ziel von Kurzfilmprogrammen ist es, neben der Weitervermittlung von Informationen (etwa bei Dokumentarfilmen), emotionale Reaktionen bei den Rezipient/innen zu erzeugen und das Interesse und die Phantasie zu beleben. Kurzfilmprogramme bekommen durch die Anordnung der einzelnen Filme eine Dramaturgie, die im Bestfall rhythmisch verläuft.

„Programme sind erfolgreich, wenn sie ihr Publikum nicht langweilen, aber daraus ergibt sich nicht unbedingt, worin ihr Unterhaltungsmoment besteht oder ob sie überhaupt, unterhalten‘ müssen. Ein Aspekt der Publikumsansprache ist die emotionale Dramaturgie oder Affektmodulation eines Programms (vgl. Jost 2002, Eder 2005), die historisch, situativ und je nach Medium oder Aufführungsform unterschiedlich gehandhabt wird.“¹⁰⁵

Es sollen trotz verschiedener Genres eigene „Filme im Kopf der Zuschauer“ (Kluge 1965)¹⁰⁶ entstehen. Das Publikum muss die Möglichkeit haben, eine Synthese zwischen den Werken, die in Bezug auf Herkunft, Stil, Länge und Historie unterschiedlich sind, herstellen zu können. Dadurch ist die Selbstbestätigung bei den Rezipient/innen gewährleistet und auch der Erfolg des Programms.

Da die selektierten Werke immer wieder in einen neuen Kontext gestellt werden und durch die Diversität der jeweiligen Filme im Programm, ist es wichtig den

¹⁰⁴ Klippel Heike, „Vorwort, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, S.9.

¹⁰⁵ Bischof, Björn/Preuß, Philipp, „The Changing Same. Programmieren von filmischen und musikalischen Material im Vergleich“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 199.

¹⁰⁶ Ebd., S. 198.

Rahmen für das Programm zu definieren und zu kommunizieren. Kurator/innen halten aus diesem Grund Einführungen vor ihren Programmen bzw. stehen im Anschluss für Publikumsfragen zur Verfügung. Wenn es das Festivalbudget ermöglicht, werden auch Filmemacher/innen, die im Programm vertreten sind, eingeladen, um über ihr Werk zu sprechen. Die Einführung sollte möglichst sachlich das Grundkonzept des Programms erläutern und auf Spezifika bzw. Besonderheiten einzelner Werke hinweisen, jedoch die Rezipienten nicht bereits im Vorfeld zu sehr in der Wahrnehmung beeinflussen. Die subjektive Wahrnehmung zum Programm wird im Anschluss diskutiert.

Kirstin Bergmann, Medienwissenschaftlerin und Kuratorin, spricht in einem Interview von der Wichtigkeit einer Differenzierung zwischen historischen und zeitgenössischen Werken.¹⁰⁷ Während für Ersteres eine Vorbereitung des Publikums auf das, was es erwartet, Sinn macht, sind wir bei Letzterem mit den Codes der Bilder vertraut und benötigen nicht zwingend eine ausführliche Erläuterung. Texte zum Programm dienen ebenfalls vielfach der Einführung und Präsentation. Sie wecken im besten Fall das Interesse, sich das Programm anzusehen und sich im zweiten Schritt die Einführung anzuhören.

*„Dabei (Einführung) geht es allerdings weniger um eine inhaltliche Beschreibung der einzelnen Videos als vielmehr um eine Vorstellung des gesamten Programms, warum diese Zusammenstellung im Hinblick auf eine oder mehrere Fragestellungen Sinn machen könnte. Die Anmoderation dient im Grunde den gleichen Zwecken, wobei man hier einen persönlichen Kontakt zum Publikum aufbaut. ...“*¹⁰⁸

Weitere Faktoren, die das Screening beeinflussen können, sind zum Beispiel die Reihung der Filme, die gewählte Präsentationsplattform (Ort), die Uhrzeit und natürlich auch das Profil der Veranstalter.¹⁰⁹ Die Reaktionen vom Publikum sind nicht vorherzusehen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Wüst, Florian, „Filmprogramme im Kontext historischer Artefakte und zeitgenössischer Kunst“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 141.

¹⁰⁸ Bischof, Björn / Preuß, Philipp, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.):, S. 220.

¹⁰⁹ Klippel, Heike, „Vorwort“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, S.11.

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 11.

5.4. Fünf Phasen der Kuratierung

Zusammenfassend möchte ich versuchen, den Ablauf für die Kuratierung eines Kurzfilmprogramms in fünf Stufen zusammen zu fassen. Der Ablauf bezieht sich auf das Kuratieren eines Programms für ein Kurzfilmfestival und für eine Vorstellung im Kinosaal.

Die erste Phase besteht aus dem Festlegen des Themas und des Veranstaltungsrahmens (Ort und Zeit). Ein weiterer Aspekt der für die Programmierung wichtig ist, ist die Definierung der Zielgruppe. Wen möchte man mit dem Programm ansprechen? Für welche Publikumsschicht ist das Thema relevant?

Im nächsten Schritt beginnt die Recherche nach Kurzfilmen, die zum Thema passen. Für die Recherche werden Quellen wie unter anderem Archive, Filmfestivals, das Internet, Verleiher oder Festivalkataloge herangezogen. Dabei kann die Recherche nach historischen Arbeiten komplexer ausfallen als für zeitgenössische Werke.

„Der Gestaltungsspielraum in der kulturellen Filmarbeit ist durch Unterfinanzierung reduziert sowie durch den eingeschränkten Zugang zu historischen Filmkopien, die häufig in schlechtem Zustand sind und nicht mehr verliehen werden können.“¹¹¹

Nachdem Filme, die formal und thematisch für das Programm in Frage kommen, ausgewählt wurden, beginnt die Endselektion für das Programm. Je umfangreicher das Material ist, das man für die Selektion gewählt hat, desto kreativere Programme können realisiert werden, da mehr Raum für „Abwechslung und Überraschung innerhalb eines Themas“¹¹² geboten ist.

In der dritten Phase wird die Endauswahl der selektierten Filme angeordnet und gereiht. „Filmprogramme profitieren vom Prinzip der Montage, die sich in einer

¹¹¹ Ebd., S.13.

¹¹² Bischof, Björn / Preuß, Philipp, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, Klippel Heike (Hg.), S. 200.

assoziationsstiftenden Rezeption realisiert und filmisches Material, sei es noch so disparat, in strukturellen Zusammenhängen erfasst.“¹¹³

Um Zusammenhänge im Programm hervorzuheben, ist es wichtig, auf den Übergang und die Abfolge der Spannungskurve zu achten. Dazu trägt auch bei, die Pausen zwischen den einzelnen Filmen nicht zu kurz oder zu lang zu planen. Eine durchdachte Anordnung der „als anstrengend empfundenen Filme“, darunter verstehen Björn Bischof und Philipp Preuss zum Beispiel experimentelle oder experimentell konzipierte Arbeiten, ist ebenso wichtig.

Nachdem die Reihung der Filme fixiert ist beginnt in der vierten Phase das Publikmachen des Programms durch Pressearbeit sowie in Drucksorten bzw. auf Onlineplattformen (Website) und Social-Media-Kanälen (Facebook).

Die letzte Phase ist die Vorführung des Programms vor Publikum und die im Anschluss stattfindende Kommunikation mit den Zuseher/innen.

¹¹³ Klippel, Heike, „Vorwort“, *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*, S.11.

6. Analyse: Ein Kurzfilmprogramm zum Thema *Radical*

Nachdem nun diverse Faktoren, die für die Kuratierung eines Kurzfilmprogramms wichtig sind, thematisiert wurden, möchte ich versuchen die Ergebnisse und Erkenntnisse auf ein konkretes Beispiel umzulegen. Die Analyse im folgenden Kapitel behandelt die Umsetzung des Fokusprogramms von VIS 2014 zum Thema *Radical*. Besonderes Augenmerk lege ich dabei auf das Programm *Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos*, das im Anschluss anlässlich einer Dreieckskooperation auch in Bristol und Riga gezeigt wurde.

Die Fragen, auf die ich näher eingehen möchte, sind: Wie werden Programme von mehreren Festivals zu einem Thema kuratiert? Wie definieren die/der Kurator/in radikales Filmschaffen in ihrem Programm (*Trips & Trance*) und welchen Leitfaden verfolgen sie in der Umsetzung ihrer Arbeit?

6.1. Dreiecksprogramme & Fokus

2013 feierte VIS sein 10-jähriges Jubiläum. Wie bereits in den Jahren zuvor wurde ein Schwerpunktthema festgelegt, zu dem Spezialprogramme kuratiert wurden. *Strange Days* nannte sich der Fokus der zum einen auf Kathryn Bigelows gleichnamigen Film verwies, zum anderen auf den Rahmen der Programme, die sich mit „pubertären Ausnahmezuständen, traumähnlicher Schwerelosigkeit und der Logik einer verkehrten Welt“¹¹⁴ auseinandersetzt.

Zum ersten Mal wurde eine Dreieckskooperation, welche eine Initiative von VIS ist, mit den Partnerfestivals aus Winterthur und Hamburg realisiert. Der Begriff „Partnerfestival“ kann auf unterschiedliche Weise gedeutet werden, zum Beispiel als Zusammenarbeit auf inhaltlicher oder Marketingebene, bei der man unter anderem Logos austauscht (Website), via Facebook Veranstaltungen des Partners bewirbt, etc. Dass Kurzfilmfestivals als Plattformen genutzt werden, um

¹¹⁴ Globmitza, Birgit/Ebner, Daniel, „Einleitung zum Schwerpunktthema *Strange Days*“, *VIS Vienna Independent Shorts Festivalkatalog 2013*, Wien: VIS Vienna Independent Shorts 2013, S. 73.

einen Dialog untereinander als auch mit Filmemacher/innen und Branche zu führen, wurde bereits thematisiert. Eine Entwicklung auf inhaltlicher Ebene, um diese Vernetzung zu fördern, wurde durch die Etablierung der *Dreiecksprogramme* realisiert.

„Das Dreiecksprogramm ist der Versuch, die Kuratierungspraxis im Kurzfilmbereich als eigene Kunstform stärker in den Fokus zu rücken... Als Erfolg sehe ich auch den verstärkten Austausch zwischen den Kurator/innen auf Festivalebene, die zu einem europaweiten Netzwerk und engen Kontakten führten, die vielfach die gesamte Festivalarbeit erleichtern und verbessern können.“¹¹⁵

Die Idee hinter dem Konzept ist, dass drei Kurzfilmfestivals zum Schwerpunktthema ein Programm zusammenstellen, welches mit den anderen beiden Programmen auf alle, drei Festivals gezeigt wird.¹¹⁶ Die drei Programme, welche 2013 zum Schwerpunkt *Strange Days* kuratiert wurden, waren *Sichtweisen, unterschiedlich* (IKFF Hamburg), *Seltsamkeit des Seins* (Kurzfilmtage Winterthur) und *Krise, Aufstand, Revolution* (VIS). Mit zwei anderen Festivals ein Programm zu einem gemeinsamen Fokus zu gestalten, bringt gewisse Herausforderungen mit sich.

„Eine große Herausforderung ist die thematische Eingrenzung. Einerseits sollte das Thema offen formuliert (und dabei nicht völlig beliebig) sein, andererseits im besten Fall auch eine aktuelle Relevanz ausstrahlen. Das haben wir in den ersten beiden Jahren etwa dadurch versucht, indem wir Begriffe gewählt haben, die eine gesellschaftspolitische Deutung nahelegten, aber nicht zwingend erforderten.“¹¹⁷

Diese neue Form von Kooperation stellt nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf organisatorischer Ebene eine Herausforderung dar. Dabei ist die Kommunikation zwischen den Festivals entscheidend für eine erfolgreiche Umsetzung der Zusammenarbeit. Es arbeiten schließlich nicht nur die Kurator/innen der jeweiligen Festivals zusammen, sondern auch andere Abteilungen wie zum Beispiel die Filmkopien- und Gästeabteilungen. Die Filmkopienabteilung ist dafür zuständig, dass die Filmkopien rechtzeitig zum Screening eintreffen und auch wieder weiterverschickt werden.

