

ide

zeit-
schrift

3-2022

für den deutschunterricht
in wissenschaft und schule

Kurze Filme

ide

informationen zur deutschdidaktik
Zeitschrift für den Deutschunterricht
in Wissenschaft und Schule

Kurze Filme

Herausgegeben von
Stefan Krammer und Dieter Merlin

Heft 3-2022
46. Jahrgang

StudienVerlag Innsbruck

Editorial

STEFAN KRAMMER, DIETER MERLIN: In aller Kürze: Lernen mit Film

Medienwissenschaftliche und -didaktische Grundlagen

HEINZ HIEBLER: Kurze Filmformate in den Medienwissenschaften

DIETER MERLIN: Close-Up auf den kurzen Film. Mediendidaktische Skizzen

MAGDALENA SCHLINTL, MARKUS PISSAREK: Der Kurzfilm als Text im Literaturunterricht

Kurze Filmformate im Fokus

ANNA-LENA DEMI: Mit Bildern in Berührung kommen. Smartphone-Filme im inklusiven Deutschunterricht

MATTHIAS PAULDRACH: »Er bewegte sich auf solchen Höhen, wo es wenig Gesellschaft gibt.« Goethe im Filmporträt

FRANZ KRÖBER: Coming-out & Coming of Age. Musikvideos als Narrationen queerer Identitäten

CHRISTIAN ALBRECHT: Animierte Kurzfilme. Ästhetische Innovationsleistungen und ihre filmdidaktischen Implikationen

TINA WELKE: »Sag es mit Blumen!« Vom Schenken und Versprechen in *Fleurop*-Werbefilmen einst und jetzt.

MATTHIAS LEICHTFRIED, LAURA KATHARINA MÜCKE: TikTok im
Deutschunterricht und im digitalen Alltag.
Funktionsweisen und didaktische Reflexionen

Perspektiven aus der Praxis

WILLEM STRANK: Kurze dokumentarische Formen als
Projektthema im Schul- und Hochschulunterricht

MARTIN DORR: Filme machen in der Schule.
Zur Produktion kurzer Filme im Regelunterricht

LISA HAUSSMANN: Urheberrechtliche Grundlagen im
Kontext schulischer Filmarbeit

Service

STEFANIE SCHWANDNER, KLAUS REDL: Kurze Filme.
Ein bibliographischer Überblick

Magazin

Kommentar

TIMO ROUGET: Alte vs. neue Welt: Welche Medienformate
werden den zukünftigen Deutschunterricht prägen?

ide empfiehlt

CHRISTIAN ASPALTER:

S. Krammer, M. Leichtfried, M. Pissarek (Hg., 2021):
Deutschunterricht im Zeichen der Digitalisierung

Neu im Regal

»(Kurze) Filme« in anderen *ide*-Heften

- ide 2-2020 Videospiele
- ide 1-2019 Deutschunterricht 4.0
- ide 3-2018 Die Sichtbarkeit (in) der Literatur
- ide 1-2016 Schule in Literatur und Film
- ide 1-2015 Bewegte Bilder
- ide 2-2012 Kultur des Sehens
- ide 2-2006 Fernsehen
- ide 4-2003 Film

Das nächste ide-Heft

- ide 4-2022 Vergnügen
erscheint im Dezember 2022

Vorschau

- ide 1-2023 ÜberGEsetzt
- ide 2-2023 Textfeedback und Korrektur

<https://ide.aau.at>

Besuchen Sie die *ide*-Webseite! Sie finden dort den Inhalt aller *ide*-Hefte seit 1988 sowie »Kostproben« aus den letzten Heften. Sie können die *ide* auch online bestellen.

www.aau.at/germanistik/fachdidaktik

Besuchen Sie auch die Webseite des Instituts für Germanistik^{AECC}, Abteilung für

Fachdidaktik an der AAU Klagenfurt:
Informationen, Ansätze, Orientierungen.

In aller Kürze: Lernen mit Film

Kurze Filmformate sind in der schulischen Unterrichtspraxis wegen ihrer didaktischen Funktionalität ungebrochen aktuell: Sie eignen sich aufgrund ihrer Kürze für verschiedenste Lernszenarien, sie bieten eine gute Basis für die Vermittlung filmanalytischer Kompetenzen, sie ermöglichen Gespräche über komplexe Narrative und polyvalente Diskurse. Das *ide*-Heft greift diese unterschiedlichen Zugänge auf und lotet das didaktische Potential dieser Filmgattung aus. Da in der Frühzeit des Kinos Filme prinzipiell kurz waren (oft nur eine Filmrolle lang, vgl. die sogenannten *One-Reeler*), ohne deshalb als »Kurzfilme« bezeichnet zu werden, und da auch neuere Social-Media-Formate, zum Beispiel Instagram- oder TikTok-Videos aufgrund ihrer ästhetischen Vielfalt nicht zwangsläufig dem Format des »klassischen« Kurzspielfilms entsprechen, haben wir uns entschieden, der von Wagenknecht (2020) vorgeschlagenen Terminologie zu folgen und auch im Hefttitel von *Kurzen Filmen* zu sprechen.

