

Mediengeschichten

Wiedergelesen

Christian Mikunda: Kino spüren.

Strategien der emotionalen Filmgestaltung

Wien: WUV Universitätsverlag 1986/2002 (Neuausgabe), 345 S., ISBN 3-85114-478-3, € 28,90

Dass das Kino uns unmittelbar auf seine ganz direkte Weise Geschichten erleben lässt, an denen wir emotional teilnehmen, ist bestimmt einer der Gründe, warum wir uns doch ab und zu einen Spielfilm ansehen. Vielleicht steht dahinter der Wunsch, einfach abzutauchen in eine andere Wirklichkeit; vielleicht die Chance, uns der Realität durch die im Kino erfahrenen Eindrücke neu zu stellen; vielleicht ist es aber auch einfach die Absicht, durch die jeweilige Handlung emotional berührt zu werden auf die eine oder andere Weise.

So viele Möglichkeiten der Kinoerfahrung – so viele Möglichkeiten der cineastischen Gestaltungsmittel, um diese emotionalen Erfahrungen hervorzurufen. Christian Mikundas Standardwerk, das jetzt nach 16 Jahren überarbeitet als Neuauflage erscheint, setzt hier an: Es unternimmt den hehren Versuch, aufzuzeigen, welche filmischen Gestaltungsmittel es gibt, den Zuschauer emotional zu fesseln. Das klingt nach keiner spannenden Lektüre, sondern nach einem trockenen Lehrbuch für Filmwissenschaftler oder -regisseure: Der Leser wird jedoch belohnt: Mikundas Werk ist lehrreich und spannend zugleich: Einerseits kann man es völlig pragmatisch rezipieren und somit erfahren, wie etwa ein Bild aussehen muss, um reizvoll zu wirken, wie die Kamera einzusetzen ist, um einen beabsichtigten Effekt zu erzielen. Kurz: Der Autor erklärt für den pragmatischen Leser aufs Wesentliche reduziert, was „[d]ie emotionale Sprache des Films“ (S.15ff) ausmacht und worin ihre „ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten“ (Codes) (S.15f) liegen. Insofern erfahren wir die Regeln für die Bildgestaltung, die Bildgeschwindigkeit, den Einsatz der Kamera(-bewegung), den Schnitt sowie den Ton.

Das, was über diese Vermittlung an praktischen Tipps hinausgeht, ist das immerwährende Aufzeigen des kulturellen historischen Zusammenhangs (Mikunda: „Kulturelle Vernetzung“), in dem jedes Gestaltungsmittel seinen Platz findet. Derart lässt sich jedes filmgestalterische Mittel nicht nur kulturell-historisch ableiten oder in einen solchen Zusammenhang stellen, sondern auch wahrnehmungspsychologisch erläutern. So wird klar, warum dieser oder jener Effekt so eindringlich wirkt oder auch nicht. Der Autor verweist hier auf die „Universalität der Bildsprache“ (z.B. S.88, S.97). Verständlich wird dadurch, warum Künstler (nicht nur Filmemacher) versuchen, visuelle Situationen zu schaffen, die den „entsprechenden realen Situationen an sinnlicher Attraktivität überlegen sind“ (S.110).

Daraus ergeben sich für das Kino etwa die Vorlieben für Überzeichnungen, wie z.B. die „Schrägheit“ in der Bildgestaltung (S.112ff) – Beispiel *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) – oder auch ‚verzernte Formen‘ (S.121), schräge Objekte, die „perspektivische Schrägheit“ (S.131). Auch der „Reizwechsel“, etwa durch ‚rasanten Schnitt‘ provoziert (S.157), oder die ‚entfesselte Kamera‘ (Mikunda nennt sie „freie Kamera“) (S.172ff) z. B. der Nouvelle-Vague-Regisseure lassen sich so erklären.

Es genügt Mikunda nie, allein die filmtechnische Innovation zu zeigen (der Nouvelle-Vague-Exkurs ist hier sehr lohnend!), besonders einprägsam ist es, wenn er filmhistorisch aufzeigt, wie etwa die ‚entfesselte Kamera‘ prinzipiell bereits bei Abel Gance angelegt ist („beschleunigte Montage“ [S.176] bei *La Roue* [1923]) und u.a. bei Oliver Stone ihren vorläufigen Höhepunkt erlebt (S.179ff).

Als Vorzug dieser aktualisierten Neuauflage fällt angenehm auf, dass Mikunda hierfür viele Filmbeispiele neueren Datums zur Demonstration seiner Analyse herangezogen hat, so zum Beispiel: *Lola rennt* (1998), S.48; *American Beauty* (1999), S.27f.; *The Matrix* (1999), S.124; *Natural Born Killers* (1994), S.179ff.; *Delicatessen* (1991), S.265. Diese Fallbeispiele werden aber nicht zitiert, um den Eindruck zu erwecken, hiermit völlig ‚up to date‘ zu sein, sondern um wirklich neue filmische Darstellungsformen aufzuzeigen bzw. deren ins Extrem überzeichnete Form zu dokumentieren: Beispiel zum Kapitel: „Rhythmisierung – Die Lust, von Musik- und Bewegungsrhythmus mitgerissen zu werden“ (S.263ff) ist etwa der Film *Delicatessen* oder, am anschaulichen Thema zur Verwendung von „Flash/Strobe/Jump Cut“ (S.178) der Film von Oliver Stone *Natural Born Killers* (S.179ff).

Mikundas These, dass die emotionale Filmsprache „Ausdruck des menschlichen Grundbedürfnisses nach körperlichen Empfindungen“ (S.307) sei und somit „einen „positiven Einfluß auf unsere Psyche“ (S.307) habe, lässt sich nachvollziehen. Verallgemeinern würde ich diese These allerdings nicht. Eine kritische Anmerkung auch zur Formulierung, die emotionale Filmsprache habe „eine versteckte psychohygienische Funktion“ (S.312); auch wenn der Autor den Begriff anschließend erläutert, löst er bei mir Unbehagen aus.

Nichts ist zu sagen gegen die häufige Verwendung von amerikanischen Fachausdrücken: nur wenn diese gebraucht werden, wünsche ich mir im Gegenzug die deutsche Übersetzung oder eine klare Beschreibung der Begriffe. Beispiele für ungeklärte Ausdrücke: „three-quarter low angle“ (S.129), „angle-plus-angle shots“ (S.130).

Was diesem Buch fehlt, ist ein Stichwortverzeichnis. Zu gern würde man einen filmtechnischen oder -historischen Begriff nachschlagen, der vielleicht in verschiedenen Zusammenhängen vorkommt, wie etwa ‚die freie Kamera‘. Ein solches Register würde aus dem Standardwerk bereits ein praktisches Nachschlagewerk machen.

Esther Maxine Behrendt (Wiesbaden)