

„Kürzere Erzählzeit verlangt auch eine stärkere Konzentration auf das Wesentliche und eine Reduktion des erzählten Gegenstandes. [...] Frei von fotorealisiertem Ballast und bedingt durch die Natur der Animation ist die Metapher inhärent.“

– Marco Kreuzer –



Artikel im  
**WENDEPUNKT**  
**#56**

# Enter Late, Exit Early

DRAMATURGIE IM ANIMIERTEN KURZFILM

MARCO KREUZER (VEDRA)

*Im April 2023 besuchte ich das endlich wieder in regulärem Rahmen stattfindende Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart (ITFS) und hatte darüber hinaus das Vergnügen, ein Werkstattgespräch über Besonderheiten und Strategien bei der Stoffentwicklung im animierten Kurzfilm zu führen. Meine Gäste waren dabei die Animationskünstler\*innen Tal Kantor (Israel), Joseph Pierce (England) und Izabela Plucińska (Polen) sowie Gesa Engel, Producerin bei Uncharted Territory und Dozentin für Script Development am Animationsinstitut der Filmakademie Ludwigsburg,*

Die Dramaturgie von Kurzfilmen wird nach wie vor in der Drehbuchtheorie ein wenig vernachlässigt. Ein Standardwerk aus Deutschland ist sicher Axel Melzeners „Kurzfilm-Drehbücher schreiben“ (2011). Im Feld des animierten Kurzfilms hat Ina Marcinczik mit „Dramaturgie im animierten Kurzfilm: Grundlagen der erzählerischen Minimalstruktur“ (2013) dramaturgische Analysen angestellt und an einem Kanon animierter Kurzfilme spezifische Merkmale herausgearbeitet. Beide sind sich einig, dass vor allem die Kürze und nicht die Animation die Strukturierung bestimmt und eine verdichtete Erzählform bedingt. Zudem bietet das

Format im Vergleich zum Langfilm narrative und strukturelle Freiräume, da die Aufmerksamkeit des Publikums nicht über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten werden muss. Kürzere Erzählzeit verlangt allerdings auch eine stärkere Konzentration auf das Wesentliche und eine Reduktion des erzählten Gegenstandes: weniger erzählte Zeit, ein geringerer Grad an Komplikation in der Handlung, wenige handelnde Figuren, Fokus auf einen Hauptkonflikt und selektivere Kommunikation. Im Ergebnis finden wir dann oft einen Aufbau, der der klassischen 3-Akt-Struktur im Spielfilm ähnelt. Aristoteles lässt, wie so oft, grüßen, allerdings in einer narrativen Minimalstruktur. (Abb. 1)

Abb. 1



## Kürzere Erzählzeit verlangt eine stärkere Konzentration auf das Wesentliche und eine Reduktion des erzählten Gegenstandes.

„Spät einsteigen, früh aussteigen“, ist das Motto. Ganz ähnlich dem gängigen Konzept des Szenenaufbaus in der Drehbuchtheorie. Oder nach Alfred Hitchcocks Definition des Dramas als „das Leben, aus dem die langweiligen Teile herausgeschnitten

sind“. Dies gilt besonders für Kurzfilme, denn diese konzentrieren sich meist auf nur einen kennzeichnenden Aspekt oder ein herausragendes Ereignis im Leben einer Figur. Dabei fällt auf, dass der Kurzfilm hier nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in die Nähe literarischer Kurzformen rückt. Ob Poe, Hemingway, Joyce, Woolf oder Kafka, ihre literarischen Kurzgeschichten halten sich meist an eine kurze erzählte Zeit, einen begrenzten bis beengten Raum, und steuern, eben wie Kurzfilme, meist auf einen Wendepunkt im Leben der Figuren zu, eine Episode von entscheidender Bedeutung. Und wieder stellt man fest, dass vieles, was wir als erzähltheoretisch filmspezifische Besonderheit formulieren, von der Literatur bereits vorweggenommen wurde. (Abb. 2)

Ein Blick auf den diesjährigen Wettbewerb bestätigt die formale Nähe zwischen filmischen und literarischen Kurzformen. Eine ganze Reihe von Filmen waren schlicht Visualisierungen von