Das *ide*-Heft baut auf bereits erschienenen Publikationen zu kurzen Filmformaten auf, die wesentliche Maßstäbe in der (Deutsch-)Didaktik gesetzt haben: Hervorzuheben sind u. a. der dritte Teil des *Grundkurses Film* (Klant 2012) mit dem programmatischen Titel *Die besten Kurzfilme. Materialien für die Sekundarstufe 1 und 2*, die Empfehlungsliste *100 Kurzfilme für die Bildung* (AG Kurzfilm 2012), das *Praxis-Deutsch*-Heft 237/2013 mit dem

Schwerpunkt »Kurzspielfilme« als auch die Ausgabe 3/2020 von *Der Deutschunterricht*. Ein besonderes Augenmerk liegt in unserem Heft stärker als bei den bisherigen Publikationen auf kurzen Filmen in einem weiten Sinn: u. a. auch auf faktualen und animierten Kurzformaten sowie auf von Jugendlichen selbst hergestellten Videos.

In den Beiträgen des Heftes werden sowohl österreichische als auch internationale Produktionen in den Blick genommen. Hinweise auf Möglichkeiten der Arbeit mit diesen Filmformaten im Unterricht sollen curricular relativ abstrakt gehaltene Medienkompetenzen auf anschauliche Weise konkretisieren; und auch Fragen der Verfügbarkeit sowie rechtliche Rahmenbedingungen spielen eine Rolle.

Strukturell nähern wir uns dem Themenschwerpunkt des Heftes auf inter- und transdisziplinäre Weise, wobei der Fokus auf der Deutschdidaktik liegt. Dieser wird zum einen aus einer medienwissenschaftlichen und -didaktischen Perspektive skizziert, u. a. in Hinblick auf medienhistorische Entwicklungen, unterschiedliche Medienangebote, audiovisuelle Kommunikationssysteme und Rezeptionsweisen. Zum anderen wird auch auf spezifisch deutschdidaktische Aspekte eingegangen: Welche Medienkompetenzen können im Deutschunterricht am Beispiel filmischer Kurzformen vermittelt werden? Wie kann dabei zugleich sprachliches wie auch text- und medienbezogenes Lernen gelingen? Auf welche Weise kann sowohl diskursivanalytischen als auch handlungs- und produktionsorientierten Ansätzen der Filmbildung genügend Raum gegeben werden und wie können diese Ansätze zielführend miteinander vernetzt werden?

Die einzelnen Beiträge stellen sich dieser Herausforderung durch eine Auffächerung des Hefthemas in eine Vielzahl an unterschiedlichen Perspektiven.

Den ersten Themenblock eröffnet *Heinz Hiebler* mit einem medienhistorischen Überblick zur Entwicklung kurzer Filmformate, der von der frühen (auch österreichischen) Filmgeschichte bis zu neuesten Social-Media-Phänomenen reicht. Im Anschluss daran geht *Dieter Merlin* stärker auf mediendidaktische Fragen ein; er rekurriert zwecks einer ersten Orientierung für den Deutschunterricht auf sechs »klassische« Filmgenres (und entsprechende Filmbeispiele aus internationalen Produktionskontexten) – ohne dabei aus dem Blick zu verlieren, dass sich gerade kurze Filme durch innovative Genre-Mischungen auszeichnen können. Im darauf folgenden Beitrag betrachten *Magdalena Schlintl* und *Markus Pissarek* den kurzen Film als textuelles Phänomen, der als solches auch über literaturdidaktisches Potential verfügt; am Beispiel verschiedener Filme mit Österreich-Bezug wird im Detail aufgezeigt, wie sich die Analyse kurzer Filme mit dem Literaturunterricht und mit Prozessen literarischen Verstehens verknüpfen lässt.

Der zweite Themenblock rückt die Vielfalt kurzer Filmformate in den Fokus: *Anna-Lena Demi* perspektiviert die Auseinandersetzung mit kurzen Filmen in Hinblick auf den inklusiven Deutschunterricht; sie macht am Beispiel des Smartphone-Films Möglichkeiten einer aktivierenden Medienbildung transparent: kollaborative Verfahren des Editierens, Teilens und Kommentierens selbst hergestellter kurzer Filme. *Matthias Pauldrach* stellt kurze filmische Autor:innen-Porträts (mit Schwerpunkt Goethe) ins Zentrum seines Beitrags; dabei geht es einerseits um rezeptive wie produktive Aneignung filmischer Mittel der