¹¹⁵ Ebner, Daniel, *Fragebogen Dreiecksprogramme*, Wien 2014, S.1.

¹¹⁶ Globmitza, Birgit/Ebner, Daniel, *VIS Vienna Independent Shorts Festivalkatalog 2013*, Wien S. 73.

¹¹⁷ Ebner, Daniel, *Fragebogen Dreiecksprogramme*, S. 1.

Die Gästeabteilungen koordinieren die Reise und Unterkunft für Filmemacher/innen, die bei den jeweiligen Programmen für Q&As anwesend sind.

6.2. Radikalität im politischen und künstlerischen Zusammenhang/Kontext

Der Begriff der Radikalität kann in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden und definiert sich meist durch eine extreme Haltung. Häufig wird der Begriff im politischen oder religiösen Zusammenhang genutzt und steht für einen Standpunkt, eine Weltansicht oder Meinung die keinen Widerspruch duldet. Radikalität allgemein, nicht nur im religiösen oder politischen Kontext, hat immer etwas mit „Totalitätsdenken, Absolutheit und Kompromisslosigkeit zu tun.“¹¹⁸

Auch der Fokus *Radical* stammt ursprünglich aus Überlegungen zu radikalen Entwicklungen in der Gesellschaft. Übertragen auf den Filmkontext war die Ausgangsfrage, inwiefern sich diese Tendenz im zeitgenössischen Filmschaffen widerspiegeln bzw. was „radikal“ auf der Kinoleinwand bedeuten kann.¹¹⁹

In seinem Text *Radikal schöner Schein – Der Begriff der Radikalität und der Künste* befasst sich Leonhard Emmerling mit dem seiner Meinung nach zu inflationär verwendeten Begriff Radikalität in der Kunstwelt. „Ein Kunstwerk als radikal zu bezeichnen ist einer der am häufigsten gebrauchten Topoi in der gegenwärtigen Kunstkritik, und er ist durchgehend positiv gemeint.“¹²⁰ Die Antworten auf die Frage warum „das Relevanz-Placebo radikal bei jeder sich bietenden Gelegenheit im Kunstkontext verwendet wird“¹²¹, zeitigt Thesen die für die Analyse der kuratierten *Radical* Programme, im speziellen *Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos*, angewendet werden können.

¹¹⁸ Andersson, Sven, „Radikalismus und Realität in der lutherischen politischen Theologie“, *Radikalität. Zeitschrift für Kulturphilosophie Band 6 Heft 2012/2*, 2012, S. 297.

¹¹⁹ Ebner, Daniel, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S.1.

¹²⁰ Emmerling, Leonhard, „Radikal schöner Schein. Der Begriff der Radikalität und der Künste“, *Radikalität. Zeitschrift für Kulturphilosophie Band 6 Heft 2012/2*, 2012, S. 287.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 287.

6.3. Programmanalyse *Trips & Trance* – Ideen eines subkutanen Kinos

Den Fokus für ihr Programm zum Thema *Radical* haben Doris Bauer und Daniel Ebner klar eingegrenzt. Das Programm konzentriert sich auf Arbeiten, die sich sowohl inhaltlich als auch formal unkonventionellen Wegen und Methoden verschrieben haben. Es sollen Werke gezeigt werden, die gesellschaftliche und/oder filmische Normen überschreiten und somit etwas Innovatives riskieren.

„Nicht die Narration stand im Vordergrund, sondern das experimentelle Bild, die gewählte Einstellung, in Verbindung mit einer experimentellen Tonebene. Radikal empfinde ich die Reduktion auf eine bestimmte Einstellung, die Konfrontation mit einem Gesicht, und ein ‚radikales‘ Thema. Diesbezüglich spielen gesellschaftliche Tabus bzw. tradierte Wahrnehmungsmuster eine wesentliche Rolle...“¹²²

Wie der Titel des Programms schon verrät, sollen die Filme unter die Haut gehen. Der Titel ist der erste Hinweis darauf, was den/die Zuseher/in erwarten könnte. Subkutan, ein Begriff der in erster Linie in der Medizin und Anatomie verwendet wird, bedeutet „unter der Haut“ bzw. „unter die Haut“.¹²³ Ein Trip kann sowohl eine Reise oder Ausflug sein, auch aber den Rauschzustand bezeichnen, in dem man sich durch Drogenkonsum befindet.¹²⁴ Ein Trancezustand kann ebenso durch Hypnose oder Musik herbeigeführt werden.

„‘Trance’ is seen as a ‚state‘...(a) prolonged suspension of consciousness...a cataleptic or hypnotic condition...{a} state between sleeping and waking...a stunned or dazed state...a state of mental alestraction from external things...absorption, exaltation, rapture, extasy.“¹²⁵

Sowohl *Trip* als aus *Trance* beschreiben Empfindungen, die nicht greifbar sind. Im Film bzw. durch die stilistischen Mittel, die Film bietet, lassen sich diese Empfindungen individuell darstellen. Tranceähnliche Zustände können auf der Bild- und auf der Tonebene widergegeben werden.

¹²² Bauer, Doris, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S. 3.

¹²³ Vgl. Duden, „subkutan“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/subkutan>, Zugriff: 15.12.2014.

¹²⁴ Vgl. Duden, „Trip“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Trip>, Zugriff: 15.12.2014.

¹²⁵ Morelos Ronaldo, *Trance Forms. A Theory of Performed States of Consciousness*, Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing 2010, S.3.

„Similarly, the modern stage and the cinematic film has become the medium through which it becomes possible to access worlds other than ‚real‘ and ‚present‘ experience – the worlds designated in modernism as ‚fiction‘.“¹²⁶

In der folgenden Film- bzw. Programmanalyse werde ich mich an den Methoden von Werner Faulstich orientieren. Eine Analyse strikt nach allen Vorgaben von Faulstich durchzuführen, ist nicht möglich, da er sich zum einen hauptsächlich auf Spiel- und Dokumentarfilm bezieht und zum anderen das analysierte Objekt aus mehreren Einzelfilmen (Kurzfilmen) besteht. Welche Filme wurden für das Fokusprogramm *Radical* ausgewählt? Welche Kategorien und Genres von Filmen? Wie wurden sie recherchiert und schließlich ausgewählt? Wie verläuft die Spannungskurve? Was soll das Programm bei den Rezipient/innen auslösen?¹²⁷

Im ersten Schritt möchte ich die formalen und inhaltlichen Aspekte der einzelnen Filme näher betrachten. Die jeweiligen Filmformate werde ich nur erwähnen, wenn sie ausschlaggebend sind für die inhaltliche oder ästhetische Form des Films.

Die elementaren Fragen, die Werner Faulstich für die Filmanalyse stellt sind auf die einzelnen Filme übertragbar: Was passiert im Film? Was ist die Handlung? Wer sind die Figuren, die im Vordergrund stehen? Wie ist der Film gebaut und welche Form des Erzählens nutzt der Film? Und die für dieses Programm wohl entscheidendste Frage: Was sind die Normen, die Werte und die Ideologie des Films? Welche Message soll vermittelt werden? Diese Fragen ermöglichen verschiedene Sichtweisen auf ein und dasselbe Objekt.¹²⁸

Faulstich beginnt bei der Filmanalyse mit der Zuweisung des Werks in ein Genre. Auf das Programm bezogen ist das Zuordnungsproblem, welches schon in Kapitel zwei ausführlich diskutiert wurde, wieder Thema. Eine Zuordnung ist durchaus nicht immer einfach zu treffen. Diese Ansicht vertritt auch Faulstich.

„Ganz im Gegenteil charakterisieren sich viele, besonders neue Filme dadurch, dass sie einen kalkulierten Genre-Mix darstellen oder dass die Genrezugehörigkeit weitgehend bedeutungslos ist.“¹²⁹

¹²⁶ Ebd., S. 31.

¹²⁷ Ich werde keine Filmprotokolle schreiben da die Analyse primär das Programm betrifft und nicht die einzelnen Filme.

¹²⁸ Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, S.28-29.

¹²⁹ Ebd., S. 30.

Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos hat eine Länge von insgesamt 68 Minuten und besteht aus sieben Filmen. Die Arbeiten sind im Zeitraum zwischen 1983 und 2011 entstanden. Sechs der sieben ausgewählten Filme haben einen Verleih.¹³⁰ Im Rahmen der Recherche wurden auf Festivals gesichtete Filme und Filme aus Datenbanken von Verleihern in die engere Wahl genommen. Der einzige Film, der der/dem Kurator/in im Vorfeld noch nicht bekannt war und ausgewählt wurde, war *DER SCHLAF DER VERNUNFT* von Michaela Pöschl (Österreich 1999).¹³¹

6.3.1. Der Schlaf der Vernunft - Filmanalyse

Er ist auch der erste Film im Programm. Wir sehen eine einzige Einstellung. Der Blick der Kamera ist auf die Protagonistin, die gleichzeitig die Regisseurin ist, gerichtet. Sie erwidert den Blick. Ihre Hände sind über ihrem Kopf gefesselt und ihr Oberkörper ist frei. Im Hintergrund taucht eine männliche Gestalt mit einer Peitsche in der Hand auf und die „tour de force“¹³² beginnt. In Realzeit beobachten wir jeden einzelnen Peitschenhieb – 14 Minuten lang. Es gibt keinen Dialog oder Musik, zu hören sind nur die von Schmerz gekennzeichneten Laute der Protagonistin/Regisseurin vor der Kamera. So lange, bis schließlich ihre Ohnmacht das Ende des Films bedeutet.

Der Körper spielt eine zentrale Rolle im Film von Michaela Pöschl. Sie schreibt im Text zu *DER SCHLAF DER VERNUNFT* im Archivkatalog von *sixpackfilm* über die Grenzen in ihrer Arbeit als Performancekünstlerin. Sie definiert Grenzen unter anderem als Orte des Weder-noch bzw. Sowohl-als-auch. Ihrer Meinung nach sind Grenzen auch zwischen dem Selbst und den ‚Anderen‘ wie auch zwischen

¹³⁰ Dies entspricht den Angaben von VIS Vienna Independent Shorts auf Anfrage, VIS Datenbank, Zugriff: 08.12.2014.

¹³¹ Bauer, Doris, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S.1.

¹³² Bauer, Doris, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S. 2.

Körper und Geist zu finden.¹³³ Radikal ist ihr Film unter anderem deswegen, weil Michaela Pöschl ihren Körper herausfordert. Durch ihre Performance überschreitet sie auf alle Fälle eine Grenze, die ihr Körper gesetzt hat. Nach 14 Minuten Schmerz „erlöst“ sie die Ohnmacht aus der Aktion. Auf einer zweiten Ebene fordert die Künstlerin die Rezipient/innen heraus, ihr eigenes Leiden zu „ertragen“. Durch den direkten Blick der Darstellerin in die Kamera entsteht das Gefühl, im Publikum persönlich angesprochen zu sein. Während bei einer Live-Performance das Publikum die Möglichkeit hat einzuschreiten, ist das im Kinosaal nicht möglich.