Kurzgeschichten mit Prosa im Voice Over. Auch meine erste Gesprächsteilnehmerin, die polnische Animationskünstlerin Izabela Plucińska, die ihre Geschichten mit Knetmasse und Stop-Motion erzählt, orientiert sich gerne an Kurzgeschichten. In einer Werkschau aus ihrem überwältigenden Corpus an Kurzfilmen präsentierte sie u.a. den von Roland Topors Kurzgeschichte inspirierten **PORTRAIT EN PIED DE SUZANNE** von 2019, in dem es um einen Mann geht, der das Ende einer Beziehung mit einer Fresssucht kompensiert und dessen Verflozene schließlich als eine Art lebendiges Geschwür aus einer eitrigen Verletzung an seinem Fuß herauswächst. Ein wahrlich einschneidendes Erlebnis, wobei sich der Film bis zum schmerzhaften Ende keine Erklärung über die Natur dieser Mutation erlaubt. Plucińska macht keinen Hehl daraus, dass sie die Freiheit des Gestaltens genießt, ohne selbst etwas erfinden zu müssen und daher lieber auf bereits vorhandene Erzählungen oder auch Theaterstücke zurückgreift.

Der Engländer Joseph Pierce beschreibt, ein unbestimmtes Unwohlsein beim Publikum auslösen zu wollen, um es zu einer Stellungnahme zum Gezeigten zu nötigen. Auch hier lässt sich die Nähe zur literarischen Kurzgeschichte ablesen, die traditionell eine Tendenz zur Aktivierung der Gedanken durch Provokation hat. Sein diesjähriger Wettbewerbsfilm **SCALE** basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von

Abb. 2





*SCALE von Joseph Pierce (Belgien, Frankreich, Vereinigtes Königreich, 2022)*



*LETTER TO A PIG von Tal Kantor (Frankreich, Israel, 2022)*

Will Self. Sie beschreibt die innere Entwicklung eines morphinabhängigen Autors, der während des Schreibprozesses seine Abhängigkeit, den Rausch und die Zerstörung seiner Familie, den Entzug und letztlich die eigene Krebserkrankung rekapituliert. Hierfür wählt Pierce extrem subjektive Perspektiven und erzählt – wieder eine gängige Konvention der Kurzgeschichte – aus der Sicht eines Außenseiters von der Brüchigkeit der Welt in assoziativen Kompositionen und einer Auflösung linearer Handlung.

Auch Tal Kantor aus Israel geht, wenn auch originär, einen literarisch anmutenden Weg. Sie betonte die Qualität des Kurzfilms als poetischen Spielraum, der im Vergleich zum Langfilm durch Verdichtung und die Tendenz zur Bildhaftigkeit das Verhältnis von Lyrik zu Prosa spiegelt. In ihrem ebenfalls

im internationalen Wettbewerb laufenden Film *LETTER TO A PIG* erzählt sie von der Wirkung eines Berichts eines Holocaustüberlebenden auf eine Klasse am jährlichen Holocaustgedenktag. Der Überlebende schildert seine Flucht vor den Nazis: wie er sich in einem Schweinestall versteckte und von einem Schwein vor der Entdeckung gerettet wurde. In einem Dankesbrief an das Schwein erzählt er von Angst, Wut und Hass und wie sich seine erlernte, ablehnende Haltung gegenüber Schweinen durch dieses Erlebnis relativiert hatte. Anschließend wechselt der Film in die alpträumhafte Perspektive einer Schülerin, in der verhandelt wird, was die Weitergabe des Traumas mit einer heutigen Generation macht, die sich nicht mehr als Opfer begreift und dieses Selbstbild doch gegen ihren Willen aufgezwungen bekommt. Dabei reflektiert Kantor die Konstruktion von Identität durch kollektive und individuelle Erinnerung und die Frage, ob vergangene Krisen und Ängste ohne eine „Infektion“ folgender Generationen mit diesem Trauma stattfinden kann. Beeindruckend.

Bei allen Beteiligten liegt ein Fokus auf inneren Welten und subjektiver Wahrnehmung der Realität durch eine Hauptfigur. Man mag daher viele Animationskünstler\*innen von heute in der Tradition der Modernisten um den Beginn des 20. Jahrhunderts sehen. Virginia Woolf schrieb 1924 in ihrem Essay „Mr. Bennet and Mrs. Brown“ mit Bezug auf die modernistische Strömung in Kunst und Kultur: „On or about December 1910 human character changed.“ Objektive Wahrheiten waren passé und damit auch allwissende Erzählungen. Nicht alle, aber viele Kurzfilme von heute, wie auch die Kurzgeschichten um 1900, dienen als Experimentierfeld der menschlichen Psyche. Und das, obwohl bzw. gerade weil eine Charakterisierung extrem kurz, dafür aber umso zielgerichteter