Konstruktion historiographischer und biographischer Narrative, zum anderen aber auch um deren Dekonstruktion. Der Beitrag von *Franz Kröber* widmet sich dem Genre Musikvideo: Am Beispiel kurzer Musikfilme wird nachgezeichnet, wie durch Prozesse des Coming Out und Coming of Age die Hervorbringung queerer Geschlechtsidentitäten strukturiert wird. Um die ästhetischen Innovationsleistungen animierter Kurzfilme geht es in dem Beitrag von *Christian Albrecht*; dabei wird eine Vielzahl an filmhistorischen Kontexten ins Spiel gebracht, welche wiederum die Grundlage für die Förderung einer spezifisch auf das Animationsformat bezogenen ästhetischen Wahrnehmungs-, Urteils- und Verstehenskompetenz bildet. Ein in der audiovisuellen Alltags-Kommunikation bedeutsames Handlungsfeld ist quer durch die Filmgeschichte auch der kurze Werbefilm; *Tina Welke* macht anhand eines Filmvergleichs (1950er und 2000er Jahre) damit verbundene didaktische Möglichkeiten sichtbar. Neueste medientechnische und -kulturelle Entwicklungen werden im Folgebeitrag von *Matthias Leichtfried* und *Laura Katharina Mücke* diskutiert; das Autor:innen-Team eruiert sowohl aus medienwissenschaftlicher als auch unterrichtsbezogener Perspektive das didaktische Potential von kurzen und kürzesten TikTok-Videos; dabei wird auch auf die Ergebnisse einer Umfrage in einem Wiener Gymnasium zurückgegriffen.

Die Beiträge des dritten Themenblocks bieten Perspektiven aus der Praxis: *Willem Strank* stellt ein interaktives Projekt zur Dokumentarfilm-Bildung vor, das ursprünglich im Hochschulkontext durchgeführt wurde, das sich jedoch auf schulische Anforderungen übertragen lässt; zentrales Anliegen des Projekts ist die rezeptive wie

produktive Arbeit mit kurzen Dokumentarfilmen. Eine praktische Ausrichtung hat auch der Beitrag von *Martin Dorr*, der veranschaulicht, wie kurze fiktionale Filme nicht nur im Rahmen von Projektwochen oder an außerschulischen Lernorten, sondern auch im Regelunterricht hergestellt und reflektiert werden können – mit dem Ziel, Schüler:innen darin zu unterstützen, in ihrer (in nie gekanntem Maß) medial geprägten Lebenswelt zugleich selbstbestimmt und sozial verantwortlich handeln zu können. Der Beitrag von *Lisa Haußmann*, in dem ein ganzes Bündel an urheberrechtlichen Fragen erörtert wird, die im Kontext schulischer Filmbildung von Relevanz sind, rundet das Ensemble der in diesem Heft präsentierten Texte ab.

Weiterführende Informationen zum Thema des *ide*-Heftes liefern die bibliographischen Notizen von *Stefanie Schwandner* und *Klaus Redl* mit zahlreichen Literaturtipps. In seinem Kommentar diskutiert *Timo Rouget* die Bedeutung neuerer digitaler Formate in der filmischen Bildung. Publikationen zum Thema des Heftes und darüber hinaus stellen *Christian Aspalter* und *Ursula Esterl* vor.

Wir laden Sie dazu ein, die große Bandbreite an kurzen Filmen auf sich wirken zu lassen, dabei unterschiedlichste Themen wie ästhetische Formen zu entdecken und die didaktischen Anregungen aufzugreifen, die in unserem Heft konturiert werden.

STEFAN KRAMMER DIETER MERLIN

Literatur

AG KURZFILM (2012): *Empfehlungsliste - 100 Kurzfilme für die Bildung*.
Online: <https://cdn.ag-kurzfilm.de/100-kurzfilme-f-r-diebildung.pdf> [Zugriff: 31.7.2022].

- Der Deutschunterricht*, H. 3/2020: Kurzfilme. Hg. von Joachim Pfeiffer. Seelze: Friedrich.
- KLANT, MICHAEL (2012): *Grundkurs Film 3: Die besten Kurzfilme: Materialien für die Sek I und II*. Braunschweig: Schroedel.
- Praxis Deutsch*, Nr. 237/2013: Kurzspielfilme. Hg. von Ulf Abraham. Seelze: Friedrich.
- WAGENKNECHT, ANDREAS (2020): In der Kürze liegt die Würze. Zur Bedeutung und Aktualität des kurzen Films. In: *Der Deutschunterricht*, H. 3, S. 2-9.

STEFAN KRAMMER ist Universitätsprofessor für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Universität Wien. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Literatur- und Mediendidaktik.

E-Mail: stefan.krammer@univie.ac.at

DIETER MERLIN ist Postdoktorand im Bereich der Fachdidaktik Deutsch der Universität Wien (Literatur- und Mediendidaktik). Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Film- und Mediendidaktik, insbesondere der Didaktik des Dokumentarfilms.