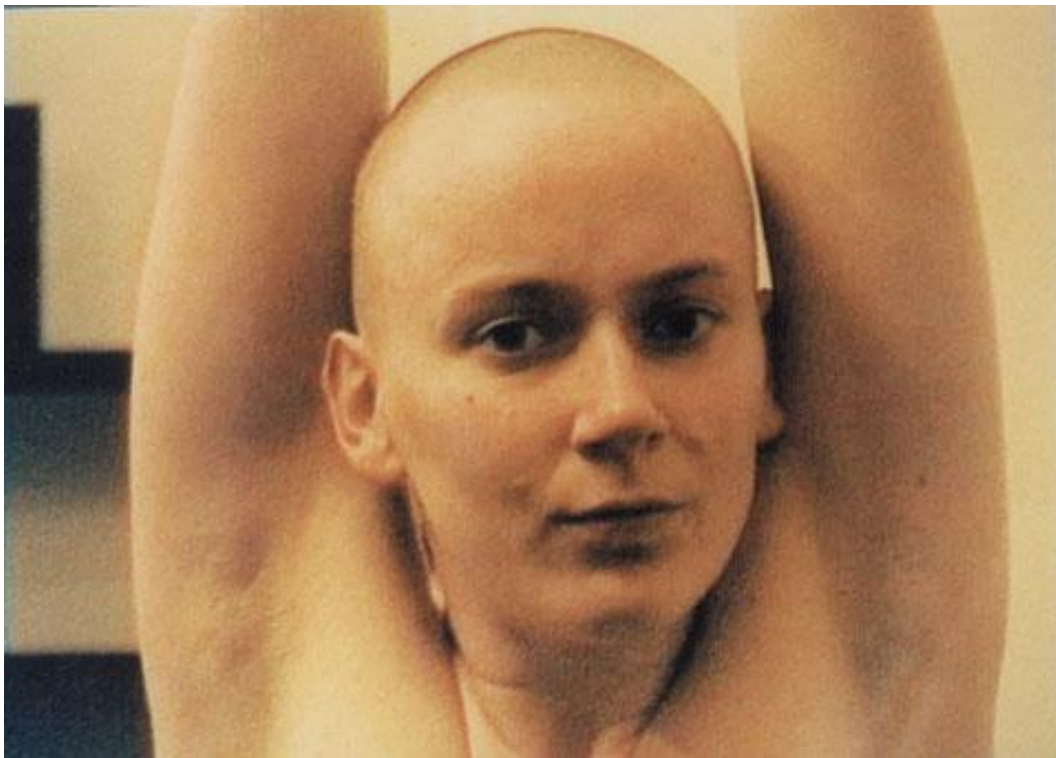


Abb. 10.: Der Schlaf der Vernunft, Regie: Michaela Pöschl, Österreich, 1999, 14 min, kein Dialog

„Das Denken in Kategorien von Wahrheit, Präsenz und Unmittelbarkeit lässt außer Acht, dass Bedeutungen im Film immer konstruiert, vielfältig und in Bewegung sind, auch in Filmen ohne Schnitte. ‚Der Schlaf der Vernunft‘ zeigt exakt jenen Bildausschnitt, der bis ins Detail inszeniert und fixiert wurde. Damit wirft er Fragen auf und BetrachterInnen während der 14 Minuten auf sich und ihre Reaktionen zurück.“¹³⁴

¹³³ Vgl. Pöschl, Michaela, *sixpackfilm*, „Der Schlaf der Vernunft“, <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1095>, Zugriff: 25.12.2014.

¹³⁴ <http://kulturrisse.at/ausgaben/012006/oppositionen/koerper-in-aktion-film-und-video.-einige-anmerkungen-zu-oh-sensibility-und-der-schlaf-der-vernunft>, Zugriff: 28.12.2014., Zugriff: 28.12.2014.

Die radikale Aktion von Michaela Pöschl ist ein starker und schockierender Beginn, der keinen Spielraum für Beschönigung lässt.

6.3.2. Drill - Filmanalyse

DRILL von Takashi Ito (Japan 1983) ist der zweite Film im Programm, er ist in schwarz/weiß und auf 16mm gedreht. Das analoge Filmmaterial trägt in diesem Fall sehr stark zur Ästhetik des Werks bei. DRILL ist ohne Ton, das Konzept ist komplett auf die Bildebene ausgerichtet.

In einem Haus fährt eine Kamera im Halbkreis von einem Raumende zum nächsten, dabei wandert sie immer weiter in die Raummitte. Ab Minute drei wird die lineare Fahrt unruhig und es scheint, als ob die Kamera aus der Verankerung gelöst wurde. Die Fahrt ist nicht mehr nur horizontal, sondern auch vertikal. Ab Minute vier fängt das Bild an zu flackern. Ab Minute fünf dreht sich die Kamera zusätzlich zu den anderen Effekten noch um ihre eigene Achse, bis man schließlich nichts mehr erkennen kann. Der Raum hat sich „aufgelöst“ und man befindet sich auf visueller Ebene in einem Strudel.

DRILL im Anschluss an DER SCHLAF DER VERNUNFT soll Raum geben, im wortwörtlichen Sinn, um sich zu erholen. Takashi Ito spielt mit der räumlichen Wahrnehmung. Die Kamera ist an einem Ort positioniert und durch die anfangs noch rhythmischen, horizontalen Bewegungen der Kamera entsteht das Gefühl, als ob man direkt in den Raum gesogen wird. Der Fokus im Film liegt auf der visuellen Ebene, es gibt keine Musik oder andere Soundkulisse. Das Schneller werden sowie die „Entgleisung“ der Kamerabewegungen erzeugen eine Unruhe auf der Leinwand, die von Schwindelgefühl bis hin zu Überforderung bei den Rezipient/in führen kann.



Abb. 11.: Drill, Regie: Takashi Ito, Japan, 1983, 5 min, ohne Ton

6.3.3. Satellites - Filmanalyse

Karin Fisslthalers *SATELLITES* (Österreich 2011) schließt an *DRILL* an. Der Film besteht zur Gänze aus Found-Footage-Bildern der Plattform YouTube. Die von unterschiedlichen Usern veröffentlichten Sequenzen zeigen Bilder von Jugendlichen, die durch verschiedene Anwendungen die Luftzufuhr ihres Gegenübers unterbinden. Sie drücken sich gegenseitig auf den Brustkorb, legen ihre Hände um den Hals oder auf den Mund, bis sie schließlich bewusstlos zu Boden gehen. Nach wenigen Sekunden der Ohnmacht wachen sie wieder auf.

Das Ziel des „Rituals“ ist es, einen Rauschzustand auszulösen. Die Berührungen der Jugendlichen wirken durch die teilweise sehr schlechte Qualität der Aufnahmen wie Zärtlichkeiten. Nur die teilweise sentimental Reaktionen, manche weinen nach dem Aufwachen, lassen eine Verstörung der Protagonist/innen durch die Aktion vermuten.



Abb. 12.: Satellites, Regie: Karin Fisslthaler, Österreich 2011/12, 7 min.

Mit SATELLITES, dem dritten Film im Programm, konzentriert sich der Fokus wieder stärker auf Körper. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Bildmaterial im Film um *Found Footage* von der Plattform *YouTube*. Die anfangs noch ruhige Musik wird von Minute zu Minute unruhiger und bedrohlicher. Die Audioebene ist bei diesem Werk entscheidend für den Spannungsaufbau. Denn was zu Beginn noch wie eine Umarmung aussieht, entpuppt sich nach wenigen Minuten schon als lebensbedrohliches „Spiel“ mit dem Tod. „Radikale Handlungen im Filmbild, die heftige körperliche Reaktionen bei den Zuschauer/innen auslösen können, das war die Herausforderung an das Programm.“¹³⁵

Die Protagonist/innen versetzten sich durch die Unterbindung von Luftzufuhr in rauschähnliche Zustände. Auffallend ist, dass es durchgehend junge Menschen sind, die das „Ritual“ durchführen und es auf der Plattform hochladen. Karin Fisslthaler setzt sich in ihrer Arbeit mit Körperlichkeit in Film und Medien auseinander. Fragen, die das Bildmaterial aufwirft, sind: Wieso dokumentieren sich die Protagonist/innen dabei und teilen diese riskanten Erfahrungen mit der Öffentlichkeit? Welche Rolle spielt *YouTube* dabei? Darf man das zeigen, handelt es sich bei diesem Akt nicht um eine Selbstzerstörung der jungen Körper?

¹³⁵ Bauer, Doris, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S.2.

Viele Fragen, aber keine Antworten. Das ist auch bewusst von der Filmmacherin so konzipiert worden. Diese Arbeitsweise bestätigt und praktiziert auch Michaela Pöschl: „Es geht nicht ums Betonen: ‚So war es, und ihr seid dabei!‘ Weder in Film- noch in Aktions- oder alltäglichen Zusammenhängen garantiert der Körper ein eindeutiges, so ist es“.¹³⁶

6.3.4. Black And White Trypps Number Three - Filmanalyse

In Ben Russells BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE (USA 2007) erleben wir ein in Ekstase versetztes Publikum bei einem Konzert der amerikanischen Band Lightning Bolt auf Rhode Island. Ein Spotlight fängt einzelne Gesichter aus der Menge ein und beobachtet sie in einem Zustand der Trance. Dieser Zustand scheint unter anderem durch die Musik als auch durch die Atmosphäre im Raum herbeigeführt worden zu sein. Die Hitze im Raum lässt die Körper erschöpft wirken. Ab Minute fünf setzt eine zweite Musikebene ein. Im Hintergrund ist noch immer sehr leise die Band zu hören, im Vordergrund jedoch steht der Soundtrack von Joe Grimm. Die Bildebene wird in Slow Motion versetzt, passt sich somit der düster und bedrohlich wirkenden Tonebene an.

Was Musik im Körper auslösen kann, verdeutlicht BLACK AND WHITE TRYPPS NUMBER THREE sehr gut. Insgesamt sieben Werke umfasst die *Trypps*-Reihe von Ben Russell, zwei davon sind Teil des Programms. Alle Werke sind in sich abgeschlossen und können getrennt voneinander gezeigt werden. Während die ersten beiden Filme noch in schwarz/weiß sind, ändert sich zwar die Betitelung bei Teil drei nicht, jedoch ist der Film im Vergleich zu den vorherigen in Farbe und auf analogem Film (35 mm) gedreht worden. Im Vergleich zu Trypps eins und zwei sind die Bilder im dritten Teil nicht abstrakt. Im Gegenteil, die aufgenommene Szene spielt in einem Pub.

¹³⁶ Pöschl Michaela, „Körper in Aktion, Film und Video. Einige Anmerkungen zu *Oh Sensibility* und *Der Schlaf der Vernunft*“, *Kulturrisse*, <http://kulturrisse.at/ausgaben/012006/oppositionen/koerper-in-aktion-film-und-video.-einige-anmerkungen-zu-oh-sensibility-und-der-schlaf-der-vernunft>, Zugriff: 28.12.2014.



Abb. 13.: Black And White Trypps Number Three, Regie: Ben Russell, USA, 2007, 11:30 min

Ben Russell porträtiert die „Physiognomie und Geistesverfassung des Publikums bei einem Konzert der Noise-Band Lightning Bolt aus Providence, Rhode Island, in dem sich Zuschauer, von einem einzigen Spotlight beleuchtet, ins und aus dem Bild werfen.“¹³⁷ Der Filmemacher versucht in seiner *Trypps*-Reihe nicht nur unter anderem das Gefühl von Rausch einzufangen und in Form von Bild und Ton wiederzugeben, er experimentiert mit Genres und hebt sich somit von jenen Experimentalfilmemacher/innen ab, die sich ausschließlich innerhalb von bekannten und traditionellen Formen und Arbeitsweisen bewegen. Durch die Bearbeitung von aktuellen Themen und Belangen gelingt es ihm, im Gegensatz zu vielen seiner Kolleg/innen, nicht nur ein exklusives Publikum anzusprechen, sondern auch ein breites zeitgenössisches.¹³⁸

¹³⁷ Stults, Chris, „Tribute Ben Russell“, *Viennale Festivalkatalog 2009*, Wien: Viennale 2009, S. 205.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 203.

6.3.5. Snowballs - Filmanalyse

Der nächste Film im Programm ist eine Auftragsarbeit des Modelabels *Proenza Shouler* an den Filmemacher Harmony Korine.¹³⁹ Das Werk mit dem Titel *SNOWBALLS* (USA 2011) entstand als Carte Blanche, der Filmemacher hatte freie Hand bei der inhaltlichen wie auch formalen Gestaltung des Werks. Bezug nehmend auf die vom *Navajo-Stamm*¹⁴⁰ inspirierte Frühlingskollektion des Labels gestaltete Harmony Korine ein vierminütiges Video mit einem jugendlichen Indianerpaar als Hauptdarstellerinnen der Geschichte. Sie bewegen sich tanzend und singend in einem Garten und auf der Straße. Schließlich finden sie Gesellschaft. Ein älterer Mann lädt sie zu sich nach Hause ein.



Abb. 14.: *Snowballs*, Regie: Harmony Korine, USA, 2011, 4 min.