**Gerade in der Animation reicht manchmal eine erkennbare Motivation der Figuren, die oft nur Andeutungen, Allegorien oder Metonymien sind.**

ausfallen muss. Oft gibt es gar nur eine Typisierung oder eine bestimmte individuelle Charaktereigenschaft. Gerade in der Animation reicht manchmal eine erkennbare Motivation der Figuren, die oft nur Andeutungen, Allegorien oder

Metonymien sind. Abgesehen von der inhaltlich sehr verdichteten Form sind filmische und literarische Kurzformen also gleichermaßen auf Symbole, Metaphern und formale Ausdrücke ausgerichtet und müssen bewusster in der Wahl der Worte bzw. der Bilder sein. Daher sind der metaphorische Charakter und konnotative Zeichen und Bilder stärker ausgeprägt als im Langfilm.

Format und Material stellen also Bedingungen an den Stoffentwicklungsprozess, doch gerade das verstehen meine Podiumsgäste als Qualität. Pierce schätzt die Erzählmöglichkeiten der Animation durch Manipulation äußerer Wirklichkeit zugunsten einer subjektiven Perspektive. Kantor sieht die Stoffentwicklung befreit durch die Möglichkeiten der Animation. Plucińska beschreibt die Entstehung von Kreativität durch ihre zumeist obsessive Arbeit mit ihrem Material Knetmasse. Das Bewusstsein für die jeweils spezifischen filmischen Erzählmöglichkeiten hat hier also einen besonders hohen Stellenwert. Animation erweitert schlicht die Realisierbarkeit von Ideen. Hier sieht auch Gesa Engel den Reichtum dieses Formates. Es gibt keine Schwerpunkte oder Einschränkungen. Man kann über alles animierte Kurzfilme machen. Allerdings, so Engel, immer unter der Bedingung, dass man eine Form findet, die dem Publikum einen emotionalen Anknüpfungspunkt bietet. So arbeite sie als Producerin für Kinofilme und empfiehlt dies auch ihren Studierenden bei der Entwicklung animierter Kurzfilme, auch wenn es hier bislang kaum eine kommerziell orientierte Industrie gibt. Selbst Walt Disneys Idee von „Personality and Entertainment“, also perfektes Charakterdesign,

scurrile Situationen und die Präsentation von Gags und Pointen mit oft sehr wenig Erzählung, misst Emotionalität und Konflikt eine Schlüsselrolle zu.

Daraus ergab sich im Gespräch die Frage, ob überhaupt zwingend eine Erzählung notwendig ist. Die Antwort war einvernehmlich nein, eine Erzählung brauche es nicht, wohl aber Inhalt. Der kann jedoch genauso gut durch ein visuelles Konzept, reine Emotionalität oder eine sinnliche Erfahrung gesetzt sein.

Neben den klassischen plot- und charaktergetriebenen Geschichten existieren daher oft visuell orientierte Konzepte mit einem ästhetisch-atmosphärischen Ordnungsprinzip und ‚theme-driven-Konzepten‘ wie Parabeln mit allegorischen Figuren. Neben klassischer Dramaturgie und Filmsprache zählt besonders das visuelle, sinnliche Erzählen. Übertriebene Realität ist erlaubt. Frei von fotorealistischem Ballast und bedingt durch die Natur der Animation ist die Metapher inhärent. Musik, Ton, Farbgestaltung, Tempo und Stil hinterlassen einen starken Eindruck, der zuweilen relevanter ist als die Geschichte. Doch auch das sind im Realfilm oft vernachlässigte Komponenten der Dramaturgie, nämlich akustische und visuelle Informationen, die es zu ordnen gilt. Der Gesamteindruck auf das Publikum ist entscheidend. Denn eines, und da waren sich alle Anwesenden einig, sollte Film immer sein: Kommunikation zwischen Filmschaffenden und Publikum. Ganz im Sinne des diesjährigen Mottos des Trickfilmfestivals – Animation connects.



**MARCO KREUZER** studierte Theater- und Medienwissenschaften, Englische und Deutsche Literaturgeschichte. Er ist freier Dramaturg für Film und Fernsehen, gibt Seminare und Workshops in Dramaturgie und Filmgestaltung und arbeitet am Theater als Videokünstler, Autor, Dramaturg und Regisseur. Seit Februar 2020 ist er im VeDRA-Vorstand. Mehr: [www.marcokreuzer.de](http://www.marcokreuzer.de)