E-Mail: dieter.merlin@univie.ac.at

Heinz Hiebler

Kurze Filmformate in den Medienwissenschaften

Der folgende Beitrag gibt einen Überblick über die Bedeutung kurzer Filmformate in den Medienwissenschaften. Im Anschluss an eine Bestandsaufnahme des medienwissenschaftlichen Forschungsstands und die Würdigung dieser Formate im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis wird ihre medienkulturgeschichtliche Entwicklung vom Stummfilm über den Ton- und Farbfilm, aber auch das Fernsehen bis hin zur derzeitigen Angebotsvielfalt digitaler Produktions- und Verbreitungsformen anhand exemplarischer Highlights zwischen Kunst und Kommerz veranschaulicht. Abschließend wird der Frage nachgegangen, auf welchem neuen medialen Fundament die innovativen Potentiale der gegenwärtigen Spielarten kurzer Filme im digitalen Zeitalter aufgebaut sind.

1. Kurze Filmformate im Zeitalter der ubiquitären Medien

Kurze Filme stehen in allen Medien hoch im Kurs. Die Gründe dafür sind schnell ausgemacht: Das Angebot an digitalen Medien ist längst unüberschaubar geworden. In Anbetracht geringer zeitlicher Ressourcen und immer kürzer werdender Aufmerksamkeitsspannen sind alle Medien gezwungen, um ihre NutzerInnen zu buhlen. Kürze ist cool. »Kürze ist modern.« (Gamper/Mayer 2017, S. 7) Dank universell einsetzbarer mobiler Geräte (Smartphones & Co.), datenintensiver Übertragungswege und ebenso populärer wie multimodaler Streaming- und Social-Media-Angebote sind neben kurzen literarischen Texten (vgl.

Schulze 2020), Fotos, Musik oder Podcasts mittlerweile auch Filme überall mit dabei. Diese können nicht nur nahezu immer und überall abgerufen werden, sie können dank leistungsfähiger Smartphone-Kameras und integrierter Schnittsoftware auch ubiquitär selbst aufgenommen, nachbearbeitet und ins Internet hochgeladen werden. Die Digitalisierung aller Medieninhalte und deren Vernetzung im World Wide Web haben den Kreislauf von Produktion, Distribution und Rezeption so sehr beschleunigt, dass einer raschen effizienten Verbreitung von Medieninhalten nur noch deren ungeheure Quantität im Wege steht. Die Unmenge an Material ist selbst von engagierten NutzerInnen nur noch mit Hilfe von Algorithmen einigermaßen geordnet und selektiert überblickbar. Gerät man jedoch einmal in den Fokus des allgemeinen Interesses, so steht einer erfolgreichen Karriere als filmemachendem Influencer nichts mehr im Weg. Wo selbst einfache »Moves« (wie der so genannte »floss dance« des damals 14-jährigen Russell Horning), die im eigenen Kinderzimmer mit einem handelsüblichen Handy aufgenommen werden, schnell »viral gehen« und ihrem »Erfinder« weltweiten Ruhm einbringen können, ist die Motivation zur Kreation ähnlicher Erfolgsfilme als originelle Alternative zum Lottogewinn hoch.

HEINZ HIEBLER hat in Graz studiert und promoviert. Er lehrt am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg, wo er 2011 mit einer Arbeit über *Die Widerständigkeit des Medialen* habilitiert hat. Seit 2007 ist er Leiter des ebenfalls an der Universität Hamburg lokalisierten Medienzentrums der Fachbereiche Sprache, Literatur und Medien. E-Mail: heinz.hiebler@uni-hamburg.de

2. Kurze Filmformate in der Medienwissenschaft: Theorie und Praxis

Obwohl sich kurze Filme sowohl bei FilmemacherInnen als auch beim Publikum »enormer Beliebtheit« erfreuen, spielen sie als genuiner Forschungsgegenstand der Film- und Medienwissenschaft seit jeher eine marginale Rolle (vgl. Walde 2020, S. 67). Monografien, etwa zu Geschichte, Gattungen und Narrativik des Kurzfilms (vgl. Heinrich 1997), sind rar. Intensivere Beschäftigungen findet man am ehesten in Katalogen zu renommierten Kurzfilmfestivals wie jenem in Oberhausen (vgl. Behnken 2004). Die großangelegten Überblickswerke zur deutschen, österreichischen oder internationalen Filmgeschichte (vgl. Jacobsen/Kaes/Prinzler 2004; Büttner/Dewald 2002; Nowell-Smith 1998) widmen dem Kurzfilm kein eigenes Kapitel. Sowohl der künstlerisch wertvolle Kurzfilm, der auf Festivals gefördert und sogar von der US-amerikanischen Academy of Motion Arts and Sciences jährlich mit einem *Oscar* gewürdigt wird, als auch die mittlerweile unzähligen Formate von kurzen Filmen, die sich in den Kontexten von Kino, Fernsehen und Internet ausdifferenziert haben, finden auf dem Feld der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung nur geringe Beachtung. Kennerinnen der Szene wie Angela Haardt, die langjährige Leiterin der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen in den 1990er