Experimentell ist die Erzählweise in *SNOWBALLS* von Harmony Korine. Obwohl es sich um eine fiktionale Geschichte handelt, lässt der Filmemacher durch absurde Situationen und Texte viel Raum für Eigeninterpretation. Die verformten Gesichter des Indianerpaares und ihre verzerrten und sehr hohen Stimmen wirken beängstigend. Zu dieser düsteren und beunruhigenden Stimmung trägt auch der

¹³⁹ Vgl. *MUBI*, "Snowballs", <https://mubi.com/topics/harmony-korines-snowballs>, Zugriff: 25.12.2014.

¹⁴⁰ Vgl., *Wikipedia*, "Navajo. Indianer Volk in den Vereinigten Staaten", http://de.wikipedia.org/wiki/Navajo_%28Volk%29, Zugriff: 25.12.2014.

von ihnen gesprochene bzw. gesungene Text bei. Die Sätze ergeben einzeln teilweise Sinn, im Kontext betrachtet jedoch überhaupt nicht. Der Text enthält Anspielungen auf die Vertreibung und Unterdrückung der *Navajo-Indianer* in den USA. Dialogauszug aus SNOWBALLS¹⁴¹:

Indianerpaar:

"They try to kill us"...

"We are from the broken nation"...

"Some say, that we have been abandoned"...

Mann:

"I can understand what the white men have done to you. They took away your soul and run you to hell"...

Die Anwesenheit des in der Mitte des Films eingeführten älteren Mannes verstärkt noch einmal das Unwohlbefinden bei den Rezipient/innen. Er nimmt die beiden mit zu sich nach Hause. Als er erzählt, dass er Geburtstag hat, fangen seine Finger Feuer wie angezündete Kerzen, die er schließlich ausbläst. Nach einem gemeinsamen Tanz endet der Abend für den Mann mit einem Beatmungsgerät im Bett. Obwohl nie explizite Szenen zu sehen sind, provoziert der Film und weckt ein unbehagliches Gefühl beim Zusehen.

6.3.6. World of Glory - Filmanalyse

WORLD OF GLORY von Roy Andersson (Schweden 1991) ist der vorletzte Film im Programm. Die erste Szene erinnert eindeutig an die Zeit des Nationalsozialismus. In einem Wagen werden Menschen unbekleidet eingesperrt. Dem LKW wird an der Seite ein Schlauch angesteckt, durch den Abgase ins Wageninnere geleitet wird, und er beginnt im Kreis zu fahren. Währenddessen hört man die Menschen aus dem Wagen schreien. Im Hintergrund sieht man einen Kleiderberg, aus dem sich Schaulustige Sachen raussuchen. Ab Minute drei leitet die Hauptfigur durch den Film. Der Hauptcharakter, ein Mann, erzählt von seinem Leben. Wir begleiten ihn in Alltagssituationen und lernen dabei sein Umfeld, seine Ängste sowie seine Familie und Kollegen kennen. Die visuelle Ebene ist immer düster in grau,

¹⁴¹ *Snowballs*, Regie Harmony Korine, USA 2011, 4 min.

schwarz und teilweise weiß gehalten. Der einzige „Farbfleck“ im Film ist die Krawatte des Hauptdarstellers, sie ist rot mit weißen Punkten. Der Mann redet immer frontal in die Kamera, dabei hebt er ihm wichtige Informationen durch lautere Betonung beim Erzählen hervor.



Abb. 15.: World of Glory: Regie: Roy Andersson, Schweden, 1991, 16 min.

Mit einer provokanten und radikalen Szene schließt der vorletzte Film im Programm an, eine gesellschaftskritische Studie von Roy Andersson aus dem Jahr 1991. WORLD OF GLORY ist nicht nur wegen seines historisch relevanten Themas radikal, sondern wegen der Erzählweise und Ästhetik, die er verwendet. Die politische Ästhetik, wie sie Roy Andersson in seinen Filmen erzeugt, ist durch Aufnahmen in der Totale und Stilisierung gekennzeichnet. Die Totale erlaubt dem/n Zuseher/innen nicht, den „Tätern“ näher zu kommen und Empathie für sie zu empfinden. Formal ist diese Art von Ästhetik auch durch die bewusste und sehr konkret platzierte musikalische Untermalung einzelner Geschehnisse und die durch in Grau getauchte fast melancholische Stimmung der Kulissen gekennzeichnet.

„Andersson uses this technique to play out his critique of the Swedish passivity, anti-intellectualism and lack of historical consciousness that pervades contemporary Swedish society.“¹⁴²

Die erste Szene im Film beschreibt Dagmar Brunow, Professorin für Filmwissenschaften und Literaturwissenschaftlerin aus Schweden, als eine der grausamsten in der Filmgeschichte. Die Leute, die am Rand zusehen, wie Menschen vergast werden, tragen Businessoutfits, keine Uniformen. Somit verhindert Andersson dass das Publikum sich von den Protagonisten/innen distanziert.¹⁴³

6.3.7. TRYPPS#7 (BADLANDS) - Filmanalyse

Das Programm schließt mit dem letzten Teil der *Trypps*-Reihe von Ben Russell, TRYPPS #7 (BADLANDS) (USA 2011). Im Badlands National Park (USA) fängt der Filmemacher den LSD-Drogenrausch einer jungen Frau mit der Kamera ein. Von Anfang an wackelt das Bild, die Tonebene wird durch Klangschalenmusik bestimmt.¹⁴⁴ Ab Minute fünf scheint es, als ob die Kamera vertikal zu schwingen beginnt. In Wirklichkeit ist jedoch ein sich drehender Spiegel vor der Kamera montiert. Ab Minute sechs sind die Drehbewegungen so schnell, dass das Bild nur verschwommen wahrgenommen werden kann. Zum Schluss hin versucht sich das Bild (Spiegel) wieder einzupendeln und schafft es schließlich auch, bis wieder der Badlands National Park klar zu erkennen ist. Die Frau ist verschwunden.

Das Programm endet, wie es begonnen hat, mit dem Close-Up einer Frau. TRYPPS #7 von Ben Russell lässt uns am Drogenrausch einer Frau teilhaben. Sie bewegt sich kaum, streicht nur teilweise ihr Haar aus dem Gesicht. Der starre Blick deutet auf eine Bewusstseinsverschiebung der Protagonistin hin. Die Töne der Klangschale wirken meditativ.

¹⁴² Dagmar, Brunow, "The language of complex image. Roy Anderson's political aesthetics", *Intellect. Journal of Scandinavian Cinema Volume 1*, 2010, S. 84.

¹⁴³ Ebd., S. 83-84.

¹⁴⁴ Klangschalen sind beliebte Instrumente für Meditationsrituale oder esoterische Therapien.

Als der vor der Kamera montierte Drehspiegel zum Einsatz kommt, löst sich das Bild immer mehr auf, bis man schließlich nichts mehr erkennen kann. Wie bereits bei TRYPPS #3 erwähnt, bewegt sich Ben Russell mit seiner Serie außerhalb von Normen und eingesessenen Techniken.



Abb. 16.: Trypps #7 (Badlands), Regie: Ben Russell, 2010, USA, 10 min, kein Dialog.

6.3.8. Zusammenfassung Analyse

Der Begriff der Radikalität hat sich immer weiter aus dem politischen Kontext in den Kunstkontext verschoben. „Das Radikale wandert aus dem Bereich des Politischen in die Kunst, wird politisch neutralisiert und ästhetisch valorisiert, wie zugleich das Ästhetische ethisch valorisiert und als autonome Kategorie neutralisiert wird.“¹⁴⁵

In einer Gesellschaft, die sich in einer stetig befindenden Ausdifferenzierung befindet und die eigene Vielfältigkeit nicht mehr meistern kann, sind Extremkunstwerke, die sich durch ihre Radikalität- ob auf inhaltlicher Ebene oder

¹⁴⁵ Emmerling, Leonhard, „Radikal schöner Schein. Der Begriff der Radikalität und der Künste“, *Radikalität. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, S. 289.

formaler – hervorheben, die Folge. Leonhard Emmerling bezeichnet Extremkunstwerke, Marathonperformances und Rituale wie die von Otto Muehl, Marina Abramovic oder Wolfgang Flatz als den Versuch, eine Grenze zu überschreiten.

„Die Radikalität dieser Unternehmungen wird als positives Moment von der Kunstkritik vermerkt und trägt entscheidend zur Bewertung der betreffenden Kunstpraktiken bei, ganz gleich, ob sie jenseits der Radikalität des Unternehmens noch etwas produzieren, wie beispielsweise formale Schlüssigkeit, inhaltliche Konsistenz oder Sinn.“¹⁴⁶

Bis auf WORLD OF GLORY und SNOWBALLS, welche unter die Kategorie Kurzspielfilm fallen, sind alle Filme im Programm Experimentalfilme. Jedoch weist SNOWBALLS auf alle Fälle eine experimentelle Erzählweise auf. Vier der sieben Filme, DER SCHLAF DER VERNUNFT; SATTELLITES; TRYPPS #3 und #7 setzen Radikalität durch Einsatz und die Thematisierung des Körpers, des eigenen oder fremden, ein. WORLD OF GLORY und SNOWBALLS können primär gesellschaftskritisch und durch die Inhalte bzw. deren Vermittlung radikal gedeutet werden. DRILL weist auf visueller Ebene, durch seine Ästhetik und Machart, als künstlerische Referenz eine frühe Radikalität auf und fordert die Sinneswahrnehmung der Rezipient/innen heraus – ähnlich einem Rauschzustand.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos* verschiedene Formen von Radikalität im Filmkontext thematisiert.

„Zentral war das direkte Ansprechen des Publikums (durch den frontalen Blick in die Kamera), das körperliche Unwohlsein, das Gefühl, aus den Angeln gehoben zu werden, und das Gefühl, zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit zu changieren. Genau in diesen Zwischenraum wollten wir rein – und für mich spielte dabei in letzter Konsequenz keine Rolle, ob dieses subkutan Radikale über die Körperlichkeit oder die erzählte Geschichte transportiert wurde.“¹⁴⁷

Entscheidend für den gewünschten Spannungsbogen im Programm ist die Reihung der Filme. Da es sich bei fünf von sieben Filmen um Experimentalfilme handelt, ist eine schlüssige Anordnung entscheidend für die Vermittlung der Ideen und Gedanken, die hinter dem Programm stehen. *Trips & Trance – Ideen eines*

¹⁴⁶ Ebd. S. 288.

¹⁴⁷ Ebner, Daniel, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S. 3.

subkutanen Kinos wurde in Wien und Bristol in der weiter oben im Text genannten Reihenfolge gezeigt. Bei dem Screening des Programms in Wien am 25. Mai 2014 war die Filmmacherin Karin Fisslthaler anwesend und stand im Anschluss für ein Q&A zur Verfügung. In Bristol (Encounters) wurde im Anschluss an das Programm eine lebhafte Diskussion über 50 Minuten zum Thema Radikalität im Film und die für das Programm ausgewählten Filme geführt.¹⁴⁸

In Riga gab es technische Schwierigkeiten, und die Reihenfolge der Filme wurde geändert. Während in Wien und Bristol das Publikum nach dem Beginn mit *SCHLAF DER VERNUNFT* in einen Schockzustand versetzt wurde, sind die Zuseher mit *DRILL* und dessen experimenteller Erzählweise ermüdet worden. *DER SCHLAF DER VERNUNFT* wurde frühzeitig abgebrochen, und das Publikum hat das erlösende Ende für die Protagonistin nicht gesehen. Auch das Vertauschen von *SNOWBALLS* und *WORLD OF GLORY* hat das Konzept der Kurator/innen schwer beschädigt. Nach einer so gesellschaftskritischen und politischen Arbeit wie der von Roy Andersson, wirkte *SNOWBALLS* wie ein sehr unbedachter und unvermittelter Anschluss. Die surreale Erzählweise und das durch Bild und Ton in Szene gesetzte, langsam heranschleichende Unwohlsein trat nicht ein, stattdessen wurde der Film belustigt aufgenommen.¹⁴⁹

6.4. Das Rahmenprogramm zum Fokus *Radical*

Für das Dreiecksprogramm 2014 wurden die Festivals *2ANNAS*¹⁵⁰ (Riga) und *Encounters*¹⁵¹ (Bristol) eingeladen ein Programm zu kuratieren. Das Programm von *Encounters* legte mit dem Titel *Kenne deinen Feind – Eine Reise durch den radikalen Film* einen Schwerpunkt auf historische und aktuelle Formen des politischen Widerstandes.

¹⁴⁸ Ebd., S. 4.

¹⁴⁹ Vgl. Bauer, Doris, *Fragebogen Radical*, Wien 2014, S. 4.

¹⁵⁰ *2ANNAs Festival Homepage*, "Focus Radical", <http://www.2annas.lv/en/2annas14-resume/focus-programmes/>, Zugriff: 14.12.2014.

¹⁵¹ Meucci, Gaia/Kieran, Argo, "What is radical now?", *Encounters Festival Guide*, Bristol: Encounters 2014, S. 6.

*„From local to global, past and present struggles resonate and reveal aspects of each other. Dealing with political action, acts of resistance and the grating contradictions lying at the heart of any conflict, these films challenge the viewer with the aesthetic flair and structural anarchy inherent in short filmmaking, which we, as a festival, unconditionally celebrate.“*¹⁵²

2ANNAS setzte seinen Fokus auf einen entscheidenden Moment im lettischen Fernsehen. 1989 startete die Fernsehreihe *Cyklopes TV*, welche durch ihre experimentellen Inhalte für Aufsehen sorgte. Die zügig fortschreitenden technischen Möglichkeiten der späten 1980er und frühen 1990er Jahre – um genau zu sein, der Beginn des Zeitalters Video – ermöglichten heute bereits etablierten lettischen Filmemachern wie Herc Frank oder Juris Poskus, ihren Arbeiten experimentelle neue Formen zu geben und sie einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren.¹⁵³

¹⁵² Ebd., S.8.

¹⁵³ Vgl. Kustikova, Veilande Anna, „Cyclopes TV“, *VIS Vienna Independent Shorts Festivalkatalog 2014*, Wien: VIS Vienna Independent Shorts 2014, S.90.

7. Conclusio

Im historischen Kontext betrachtet, ist Kurzfilm nur bedingt erfasst bzw. wissenschaftlich thematisiert worden. Die Tatsache, dass zahlreiche Entwicklungen auf technischer, formaler und ästhetischer Ebene zuerst im Kurzfilmbereich angewendet und ausprobiert wurden, wird aufgrund mangelnder Bearbeitung in der Filmtheorie kaum beachtet.¹⁵⁴ Mit der Etablierung des abendfüllenden Spielfilms und der Verbannung des Kurzfilms als Vorfilm aus den Kinos beginnt auch die „Ausgrenzung“ aus der Filmtheorie.

Nachdem das Kino als die einzige öffentliche Präsentationsform für Kurzfilm bereits früh wieder verschwand und sich der Langfilm immer klarer an narrativen Erzählweisen und dramaturgischer Notwendigkeiten orientierte, entstand in Europa eine Gegenbewegung - bestehend aus Künstler/innen diversester Sektionen, die den klassischen Erzählmodus bewusst ignorierten und Filme abseits von den immer strikter etablierten Normen und Regeln erschufen. Die Avantgardisten nehmen eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des Kurzfilms ein, nicht nur weil sie neue ästhetische Formen, sondern auch Plattformen wie etwa eigens organisierte Filmabende ermöglichten. Durch das Experimentieren mit Film und durch die Bearbeitung des tatsächlichen Filmmaterials entstanden Werke, die sowohl visuell als auch inhaltlich eine große Neuerung darstellten. Aus ökonomischer Sicht war der Kurzfilm damit auch bald ein geeignetes Objekt für Künstler/innen jeglicher Art.

Mit der Gründung der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* 1954 wurde eine eigens für den Kurzfilm geschaffene Plattform etabliert. Aus der ganzen Welt präsentierten Filmemacher/innen ihre Arbeiten im Rahmen des Festivals, welches zu Beginn noch die *Westdeutschen Kurzfilmtage* hieß. Politik spielte in der ersten Phase der Gründung des Festivals eine wichtige Rolle, nicht nur auf organisatorischer Ebene, sondern auch thematisch für die Filmemacher/innen. Die angespannte Situation im geteilten Deutschland als auch in den Ostblockstaaten

¹⁵⁴ Vgl. Wolf, W. Reinhard, *Kurzfilm in Deutschland. Studie zur Situation des kurzen Films*, S.5.

erforderte teils besondere Maßnahmen um die Filme tatsächlich zum Publikum zu bringen.

Die nächste wichtige Ära für den Kurzfilm brach mit dem Video an. Das Material war leistbar und einfach in der Handhabung. Das Format, das zu Beginn seiner Existenz noch als zweitrangig neben dem analogen Film eingestuft wurde, brachte wieder maßgebliche Veränderungen in der ästhetischen Form des Kurzfilms. Einerseits neue Formen von Kurzfilm wie zum Beispiel das Musikvideo, andererseits brachte das digitale Format auch Veränderungen für bereits existierende Kategorien.

Der technische Fortschritt hat sich, wie zu Beginn bereits erwähnt, immer auch auf den Kurzfilm ausgewirkt. Das Loslösen von Normen und unter Einbeziehung der technischen Möglichkeiten brachte den Effekt mitsich, dass der Versuch einer Definition von Kurzfilm anhand klassischer Konzepte, wie man sie im Langfilm findet, problematisch ist. Aus diesem Grund war und ist eine eindeutige Definition von Kurzfilm schlicht schwer möglich. Der einzige Faktor, an dem man sich orientieren kann, ist die Zeit – allerdings auch das nur bedingt, weil die einzelnen Kurzfilmfestivals unterschiedliche Vorgaben von Längen angeben und somit ihre eigenen Regeln schaffen.

Mit dem/der Kurator/in wird im Filmbereich eine Berufsbezeichnung aus dem Galerie- und Museumskontext adaptiert. Kurator/innen befassen sich nicht nur intensiv mit der Entwicklung von (Kurz)film, sie überlegen sich auch Konzepte und Wege, um ihn zu präsentieren. Die Übernahme der Berufsbezeichnung, die vorrangig für das Zusammenstellen von Kunstausstellungen verwendet wird, mag für den Kurzfilm bereits darauf hindeuten, in welche Richtung er sich zukünftig bewegt. Das Loslösen vom Kino(saal) und Emigrieren in neue Präsentationsformen ist die Folge.

Die bis dato einschneidendste Ära brach mit dem Internet an. Internetplattformen wie *YouTube* und *Vimeo* sind zu den meistgenutzten Präsentationsplattformen für Kurzfilm geworden. Einen Dialog zum Thema Kurzfilm zu führen, ermöglichen sie jedoch nur begrenzt. Im Vergleich zu Festivals wird auf diesen Kanälen nicht

gezielt selektiert und ein überlegter Rahmen für die Präsentation der Filme geboten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Festival sich vorerst zum wohl besten Rahmen für die Auseinandersetzung mit Kurzfilm entwickelt hat. Wie das Medium selbst und sein Stellenwert sich in 50 Jahren aussehen, hängt aber nicht zuletzt von den sozialen und technischen Neuerungen ab. Letztendlich ist es genau das, was den Kurzfilm so spannend macht.

8. Literaturverzeichnis

Behnken, Klaus (Hg.): *kurz & klein. 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse von Werner Faulstich*, 3. Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Heinrich, Katrin: *Der Kurzfilm. Geschichte Gattungen Narrativik*, Alfeld: Coppi Verlag 1997.

Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hg.): *Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, London: British Film Institute 1989.

Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*. Hamburg: Philo Fine Arts 2012.

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

Elsaesser, Thomas: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. München: Suhrkamp 1974.

Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literatur Wissenschaft*. Berlin/New York: Ge Gruyter 1997.

Kremski, Peter: *Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm*. Köln: schnit 2005.

Asperger, Manfred: *Filmisch begeistern – ökonomisch verhungern. Die Auswirkungen der österreichischen Filmförderungsentwicklung auf den Kurzfilm sowie dessen aktuelle Förderungs-, Aufführungs- und Vertriebsmöglichkeiten*. Dipl. Wien: Universität Wien. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2011.

Cowgill J., Linda: *Wie man Kurzfilme schreibt*. Frankfurt am Main. Zweitausendeins 1997. (Orig. *Writing Short Films. Structure and Content for Screenwriters*, Lone Eagle Publishing, Los Angeles 1997)

Elsey, Eileen/Kelly, Andrew: *In Short. A Guide to Short Film-making in the Digital Age*. London: British Film Institute 2002.

Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.): *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennest 1995.

Raskin, Richard: *The art of the short fiction film: a shot by shot study of nine modern classics*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers 2004.

Dewald, Christian/ Groschup, Sabine / Mattuschka, Mara/ Renoldner, Thomas (Hg.): *„Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute“*. Wien: Filmarchiv Austria 2010.

Konsermann, Ralf/Westerkamp, Dirk: *Radikalität. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, Leipzig: Meiner Verlag, Band 6, Heft 2012/2, Dezember 2012.

Fantoche (Hg.): *Festivalkatalog Fantoche 2007. 6. Internationales Festival für Animationsfilm*. Baden: Fantoche 2007.

Klippel, Heike: *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster: Lit Verlag 2008.

VIS Vienna Independent Shorts (Hg.): *Festivalkatalog 2013*. Wien: VIS Vienna Independent Shorts 2013.

Konsermann, Ralf/Westerkamp, Dirk: *Radikalität. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, Band 6, Heft 2012/2, Leipzig: Meiner F. Verlag 2012.

Morelos, Ronaldo: *Trance Forms. A Theory of Performed States of Consciousness*. LAP Lambert Academic Publishing: Saarbrücken: 2010.

Viennale (Hg.): *Viennale Festivalkatalog 2009*. Viennale: Wien 2009.

Intellect. Journal of Scandinavian Cinema Volume 1, Copenhagen 2010.

Encounters (Hg.): *Encounters Festival Guide 2014*, Bristol: Encounters 2014.

VIS Vienna Independent Shorts (Hg.): *Festivalkatalog 2014*. Wien: VIS Vienna Independent Shorts 2014.

AG Kurzfilm (Hg.): *Kurzfilm in Deutschland. Studie zur Situation des kurzen Films*, Dresden: AG Kurzfilm 2006.

Cineaste Volume 33/ Issue 3, New York 2008.

Internetquellen:

Avantofestival: „Henri Chomette, 1924“, <http://www.avantofestival.com/2005/main.php?ln=en&sub=1&pg=crystals> (Zugriff: 10.11.2011).

Wikipedia: „UFA“, <http://de.wikipedia.org/wiki/UFA> (Zugriff: 14.08.2014)

IMDB: "Movie Terminology Glossary S", <http://www.imdb.com/glossary/S> (Zugriff: 19.07.2013).

VIS Vienna Independent Shorts: "Filmmeinreichung", <http://www.viennashorts.com/service/filmmeinreichung> (Zugriff: 18.07.2013).

International Short Film Festival Clermont-Ferrand: "Submissions", <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=158> (Zugriff: 18.07.2013).

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen: „Einreichung“, <http://www.kurzfilmtage.de/metanavigation/faq/teilnahmebedingungen.html> (Zugriff: 18.07.2013).

Duden: „Genre“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Genre> (Zugriff: 19.07.2013).

sixpackfilm: „Katalog“, <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1848> (Zugriff: 21.07.2013).

Duden: „Kategorie“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kategorie#Bedeutung4> (Zugriff: 21.07.2013).

BKA: „Förderungskatalog der Kunstsektion: Abteilung V/3 Film“, <http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml#toc3-id4> (Zugriff: 03.08.2013).

sixpackfilm: „Verleihgebühren“, <http://www.sixpackfilm.com>, (Zugriff: 03.08.2013).

Kurzfilmagentur Hamburg: „Kurzfilmverleih“, <http://www.shortfilm.com> (Zugriff: 03.08.2013).

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen: „Online Archiv“, <http://www.kurzfilmtage.de/index.php?id=4650&archive=1> (Zugriff: 29.10.2014).