Jahren, führen das vor allem auf die »Unzulänglichkeiten der mageren Begriffsbildung« (Haardt 2004, S. 73; zit. nach Walde 2020, S. 68) zurück. Einig ist man sich in Hinblick auf den Kurzfilm, der als relationaler Begriff im Gegensatz zum abendfüllenden Spielfilm verwendet wird, laut Laura Walde noch nicht einmal bezüglich seiner maximalen Länge: »Das Locarno Film Festival akzeptiert seit 2019 Filme bis 59 Minuten, Oberhausen setzt die Grenze bei 35, Rotterdam bei 60 Minuten, die Berlinale und die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur liegen bei 30, das Sundance Festival bei 49 Minuten.« (Walde 2020, S. 68) Aktuellere medienwissenschaftliche Ansätze zum »Kurzfilm als Format« verschieben ihr Erkenntnisinteresse deshalb gerade »vom einzelnen Film als Analyseobjekt zu Fragen der Zirkulation, der Rezeption und der diskursgeschichtlichen Positionierung von kurzen Filmen zwischen Kunst und Kino, da der Kurzfilm [...] in einem programmatischen Kontext kaum je für sich alleine steht« (ebd.).

Im universitären Alltag des von mir geleiteten Medienzentrums an der Universität Hamburg, das an der Schnittstelle zwischen audiovisueller Praxis und medienwissenschaftlicher Analyse und Theorie angesiedelt ist, besteht die besondere Attraktivität kurzer Filme vor allem in ihrer universellen Anwenderfreundlichkeit im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Reflexion und praktischer Erfahrung. Im Kontext medienwissenschaftlicher Studiengänge etablierte sich die Produktion kurzer Filme zu einem beliebten Experimentierfeld für eine neue, intensiviertere Sicht auf den Analysegegenstand Film. Studierende der Film- und Medienwissenschaften werden durch die persönlichen Einsichten in das Drehen von Filmen an ein besseres

Verständnis für die oft im Verborgenen bleibenden und unhinterfragten Tricks und Konventionen des Filmemachens herangeführt. Die dabei aus erster Hand gewonnenen Erfahrungen ermöglichen einen direkteren Zugang zu den audiovisuellen Gestaltungsaspekten von Filmen. Auch wenn die praxisnahe Expertise in puncto Filmemachen im Zuge der Ausdifferenzierung beruflicher Ausbildungsangebote fast vollständig in einschlägige Fachhochschulen abgewandert ist, so stellen kurze Formen wie Musikclips, Trailer, Animationsfilme oder kurze dokumentarische oder journalistische Beiträge, die sich auch für eine Verbreitung im Internet anbieten, mittlerweile die gängigsten Formate in medienwissenschaftlichen Praxisseminaren dar. Hier ermöglichen es kurze Filme nach wie vor, die kreativen und reflexiven Potentiale des Filmemachens und Filmbetrachtens in ein fruchtbares Wechselverhältnis zu bringen, eine Vorgehensweise, die neben den VertreterInnen der französischen Nouvelle Vague immerhin so erfolgreiche Mainstream-Regisseure wie Martin Scorsese oder Quentin Tarantino hervorgebracht hat.

Die Attraktivität kurzer Filme als Analysegegenstand liegt in ihrer grundsätzlich besseren Überschaubarkeit begründet. Diese gestattet es bei der Analyse, sowohl die Details der audiovisuellen Gestaltung (in Form von Einstellungsprotokollen) als auch den dramaturgischen Überblick über den gesamten Film (in Form von Sequenzprotokollen und -grafiken) im Blick zu behalten. Grundlegende Praktiken der Analyse und Interpretation von Filmen können auf diese Weise umfassend und zeitsparend vermittelt werden. Abgesehen von seiner besonderen didaktischen Eignung für ein effizientes Heranführen an audiovisuelle Erzählweisen und

Gestaltungsaspekte, deren nonverbale Bedeutungen und deren synästhetisches Zusammenspiel, bietet sich auf der Basis einer Vielzahl an bemerkenswerten Kurzfilmen die Möglichkeit, für jeden Geschmack, jedes Themengebiet bzw. Unterrichtsfach und jedes Analyseniveau einen passenden Gegenstand zu finden.

Dabei eröffnen aktuelle Kurzfilmformate, wie sie etwa als Webvideo auf YouTube in großer Vielfalt zum Abruf bereitstehen, nicht nur die Gelegenheit, Kinder und Jugendliche am Beispiel von vertrauten und fremden Ästhetiken in die subtilen Feinheiten der Analyse und Interpretation von Filmen einzuführen (vgl. Rouget 2020). Speziell im Deutschunterricht bieten die unzähligen Kurzfilmfassungen von Literatur- und Theater-Klassikern außerdem die Möglichkeit, SchülerInnen nicht nur in ihrem vertrauten medialen Umfeld für ältere Kunstformen zu interessieren, sondern sie auch an grundlegende medienwissenschaftliche Problematiken wie den Medienwechsel und den Eigensinn unterschiedlicher medialer Erscheinungsformen eines literarischen Textes heranzuführen. Auf diese Weise kann man zum Beispiel anhand von Johann Wolfgang Goethes Ballade *Der Totentanz* (1815) zeigen, welche Konsequenzen es für die RezipientInnen hat, wenn man anstelle des gedruckten Textes seine audiovisuelle Umsetzung als Animationsfilm mit Playmobil-Figuren sowie Geräusch- und Musikbegleitung zu analysieren hat und sich der Fokus von der vom gedruckten Text geforderten Fantasie bzw. Einbildungskraft der LeserInnen hin zu den auditiven und visuellen Wahrnehmungsfähigkeiten der FilmbetrachterInnen verschiebt (vgl. Hiebler 2018, S. 20-23).