International Short Film Festival Clermont-Ferrand: „Online Archiv“, <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=205> (Zugriff: 29.10.2014).

Duden: „Avantgarde“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Avantgarde#Bedeutung1> (Zugriff: 03.08.2013).

Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals“, http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf (Zugriff: 08.09.2013).

FIAPF: <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp> (Zugriff: 08.09.2013).

Festival International du Court Métrage: „Marché du Court“, <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=2> (Zugriff: 09.09.2013).

Forum österreichischer Filmfestivals: <http://www.film-festivals.at/das-forum/> (Zugriff: 10.09.13).

ÖVP: Parteiprogramm ÖVP, „Nationalratswahlen 2013“:
<http://www.oevp.at/themen/Regierungsprogramm.psp?ml=1>, S. 29. (Zugriff: 12.04.2014)

Interview John Canciani with Lars Henrik Gas, “Compiling a Selection of Films is not an Artistic Strategy; it Brings Such a Strategy to Light”, *on curating Issue 23 Mai 2014*, <http://www.on-curating.org/>, (Zugriff: 8.12.2014).

Duden: „subkutan“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/subkutan> (Zugriff: 15.12.2014).

Duden: „Trip“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Trip> (Zugriff: 15.12.2014).

Pöschl, Michaela: *sixpackfilm Online Katalog*, „Der Schlaf der Vernunft“, <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1095> (Zugriff: 25.12.2014).

Pöschl Michaela, „Körper in Aktion, Film und Video. Einige Anmerkungen zu Oh Sensibility und Der Schlaf der Vernunft“, *Kulturrisse*,
<http://kulturrisse.at/ausgaben/012006/oppositionen/koerper-in-aktion-film-und-video.-einige-anmerkungen-zu-oh-sensibility-und-der-schlaf-der-vernunft> (Zugriff: 28.12.2014).

MUBI: „Snowballs“, <https://mubi.com/topics/harmony-korines-snowballs> (Zugriff: 25.12.2014).

Wikipedia: „Navajo. Indianer Volk in den Vereinigten Staaten“,
http://de.wikipedia.org/wiki/Navajo_%28Volk%29 (Zugriff: 25.12.2014).

2ANNAs Festival Homepage: “Focus Radical”, <http://www.2annas.lv/en/2annas14-resume/focus-programmes/> (Zugriff: 14.12.2014).

Vortrag:

Österreichisches Filmmuseum: *Im Gespräch Chris Dercon und Lars Henrik Gass*, „Orte des Films – Kino, Festival, Kunstmuseum“, Moderation: Barbara Pichler (Diagonale), 28.11.2014.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Shab Cheragh*. Regie: Hamideh Razavi, Iran 2010. (DVD, VIS Vienna Independent Shorts Archiv, Zugriff: 20.04.2013).

Abb. 2: *Shab Cheragh*. Regie: Hamideh Razavi, Iran 2010. (DVD, VIS Vienna Independent Shorts Archiv, Zugriff: 20.04.2013).

Abb. 3: *Händelse vid bank*. Regie: Ruben Östlund, Schweden 2010. (Quelle: https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/02_programm_2010/02_Filmdatenblatt_2010_20105309.php#tab=filmStills&item=20105309_1, Zugriff: 27.10.2014).

Abb. 4: *LABORAT*. Regie: Guillaume Cailleau, Deutschland 2014. (Quelle: <http://www.idfa.nl/nl/tags/project.aspx?id=862372A4-1104-447F-A2A9-E28CF1BA6622>, Zugriff: 13.12.2014).

Abb. 5: *Leciec, nie leciec*. Regie: Aniela Gabryel, Polen 2014. (Quelle: <http://www.filmschool.lodz.pl/en/news/302,aniela-gabryel-wygrywa-w-wiedniu.html>, Zugriff: 05.01.2015).

Abb. 6: *Recycled*. Regie: Lei Lei, China 2013. (Quelle: <http://www.cinematheque.qc.ca/en/programming/projections/movie/recycled?pid=16767>, Zugriff: 13.12.2014).

Abb. 7: *In Transit*. Regie: Reinhold Bidner, Österreich 2009. (Quelle: http://www.servus.at/subcute/in_transit/, Zugriff: 08.11.2014).

Abb. 8: *Glucose*. Regie: Mihai Grecu/Thibault Gleize, Rumänien/Frankreich 2012. (Quelle: <http://ftraces.files.wordpress.com/2014/03/mihai.jpg>, Zugriff: 08.11.2014).

Abb. 9: *The Pub*. Regie: Joseph Pierce, Großbritannien 2012. (Quelle: <http://www.en.ozartsetc.com/2013/02/25/the-pub-animation/>, Zugriff: 27.10.2014).

Abb. 10: *Der Schlaf der Vernunft*. Regie: Michaela Pöschl, Österreich 1999. (Quelle: <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/1095>, Zugriff: 23.12.1014).

Abb. 11: *Drill*. Regie: Tahashi Ito, Japan 1983. (Quelle: <http://www.visionaryfilm.net/2014/05/s8-5-mostra-de-cinema-periferico.html>, Zugriff: 13.11.2014).

Abb. 12: *Satellites*. Regie: Karin Fisslthaler, Österreich 2011/12. (Quelle: <http://www.cinemanext.at/film/satellites>, Zugriff: 05.01.2015).

Abb. 13: *Black and White Trypps Number Three*. Regie: Ben Russell, USA 2007. (Quelle: <http://www.undergroundfilmjournal.com/punk-rock-is-our-new-religion/>, Zugriff: 10.12.2014).

Abb. 14: *Snowballs*. Regie: Harmony Korine, USA 2011. (Quelle: <http://www.styleite.com/news/proenza-schouler-short-film-snowballs/>, Zugriff: 09.10.2014).

Abb. 15: *World of Glory*. Regie: Roy Andersson, Schweden 1991. (Quelle: <http://kurzfilmtage.ch/fr/programm14/20141105/550/>, Zugriff : 09.12.2014).

Abb. 16: *Trypps #7 (Badlands)*. Regie: Ben Russell, USA 2010. (Quelle: <http://www.dimeshow.com/TRYPPS-1-7>, Zugriff: 10.12.2014).

10. Anhang

Fragebogen Dreiecksprogramm

Daniel Ebner: unveröffentlichter Fragebogen per Mail am 10. November 2014

-Was ist die Idee hinter dem Dreiecksprogramm? Die Dreiecksprogramme waren deine Idee?

Das Dreiecksprogramm ist der Versuch, die Kuratierungspraxis im Kurzfilmbereich als eigene Kunstform stärker in den Fokus zu rücken. Drei Institutionen aus drei Ländern mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen widmen sich einem gemeinsamen Thema – und die drei kuratierten Programme, die daraus entstehen, werden an allen drei Orten präsentiert. Damit ergibt sich für das Publikum die Gelegenheit, sich einem Thema aus drei verschiedenen Perspektiven anzunähern und die Herangehensweisen der einzelnen Institutionen – bisher stets Kurzfilmfestivals – kennenzulernen. Andererseits sind die unterschiedlichen Zugänge auch für die Kurator/innen selbst höchst aufschlussreich, weil die jeweilige Filmauswahl das persönliche Erfahrungsfeld enorm erweitert.

-Was sind die Herausforderungen bei der Kuratierung der Dreiecksprogramme?

Eine große Herausforderung ist die thematische Eingrenzung. Einerseits sollte das Thema offen formuliert (und dabei nicht völlig beliebig) sein, andererseits im besten Fall auch eine aktuelle Relevanz ausstrahlen. Das haben wir in den ersten beiden Jahren etwa dadurch versucht, indem wir Begriffe gewählt haben, die eine gesellschaftspolitische Deutung nahelegten, aber nicht zwingend erforderten. Eine weitere Herausforderung ist es, die „richtigen“ Partnerfestivals für das Dreieck zu finden. Dreht sich das Thema etwa – so wie in diesem Jahr – um den Kurzfilm zwischen Kunst und Kino, würde es zum Beispiel wenig Sinn machen, ein Festival einzuladen, das wenig Interesse an experimentellen Arbeiten mitbringt. Die dritte und vielleicht größte Herausforderung ist, dass ein gegenseitiges Vertrauen gegeben sein muss – denn gerade der Austausch zwischen den Festivals während des Auswahlprozesses ist ein zentraler Punkt.

-Wie funktioniert die Kommunikation untereinander?

Anfangs – meist rund ein Jahr bis neun Monate vor dem ersten Programm – gibt es ein persönliches Treffen, bei dem den gewünschten Partnerinstitutionen die Idee vorgestellt wird. Hierbei merkt man sehr schnell, ob ein grundsätzliches Interesse an der Kooperation besteht, ob das vorgeschlagene Thema etwas auslöst, ob es sofort zu einem Brainstorming oder auch einem Infragestellen des Ansatzes kommt. Dieser erste Austausch ist zentral, denn der entscheidet sehr stark darüber, ob das Projekt erfolgreich sein wird oder nicht. In weiterer Folge funktioniert die Kommunikation fast ausschließlich über E-Mail, meistens folgen auch noch ein bis zwei gemeinsame Skype-Telefonate. Am wichtigsten ist dabei, dass sich die Institutionen gegenseitig ihres Ansatzes versichern, Zugänge in Frage gestellt werden können, man sich über Filme austauscht und

Fragestellungen aufbereitet werden, die dann im Rahmen der Festivals auf diskursiver Ebene behandelt werden können.

Letztendlich hat jedes Festival mit seinem Programm auch die Möglichkeit, sich zu positionieren, zu zeigen, wofür man steht – und auch zu zeigen, wofür das Kurzfilmschaffen eines Landes steht, schließlich wird auch immer versucht, den einen oder anderen Film aus dem eigenen Land zu programmieren, wenn es für die Zusammenstellung Sinn macht.

-Wie werden die drei Programme finanziert? Werden die Kosten geteilt?

Man muss nicht leugnen, dass das Dreiecksprogramm auch aus einem sehr pragmatischen Grund entstanden ist: Jedes Programm kostet Geld, für abgegoltene Rechte, für Kopien, die transportiert werden müssen, etc. Indem jedes der drei Festivals sich um die Kosten seines eigenen Programms kümmert, gleichzeitig aber insgesamt drei Programme erhält, liegen die Vorteile auf der Hand. Einzig die höheren Transportkosten für das eigene Programm können erschwerend ins Gewicht fallen.

-Die Schwerpunktthemen werden von VIS vorgegeben. Gab es von den anderen Festivals jemals Rückmeldung bzw. Fragen dazu? Bestand Interesse daran selbst das Thema auszuwählen?

Da das Dreiecksprogramm von VIS ausgeht, orientiert sich das vorgegebene Thema meist am jährlichen Schwerpunktthema des Festivals. Es macht auch Sinn, wenn man an die gewünschten Partnerinstitutionen herantritt, hier bereits eine Einschränkung bzw. eine Vorgabe zu machen. Ausgehend von dem Schwerpunktthema bestünde prinzipiell auch immer die Möglichkeit, das vorgegebene Thema anzupassen, aber dieser Wunsch kam bisher nie auf. Vielmehr waren meistens alle sehr schnell bestrebt, sich kuratorisch mit einem an sie herangetragenen Motto auseinanderzusetzen. Eine solche Anfrage macht in erster Linie ja einfach mal einen großen Assoziationsraum auf, in dessen Rahmen einem ohnedies sehr viele Möglichkeiten gegeben sind.

-Kann man von einem Erfolg der Dreiecksprogramme sprechen? Wurden die Programme bis jetzt gut besucht?

Im ersten Jahr, als mit den Kurzfilmfestivals von Hamburg und Winterthur das Thema „Strange Days“ beackert wurde, waren bei beiden Festivals jeweils zwischen 50 und 100 Personen im Kino, die sich vielfach auch alle drei Programme ansahen. Im zweiten Jahr mit dem Encounters in Bristol und dem 2Annas-Festival in Riga sprach das Thema „Radical“ dort in sehr kleinen Räumlichkeiten zwar jeweils nur kleinere Gruppen an, dafür kam es gerade in Bristol in Kooperation mit einer Uni zu einem langen und ausführlichen diskursiven Austausch. Stärker als an den Besucherzahlen, die sich in Wien übrigens jeweils bei rund 150 Personen pro Programm bewegten, merkte man den Erfolg der Dreiecksprogramme aber am medialen Interesse. In Winterthur gab es dazu u.a. eine Live-Sendung im Radio, in Bristol ausführliche Beiträge in Fachmedien und in Wien dienten die Dreiecke gerne als Aufhänger für die Berichterstattung über das Festival. Als Erfolg sehe ich auch den verstärkten Austausch zwischen den

Kurator/innen auf Festivalebene, die zu einem europaweiten Netzwerk und engen Kontakten führten, die vielfach die gesamte Festivalarbeit erleichtern und verbessern können.

Fragebogen Radical / Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos
Doris Bauer / Daniel Ebner

– „Radical“ ist ja ein sehr weitfassender Schwerpunkt und kann verschieden ausgelegt werden. Könnt ihr definieren was für euch „radikal“ im Kurzfilmkontext bedeutet?

DB: Radikal ist einerseits der Kurzfilm selbst, schon aufgrund seines Formats. Radikal bedeutet für mich aber vor allem, inhaltlich, ästhetisch oder formal unkonventionelle Wege zu beschreiten, die gesellschaftliche bzw. filmische Normen überschreiten und Neues wagen.

DE: Ausgangspunkt für das Thema war ja die Beobachtung einer steigenden Radikalität in politischen Konfliktherden auf der ganzen Welt – und der Eindruck, dass sich diese Radikalität im Kino nicht widerspiegelt. Im Gespräch mit dem Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Alexander Horwath, merkte dieser an, dass er das eine interessante Themenwahl finde, da ihn das Gefühl nicht loslasse, dass wir uns – in Bezug auf das Kino – in der unradikalsten Zeit der Filmgeschichte befänden. Bei ihm ging es dabei weniger um eine politische Deutung des Begriffs, sondern um eine inhaltlich-ästhetische Deutung, d.h. dass sich alle Filme im Kino mittlerweile sehr, sehr ähneln und extravagantere Ausformungen eigentlich wenn, dann nur noch auf Festivals zu finden sind. Das hat mich in dem Beschluss bestärkt, dass wir uns mit dem Begriff befassen sollten. Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Radikalen im Kino – angefangen bei den anti-rassistischen und anti-sexistischen Bewegungen in den USA der 1970er Jahre bis hin zum radikal-experimentellen Angriff auf filmische Konventionen – haben wir uns dann sehr bald näher mit den ästhetischen Codes des Radikalen beschäftigt und diese zu hinterfragen versucht: also gibt es einen radikalen Film, der nicht wie ein Schlag in die Magengrube funktioniert, sondern sich mehr böse unter die Haut schleicht?

– Wie habt ihr zum Thema Radical zu recherchieren begonnen?

DB: Ganz ehrlich gesagt, hat mich Daniel zur Kuratierung des Programms dazu geholt, als das Sub-Thema *Subkutanes Kino* schon festgestanden ist. Er hat mir dann von seinen Ideen erzählt, und ich habe ganz spezifisch dafür überlegt und recherchiert. Filme, die auf subtile Art und Weise unter die Haut gehen, waren also gefragt. Kein Splatter, kein richtiges Body-Genre, sondern Filme, die aufgrund von anderem Wahnsinn „unter die Haut“ gehen.

DE: Wichtig war vor allem jener Zeitpunkt, als wir beide Roy Anderssons „World of Glory“ gemeinsam geschaut haben und es uns beide gefröstelt hat. So scheinbar einfach, so direkt und so radikal! Ein wahnsinniger Film. Und dann kamen die Ideen und die Recherchearbeit – im ungefähren Wissen, worauf wir hinauswollen,

aber ohne genau zu wissen, ob wir auch fündig werden würden. Dass das Programm schließlich sehr experimentell wurde, war anfangs jedenfalls nicht geplant. Aber ich kann dazusagen, dass ich selten für ein Programm so viele Filme gesichtet habe und das Programm dabei so häufig umgeworfen wurde wie in diesem Fall. Das war eine gute und intensive Erfahrung.

-Habt ihr einen oder mehrere Filme auf anderen Festivals in einem Programm gesehen? Wenn ja, welchen Schwerpunkt/welches Thema hatte das Programm?

DB: „Satellites“ war altbekannt, „Snowballs“ haben Daniel und ich davor gemeinsam bei den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur in einem Wettbewerbsprogramm gesehen, „World of Glory“ befand sich auf der Cinema-16-DVD. Alle anderen Filme haben wir extra für das Programm recherchiert bzw. auf Empfehlung hin (die Ben Russells) dazu genommen.

DE: Da muss ich ergänzen, dass ich einen der beiden Ben-Russell-Filme bereits auf einem anderen Festival gesehen hatte, aber zuerst nicht wirklich mit dem Programm assoziiert habe. Erst im Gespräch mit einer Freundin aus Berlin rückte der Film wieder in den Blickpunkt – gemeinsam mit einem zweiten Film, „Trypps No 7“. Die beiden Filme haben letztendlich eine zentrale Rolle im Programm gespielt, auch wenn sie für uns anfangs nicht so augenscheinlich waren.

-Welche eurer ausgewählten Filme haben einen Verleiher?

DB: Um ehrlich zu sein, weiß ich das gar nicht, da ich nicht für die Kopien/Rechteklärung zuständig war. Aber „Der Schlaf der Vernunft“ (sixpackfilm) hat auf jeden Fall einen Verleih.

DE: Es hatten alle Filme bis auf „Satellites“ entweder eine Produktionsfirma oder einen Verleiher im Hintergrund. „Drill“ und die beiden Ben-Russell-Filme liegen bei Lightcone in Paris, „Snowballs“ lief über das Management von Harmony Korine, „World of Glory“ über das Schwedische Filminstitut. Nur bei „Satellites“ hatten wir direkt mit der Filmemacherin Karin Fisslthaler Kontakt.

-Die Werke die ihr für euer Programm gewählt habt würde ich in zwei Lager teilen:

1. Das Radikale vor der Kamera, das bei einem selber Empfindungen auslöst (Körperlichkeit)
2. Eine radikale Botschaft, die transportiert wird (politisch, gesellschaftskritisch: betrifft „Snowballs“ und „World of Glory“)

Persönliche Anmerkung: Für mich fallen die beiden Filme ein bisschen aus dem Konzept. Weil ich eben die Werke in zwei Kategorien (siehe oben) gliedern würde. Wie schließt sich der Kreis? Natürlich spielt Körperlichkeit auch in World of Glory und Snowballs eine Rolle, die hätte ich aber als zweitrangig eingeschätzt, nach der politischen und gesellschaftskritischen Thematik.

DB: Ausgangspunkt war, dass wir zumindest einen „historischen Anker“ in dem Programm haben wollten. Dafür haben wir ein wenig recherchiert. Mir ist dann dieser „World of Glory“ eingefallen, der sich bei mir ganz stark körperlich manifestiert hatte. Ich habe ihn vor Jahren das erste Mal gesehen und war damals sehr schockiert bzw. beeindruckt. Und ich hatte das so in Erinnerung, dass mir der Film „unter die Haut“ gegangen ist. Damit hatten wir einen älteren Film dabei, der

die Geschichtlichkeit (mit dem Thema Nationalsozialismus usw. auch nochmal auf einer ganz anderen Ebene) abdeckt. Durch diese Thematisierung der Vergangenheit in Kombination mit den „grauen“ Einstellungen wird meiner Meinung nach schon eine bestimmte „Gänsehaut“-Empfindung wachgerufen. Insofern habe ich diesen Film immer auch sehr „körperlich“ erlebt. Und auch bei „Snowballs“ wurde ich beim ersten Mal bereits sehr „körperlich“ irritiert. Die Tonebene ist so speziell, dass mir auch jedes Mal ein seltsames Gruseln bzw. ein Schauer über den Rücken gelaufen ist. Diese hohen, wahnsinnigen Stimmen des „Indianerpaars“ (nebenbei erwähnt sei, dass es ja eigentlich ein Film für ein Modelabel war) und dann diese tiefe Stimme des alten Mannes, gepaart mit einer super-absurden, nicht wirklich nachvollziehbaren „Geschichte“ hat mich jedes Mal auch ganz körperlich sehr beunruhigt. Jedenfalls wollten wir einen starken Beginn, der die ZuschauerInnen auch gleich in das Programm hineinzieht. Nach diesem Film haben wir auch sehr lange gesucht. Gestoßen bin ich dann auf „Der Schlaf der Vernunft“ im Archiv von sixpackfilm. Beim ersten Mal Schauen waren Daniel und ich so schockiert, so fasziniert und so gebannt, dass eigentlich gleich klar war, das ist jetzt unser erster Film. Es passiert nicht wirklich viel, eine Einstellung, ein glatzköpfiges Gesicht einer Frau frontal in die Kamera, in Echtzeit erlebt man eine hochspannende und unerträgliche Tour de force. Ein starker und schockierender Start für ein radikales Programm – das war unsere Absicht. Und durch den frontalen Blick der Frau in die Kamera wird man sowieso gleich nochmal anders angesprochen. Dieser direkte Blick der DarstellerInnen in die Kamera hat uns dann sehr gut gefallen – der wird noch öfter vorkommen! „Drill“ war dann ein kurzes Durchschütteln. Nach diesem heftigen Start braucht es eine kleine Verschnaufpause, wobei dieser Film für mich wunderbar an die zuerst verspürte, heftige körperliche Empfindung anknüpfen kann. Hier wird mit der Perspektive gespielt. Alles wird noch mal – auch im wortwörtlichen Sinne – aus den Angeln gehoben, nichts ist wahr und nichts ist, wie es sein soll. Nach diesen beiden Filmen kann kommen, was wolle, der eigene „sichere“ Blick auf die Welt ist bereits „zerstört“, jetzt ahnt man bereits, dass das Radikale eine Herausforderung wird, aber auch sehr befreiend sein kann. „Satellites“ schließt dann scheinbar wieder harmlos an. Umarmungen unter Jugendlichen, sanfte Musik, die gegen Ende des Films immer zerstörerischer wird, bis die Auflösung kommt, dass es sich hier nicht unbedingt um liebevolle Umarmungen handelt, sondern um ein gewagtes, zerstörerisches Spiel zwischen Leben und Tod, Macht und Ohnmacht. Radikale Handlungen im Filmbild, die heftige körperliche Reaktionen bei den ZuschauerInnen auslösen können, das war die Herausforderung an das Programm.

„Trypps # 3“ bringt dann eine weitere körperliche Erfahrung dazu, die der körperlichen Ekstase. Als Kino-Publikum gebannt auf ein ekstatisches Publikum zu starren, bringt dann noch mal den direkten Blick mit hinein. Auch die Hauptfigur in „World of Glory“ erzählt dem Kino-Publikum die Geschichte seines Lebens, frontal in die Kamera. Und in „Trypps # 7“ ist es dann ein Drogentrip einer haarigen jungen Frau (Vgl. erster Film: glatzköpfige Frau!), direkt in die Kamera blickend, der uns an einer ekstatischen Erfahrung teilhaben lässt. Mit dem Drehspiegel wird nochmals die Perspektive verschoben. Nichts ist, wie es scheint, alles ist unsicher, unsere Empfindungen genauso wie unser tradiert Blick auf die Welt. Eine Herausforderung.

DE: Das kann ich vielleicht nochmal zusammenfassen: Zentral war das direkte Ansprechen des Publikums (durch den frontalen Blick in die Kamera), das körperliche Unwohlsein, das Gefühl, aus den Angeln gehoben zu werden, und das Gefühl, zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit zu changieren. Genau in diesen Zwischenraum wollten wir rein – und für mich spielte dabei in letzter Konsequenz keine Rolle, ob dieses subkutan Radikale über die Körperlichkeit oder die erzählte Geschichte transportiert wurde.

-Nach welchem Konzept habt ihr die Filme gereiht? Hättet ihr nach dem screening im Kino etwas verändert? War die Wahrnehmung gleich? Intensiver? Weniger intensiv?