3. Aller Anfang ist kurz

Die Anfänge des Films sind kurz. Viele der frühen Testaufnahmen, die zwischen 1889 und 1894 in Thomas A. Edisons Erfinderfabrik mit dem Kinetographen gemacht werden, sind nur wenige Sekunden lang. Der erste erhaltene Tonfilm, ein Musikclip aus dem Jahr 1895, in dem William K. Dickson vor einem riesigen Tonaufnahmetrichter steht und für einen Edison-Phonographen mit seiner Violine ein tanzendes Männerpaar begleitet, hat eine Laufzeit von 14 Sekunden (Edison 2005, DVD 1, Track 37). Die ersten Filme der Brüder Louis und Auguste Lumière, Klassiker wie *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* oder *Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat*, beide aus dem Jahr 1895, sind kürzer als eine Minute. Zukunftsweisend wird ihre Erfindung vor allem in zweierlei Hinsicht: Die Multifunktionalität des Cinématographen der Brüder Lumière ermöglicht es ihren Operateuren, die sie auf alle Kontinente der Welt aussandten, mit ein und demselben Gerät, Filme aufzunehmen, zu kopieren und vorzuführen. Auf diese Weise werden sie in die Lage versetzt, ihrem über die ganze Welt verstreuten Publikum nicht nur exotische Eindrücke aus anderen Teilen der Welt zu präsentieren, sondern vor allem auch ihre jeweils eigene, vertraute Umgebung auf der Leinwand buchstäblich in ein neues Licht zu rücken. Anders als das Kinemasoskop Edisons, das als Einzelbetrachtungsgerät seinen im Inneren schleifenförmig angeordneten Filmstreifen jeweils nur einer einzelnen zahlenden Person über ein Okular zugänglich macht, ermöglicht die Kinoprojektion der Brüder Lumière nicht nur ein gemeinschaftliches Filmerlebnis, sondern eröffnet auch die Option, mehr als nur kurze Loops von bewegten Bildern zu präsentieren.

Auch wenn das frühe Kino, das so genannte »cinema of attraction«, auf den ersten Blick vor allem die technischen Innovationen »lebender Bilder« in den Mittelpunkt stellt, eröffnen sich dem Film schon früh neuartige Formen des kurzen, aber intensiven Erzählens (vgl. Mayer 2017, S. 252 f.). Medienästhetische Anknüpfungspunkte ergeben sich dabei zu anderen modernen Medienformaten wie dem Comic Strip oder der Karikatur, die im Fall von Louis Lumière *Der begossene Gärtner* (1895) das grundlegende Narrativ zu diesem slapstickartigen Spielfilm lieferte (vgl. Klant 2012, S. 56 f.). Ein großes Repertoire an Thematiken kennzeichnet die Kurzfilme von Anfang an: Neben den von Filmtheoretikern wie Siegfried Kracauer als dokumentarisch und realistisch aufgefassten Filmen der Brüder Lumière und den fiktionalen Streifen von Georges Méliès, die sich stärker an den »formgebenden Tendenzen« des Theaters und der filmischen Gestaltung orientieren (vgl. Kracauer 1985, S. 57–65), zeichnen sich vor allem die Produktionen der Edison-Studios durch ein breites Spektrum an Inhalten aus. Edison bannt nicht nur Alltagsszenen beim Barbier oder Schmied, ethnografisch interessante Indianertänze, Jahrmarktsattraktionen wie den stärksten Mann der Welt oder frivole Szenen wie den ersten Kuss der Filmgeschichte auf Celluloid. Mit seinem Film über die Tötung eines Elefanten mittels Wechselstrom führt er 1903 der US-amerikanischen Öffentlichkeit die Gefährlichkeit dieser Stromart vor Augen und macht im Kampf um die Vormachtstellung auf dem amerikanischen Strommarkt Stimmung gegen seinen Konkurrenten Westinghouse (vgl. Edison 2005). Rasch werden schon in der Anfangszeit des Films alle möglichen Genres von der Slapstick-Komödie (Lumière *Der begossene Gärtner*, 1895) über die Science Fiction (Méliès *Die Reise zum Mond*,

1902) bis hin zum Western (Porter für die Edison Studios *The Great Train Robbery*, 1903) etabliert. Die Anfänge der österreichischen Kinematografie liefern mit den sehr erfolgreichen »Herrenabendfilmen« der Wiener Firma Saturn zwischen 1906 und 1910 einen erotischen Beitrag zur Themenvielfalt des frühen Films (vgl. Achenbach/Caneppele/Kieninger 1999).

4. Das Nischendasein des Kurzfilms in der Kino- und Fernsehgeschichte

Da zu Beginn der Filmgeschichte alle Filme kurz sind, wird in vielen film- und medienwissenschaftlichen Arbeiten von einem Kurzfilm (»one reel«) als eigenständiger Kategorie erst ab dem Zeitpunkt gesprochen, als der abendfüllende Langfilm (»feature film«) zur Norm wird. »Der Kurzfilm etabliert sich parallel zur kommerziellen Filmindustrie« und den dort mit einem hohen technischen und finanziellen Aufwand verbundenen Standards, »begünstigt u. a. durch die Entwicklung von kostengünstigen Schmalfilm-Formaten«, die sich bei Amateuren und Kunstschaffenden gleichermaßen großer Beliebtheit erfreuen (vgl. Walde 2020, S. 68). Obwohl dieser Prozess bereits zwischen 1909 und 1914 beginnt, nimmt die allgemeine Ausdifferenzierung zwischen den immer aufwändiger und länger werdenden Spielfilm-Klassikern der Stummfilmzeit und den sich darum herum gruppierenden Kurzfilmformaten erst im Lauf des Ersten Weltkriegs weiter Fahrt auf. Der Einsatz des Films zu propagandistischen Zwecken, wie er sich in der österreichisch-ungarischen Monarchie etwa durch die Einführung einer eigenen, staatlich zensierten Kriegswochenschau zu Kriegsbeginn 1914 (vgl. Büttner/Dewald 2002, S. 182 f.) oder in

Deutschland durch die Gründung der UFA als staatlich kontrolliertem Zusammenschluss der deutschen Filmwirtschaft im Jahr 1917 niederschlägt (vgl. Kreimeier 1992, S. 39), spielt bei der gesellschaftlichen Aufwertung des Films als Kunstform nicht nur im deutschsprachigen Raum eine zentrale Rolle.

Der Kurzfilm fristet dabei zwar sowohl im Kino- als auch im TV-Kontext ein Nischendasein. Er macht aber nicht nur als Spielfeld »des Ausprobierens, Erlernens und Heranführens an die filmische Praxis« in verschiedenen technisch differenzierten Spielarten des Amateurfilms von der 9,5mm-Kamera über das analoge Homevideo und den digitalen Camcorder bis hin zum Smartphone (vgl. Wagenknecht 2020, S. 7) eine gute Figur, sondern auch in den künstlerisch-experimentellen Bereichen der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen des Mediums. Charakteristisch dafür sind die avantgardistischen Anfänge des deutschen Animationsfilms in den 1920er und 1930er Jahren, die international Aufmerksamkeit erregen. Mit ihren abstrakten Spielarten des »absoluten Films«, in denen sie mit den audiovisuellen Parametern von bewegten Formen, musikalischen Rhythmen und (zum Teil sogar) Farbe experimentieren, stehen Filmemacher wie Walther Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger oder Rudolf Pfenninger nicht nur in enger Beziehung zu den künstlerischen Avantgarden ihrer Zeit, sie geben durch das spielerische Ausloten filmischer Ausdrucksformen auch wichtige Impulse für die Entwicklung zum animierten Ton- und Farbfilm und inspirieren spätere Animationskünstler wie Norman McLaren oder Musiker wie John Cage (vgl. Wegenast 2011, S. 11). Ihre Filme positionieren sich zwar am anderen Ende des künstlerischen und kommerziellen Spektrums, für das

Walt Disney mit Figuren wie Mickey Mouse, seinen äußerst erfolgreichen *Silly Symphonies* (1929–1939) (vgl. Kothenschulte 2021, S. 13–59) und seinem mit äußerster Konsequenz realisierten Trickfilmideal »the illusion of life« (Friedrich 2007, S. 78) steht; dennoch scheuen ihre Vertreter wie Oskar Fischinger nicht davor zurück, 1934/35 Werbefilme für die Zigarettenfirma Muratti zu kreieren oder Ende der 1930er Jahre im amerikanischen Exil mit Disney an dessen Farbfilm und Mehrkanalstereotonprojekt *Fantasia* (USA 1940) zusammenzuarbeiten (vgl. Friedrich 2007, S. 75).

In den USA wurden Kurzfilme aller bekannten Genres ab den 1930er Jahren »als sogenannter Vorfilm vor dem Spielfilm des Kinoprogramms platziert«, bis diese Vorführpraxis im Lauf der 1940er Jahre vom Spielfilm im Doppelpack (»double feature«) verdrängt wurde. »In der BRD liefen Kurzfilme als Vorfilm noch bis in die 1970er Jahre«, danach wurden sie endgültig vom Werbefilm und Trailer, zwei weiteren Spielarten des kurzen Films, verdrängt (vgl. Behrendt 2002, S. 338; zit. nach Wagenknecht 2020, S. 7).