DB: Beim Screening in Riga musste ich leider eine komplett andere Reihenfolge sehen, und ich habe es ganz furchtbar gefunden. Gestartet wurde hier mit „Drill“ und dann kam erst „Der Schlaf der Vernunft“ (der blöderweise aufgrund von technischen Problemen leider auch noch ohne das „erlösende“ Ende gezeigt wurde). Das hat für mich leider gar nicht funktioniert. Als erster Film ist „Drill“ relativ schwach und man braucht sehr lange, bis man in diese experimentelle Kraft des Films hineingezogen wird. Die Radikalität und das Subkutane offenbarte sich mir hier nicht von Beginn an. Das war sehr schade. Auch „World of Glory“ kam an einer anderen Stelle, was mich auch sehr enttäuscht hatte. „Snowballs“ danach wirkte einfach nur mehr lächerlich. Das Programm hat aufgrund einer geänderten Reihenfolge (und diverser technischer Probleme) einfach nicht mehr funktioniert. Beim Screening in Wien war ich danach sehr zufrieden. Von der Reihung her hat es für mich genau gepasst. Einzig die Frage, ob so ein „hartes“ Programm einem Publikum überhaupt zumutbar ist, habe ich mir dann erneut gestellt. Weil ich die Filme v.a. für die Reihung innerhalb des Programms oft gesehen hatte und sie dann ja doch schon sehr gut kannte, empfand ich sie nicht mehr so schockierend und hart. Aber im Gesamten dann noch mal beim Screening empfand ich das Programm schon hart an der Grenze des Schau- und Zeigbaren. Ich hatte das mit dem „unbedarften“ bzw. nicht wissenden Publikum noch viel intensiver erlebt.

DE: Da kann ich noch vom Screening in Bristol kurz berichten, das in einer relativ kleinen Räumlichkeit an einem Samstagvormittag über die Bühne ging. Und auch wenn nicht viele Leute waren, haben sowohl das Ambiente als auch die Screeningsituation perfekt gepasst. Das Publikum war gebannt, es gab im Anschluss eine Menge Fragen und ein rund 50-minütiges Gespräch über die Auswahl, die Reihenfolge, die Herangehensweise beim Kuratieren und teilweise auch über die einzelnen Filme. Schön war auch, dass mehrfach die Reihenfolge gelobt wurde und auch zwei Mal explizit angesprochen wurde, dass gerade die Reihung ein wesentlicher Faktor für die positive Rezeption des Programms war. Hier wurde also explizit die Kuratierung als gleichwertig zu den einzelnen Filmen betont.

-Könnt ihr „radikale Ästhetik“ genauer beschreiben? Was ist damit gemeint?

DB: Das ist eine schwierige Frage für mich. Über Radikalität habe ich mir für dieses Programm, wie oben schon erwähnt, nicht wirklich viele Gedanken gemacht. Das Thema war von vornherein für mich schon eingegrenzter. Aber wenn ich jetzt so darüber nachdenke und deine Frage auf die Filme des Programms beziehe, dann hatte das hier mit einer „anderen“ Erzählweise und

einem „anderen“ Kamerablick zu tun. Nicht die Narration stand im Vordergrund, sondern das experimentelle Bild, die gewählte Einstellung, in Verbindung mit einer experimentellen Tonebene. Radikal empfinde ich die Reduktion auf eine bestimmte Einstellung, die Konfrontation mit einem Gesicht, und ein „radikales“ Thema. Diesbezüglich spielen gesellschaftliche Tabus bzw. tradierte Wahrnehmungsmuster eine wesentliche Rolle: Schmerzerfüllte Szenen, Fragen zu Opfer-Täter, Unordnung im Raumgefüge, ekstatische Rauschzustände, Schläge und Gewalt, bis hin zur Ohnmacht oder Tötungen gehen für gewöhnlich zu weit. Radikal empfinde ich auch die Art und Weise diese Themen anzusprechen. Nicht ein expliziter Splatter-Movie stellt diese Tabus dar, das Unbehagen schleicht sich viel subtiler in die Realität der ZuschauerInnen. Das Nicht-Gezeigte, das Implizite beunruhigt und das, obwohl uns in diesem Programm ganz oft direkte Gesichter ansprechen.

DE: Da kann ich Doris vollkommen zustimmen. Interessant fand ich zusätzlich noch den Aspekt, dass wir im Zuge des Festivals dann öfter mit der Frage konfrontiert wurden, ob eine gewisse radikale Haltung inzwischen nicht schon wieder notwendig wird, um aus der Masse der weltweit produzierten Filme (und damit einhergehend der Masse der Einreichungen) herauszustechen und einem Kurator oder einer Kuratorin überhaupt aufzufallen. Darüber haben wir ursprünglich nicht wirklich nachgedacht – aber tatsächlich ist es wohl so, dass wir als Programmverantwortliche eines Festivals natürlich automatisch Ausschau halten nach jenen Filmen, die etwas Neues versuchen, etwas anders machen, die Tabus aufgreifen oder auch schlicht ein Wagnis eingehen – egal ob es aufgeht oder nicht, das ist auf jeden Fall begrüßenswert.

-Habt ihr bei eurer Recherche auch nach Entstehungsjahr eingegrenzt? 1980er Jahre bis aktuell?

DB: Wie bereits erwähnt, wollten wir einen „historischen Anker“ im Programm haben („World of Glory“) und der Rest hat sich dann einfach so ergeben. Einschränkungen gab es hierfür nicht.

DE: Grundsätzlich war beim Schwerpunkt des Festivals natürlich schon das Ziel, sich aktuelle Beispiele eines radikalen (Kurzfilm-)Kinos zu suchen. Und es war durchaus überraschend, wie gut sich das letztlich mit dem einen historischen Anker und einem zweiten älteren Film („Drill“) bewerkstelligen ließ. Bis auf diese beiden Filme fanden wir alle im Zeitraum der vergangenen zehn Jahre.

-Wie würdet ihr die Filme, die ihr gewählt habt, kategorisieren? (Experimentalfilm? Kurzspielfilm? Doku?)

DB: „Der Schlaf der Vernunft“: Experimentalfilm

„Drill“: Experimentalfilm

„Satellites“: Experimentalfilm

„Trypps # 3“: Experimentalfilm

„Snowballs“: Experimenteller Kurzspielfilm

„World of Glory“: Kurzspielfilm

„Trypps # 7“: Experimentalfilm

Vielleicht ist das der Grund, warum „Snowballs“ und „World of Glory“ ein wenig „herausfallen“. Sie sind ja definitiv keine echten Experimentalfilme, wie ich aber doch alle anderen zuordnen würde ...

Aber ein rein experimentelles Programm sollte es auch nicht unbedingt werden. Narration als eine Art Stütze für die/den ZuschauerIn finde ich schon auch wichtig. Das erleichtert einiges...

-5 von 7 eurer Filme sind online zu finden. Habt ihr bei der Kuratierung überlegt, ob das ein Problem sein könnte?

DB: Nein, gar nicht. Für mich ist das gerade in Bezug auf Kurzfilmprogramme noch mal ein ganz gravierender Unterschied. Meist ist die Online-Qualität sowieso viel schlechter, also oft auch nicht wirklich schaubar. Und dann kommt es ja sehr genau auf die Reihenfolge, die Zusammenstellung und das Thema an. Nur weil die Filme irgendwo online verfügbar sind, heißt das noch lange nicht, dass der Zugang wirklich da ist (und die Filme auch wirklich gesehen werden, Anm. von DE). Mit einer thematischen Vorgabe, einer sorgfältigen und wohl überlegten Kuratierung, kann man aber sehr wohl einen Zugang herstellen. Kurzfilmprogramme können so auch als eigene Geschichten verstanden werden, die im Gesamten ganz etwas Neues erzählen, etwas, das man so noch nicht gesehen hat – abgesehen von den technisch besseren Bedingungen in einem Kino.

-Wie waren die Publikumsreaktionen in Riga und Bristol?

DB: In Riga waren die Reaktionen durchwegs positiv. Ich war ja grundsätzlich mit der Vorführung sehr unglücklich dort, weil es nur Probleme gab (Reihenfolge, Ton, Bild, kein Gespräch ...). Und es waren – entgegen meinen Erwartungen – auch wirklich wenige Menschen im Publikum. Aber für die Verhältnisse dort waren das schon sehr viele. Wie sich rausstellte, sind sonst, also bei allen anderen Vorführungen – nie mehr Leute gekommen, eher weniger. Insofern war ich tendenziell enttäuscht von diesem Screening. Doch das Feedback des Publikums war sehr positiv. Zu „Satellites“ gab es wieder einige Fragen. Kirsten von „Go Shorts“ kannte den Film bereits und mochte ihn sehr. Auch zum ersten Film kam positives Feedback, obwohl der ja kaum zu ertragen war. Und dann gab es noch Diskussionen zu „World of Glory“ und die Art der Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Das hat v.a. meinen jüdischen Jury-Kollegen aus Israel beschäftigt. Und ganz grundsätzlich hatte ich das Gefühl, als würde VIS sich mit diesem herausfordernden Programm „stark“ positionieren, auch als „experimentelles“ Festival positionieren, das sich traut, „schwierige“ Filme zu zeigen. Diese Feedback-Gespräche waren alle im informellen Gespräch im Foyer nach dem Programm. Offiziell gab es kein Feedback oder irgendwelche Reaktionen.

DE: (siehe oben)

11. Abstract

Ausgehend von der Fragestellung, wie sich der Kurzfilm seit der Etablierung von Kurzfilmfestivals inhaltlich und formal verändert hat, was die Erwartungen und Anforderungen an Kurzfilmfestivals sind als auch wie ein Kurzfilmprogramm zusammengestellt wird, analysiert diese Arbeit verschiedene Kategorien von Kurzfilmen und versucht eine Möglichkeit für eine Definition der einzelnen Formen zu erstellen.

Schlüsselmomente in der Geschichte des Kurzfilms sollen Einblick in dessen Entwicklung ermöglichen. Hauptaugenmerk wird dabei auf politische und gesellschaftliche Aspekte, so wie der rapide fortschreitenden technischen Möglichkeiten gelegt. Bei dem Versuch einer Definition von Kurzfilm werden Thesen von Film- und Medientheoretiker/innen aufgegriffen und diskutiert. Die am häufigsten auftretenden Formen von Kurzfilm sind Kurzspiel- und Dokumentarfilm, Animation und Experimentalfilm. Infolge eines theoretischen Diskurses werden praktische Beispiele für die einzelnen Formen analysiert.

Die Frage nach dem Stellenwert und den Aufgaben von Kurzfilmfestivals, als Beispiele dafür ausgewählt sind die Kurzfilmfestivals VIS Vienna Independent Shorts, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen und das Internationale Kurzfilmfestival Clermont-Ferrand, bilden den Rahmen für den Analyseteil. Untersucht wird das kuratierte Programm *Trips & Trance – Ideen eines subkutanen Kinos* zum Schwerpunktthema *Radical* von VIS 2014. Als Einstieg dazu wird die Arbeit von Kurator/innen im Kurzfilmbereich näher betrachtet und Überlegungen zum Begriff Radikalität im Kulturbereich, mit Fokus auf Film und Körper, diskutiert.

Die Erkenntnisse dieser Arbeit verdeutlichen die massiven inhaltlichen und formalen Veränderungen von Kurzfilm. Die intensivierte Kollaboration mit anderen Künsten und die fortschreitenden technischen Begebenheiten lassen keine Definition oder Kategorisierung der kurzen Form zu.

12. Curriculum Vitae

Marija Milovanovic

Geb. am 03. Jänner 1985

Akademischer Werdegang:

2005	Studium der Translationswissenschaften an der Universität Wien
2005 – 2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2005	Matura an der HLW – Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Steyr

Beruflicher Werdegang

seit 2012	Diagonale – Festival des österreichischen Films - Büroleitung
2012	Crossing Europe Filmfestival – Gästebetreuung
2008 – 2011	VIENNALE – Kinokassa
seit 2008	VIS Vienna Independent Shorts – Mitorganisation und Programmierung
seit 2010	/slash Filmfestival – Kooperationen, Marketing, Sponsoring
2007 – 2009	Regieassistentz Musikfestival Steyr