Die wechselvolle Positionierung unterschiedlicher Kurzfilmkonzepte zwischen Kunst und Kommerz bleibt auch im Fernsehkontext eine Konstante der Medienkulturgeschichte. Alfred Hitchcocks mehrfach ausgezeichnete Fernsehreihe *Alfred Hitchcock presents*, die zwischen 1955 und 1961 in sieben Staffeln insgesamt 265 abgeschlossene Kurzkrimis von je 30 Minuten Länge umfasst, versammelt auf der kommerziellen Seite amerikanischer Privatsender eine ganze Reihe von etablierten und aufstrebenden Regisseuren und SchauspielerInnen (vgl. *Alfred Hitchcock presents* 2015). Samuel Becketts wiederholte Kooperationen mit dem

öffentlichrechtlichen Süddeutschen Rundfunk von *He, Joe* (1966) über die besonders minimalistischen Arbeiten *Quadrat I* und *II* (1981) bis hin zu *Was Wo* (1986) stehen dagegen als abstrakte und schwer zugängliche Medienexperimente ganz im Zeichen von Becketts existenziellem Ringen mit den ästhetischen Widerständen des Mediums Fernsehen (vgl. Beckett 2008).

Jungen talentierten Film-Regisseuren dienen Kurzfilme immer wieder als Sprungbrett zu einer Weltkarriere wie bei Robert Altman, der sich seine ersten Sporen bei Fernsehserien wie *Bonanza* oder *Alfred Hitchcock presents* verdient hat, oder Tom Tykwer, der auch an größer angelegten Kurzfilmprojekten mit internationaler Beteiligung wie dem erfolgreichen Kinofilm *Paris, je t'aime* (F/D/LI/CH 2006) beteiligt war (vgl. Klant 2012, S. 172-176). Für etablierte Regisseure bieten sich bei anderen programmatischen Kurzfilmgroßprojekten unterschiedliche Möglichkeiten: Das Projekt *Lumière et Compagnie* (F/DK/ES/SWE 1995) wurde anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der ersten Kinovorführung am 28. Dezember 1895 ins Leben gerufen. 41 Regisseure aus aller Welt – unter ihnen Peter Greenaway, Michael Haneke, Spike Lee, David Lynch, Wim Wenders oder Zhang Yimou – nutzten die Gelegenheit, durch einen mit einer Lumière-Kamera gedrehten Kurzfilm ihre eigene filmische Handschrift unter Beweis zu stellen. Andere Projekte, wie die nach einer Idee von Lars von Trier umgesetzten *Europäischen Visionen* (EU 2004), bei denen laut DVD-Cover 25 respektable Regisseure aus 25 europäischen Ländern auf der Basis gleicher Ausgangsbedingungen in Hinblick auf Budget, Länge (fünf Minuten) und Bildformat (16:9) eingeladen wurden, »einen ganz persönlichen Blick auf das gegenwärtige oder zukünftige Leben in unserem

kulturellen Schmelztiegel« zu werfen, verfolgen nicht nur medienästhetische, sondern auch kulturpolitische Ziele.

Während künstlerische Kurzfilme wie diese im Fernsehen ein Nischenprodukt bleiben, das für Cineasten (bzw. deren Aufzeichnungsgeräte) zu nachtschlafender Zeit ausgestrahlt wird, werden im Fernsehen selbst viele kurze Formate entwickelt, die häufig aus anderen Medien wie Film oder Radio übernommen und den eigenen Anforderungen gemäß modifiziert werden. So ist die am 26. Dezember 1952 in der BRD erstmals auf Sendung gehende *tagesschau*, die vorerst nur dreimal wöchentlich auf dem Programm steht, zunächst darauf angewiesen, in Ermangelung eigener aktueller Bildberichte auf das veraltete Bildmaterial abgelaufener *Wochenschau*-Berichte aus dem Kino zurückzugreifen. Erst schrittweise entwickelt sich die 15-minütige Sendung zu einem tagesaktuellen Format mit eigenen Bildberichten aus aller Welt, das seit September 1961 täglich gesendet wird (vgl. Reufsteck/Niggemeier 2005, S. 1183 f.). Was Nachrichtensendungen wie die *tagesschau* der ARD, die *heute*-Sendung des ZDF (seit 1963) oder die *Zeit im Bild* des ORF (seit 1955) für Erwachsene sind, das waren kurze Gute-Nacht-Sendungen für Kinder wie das *Sandmännchen* in der BRD, *Unser Sandmännchen* in der DDR (beide 1959–1989) (vgl. Reufsteck/Niggemeier 2005, S. 1031 f.) oder das *Betthupferl* (Mitte der 1960er – Mitte der 1980er Jahre) im Österreichischen Rundfunk (ORF), ein Containerformat mit vierminütigen Zeichentrick- oder Puppentheaterfilmen wie *Barbapapa*, *Familie Petz* u. v. a. Neben kurzen Berichten zu Wetter, Sport und Kultur erfreuen sich im ORF auch abwechslungsreiche Einblicke hinter die Kulissen kultureller und gesellschaftlicher Ereignisse, wie sie seit dem 28. September 1987 in der