
Walter Dadeks verschüttetes Buch von 1968: Das Filmmedium. Zur Begrün- dung einer Allgemeinen Filmtheorie

Christine N. Brinckmann

Zu Beginn der 1970er-Jahre, als sich die Filmwissenschaft an bundesrepublikanischen Universitäten zu regen begann, genügte ein halbes Bücherbord, um die Fachliteratur aufzustellen. Für die Hand der Studierenden, für Seminare zur Filmtheorie und Filmanalyse, zur allgemeinen Bestimmung des Mediums und seiner ästhetischen Spezifik kamen im Grunde nur Siegfried Kracauers Theorie des Films und Walter Dadeks Das Filmmedium in Frage. Kracauer ist zu Recht präsent geblieben, Dadek dagegen zu Unrecht vergessen. Sein nach wie vor empfehlenswertes Buch, das 1968 im Ernst Reinhardt Verlag herauskam und bald vergriffen war, ist nie wieder aufgelegt worden und heute allenfalls antiquarisch zu beschaffen.*

Vieles in diesem originellen, engagiert persönlichen Buch liest sich inzwischen altväterlich, die Theorie wirkt ein wenig hausbacken, schon weil die neuere internationale Begrifflichkeit fehlt. Das Literaturverzeichnis umfasst eine einzige Seite; auch spielten Semiotik, Psychoanalyse und andere gerade aufkommende Paradigmen der Filmwissenschaft noch keine Rolle, ließen das Buch aber bald überholt aussehen. Dass Dadek dennoch mit Gewinn wiederzuentdecken ist, beruht auf seiner seriösen theoretischen und theoriegeschichtlichen Durchdringung des Gegenstands und vor allem seiner hohen Sensibilität für die ästhetischen Besonderheiten des Mediums, die er von der Spezifik der Fotografie her denkt. Zudem schreibt er mit großer Klarheit und in systematischen Schritten, die auch die isolierte Lektüre einzelner Abschnitte zulässt.

* Dankenswerterweise hat Joachim Paech es im Cinegraph-Lexikon übernommen, Walter Dadeks Verdienste um die Filmwissenschaft zu würdigen. Der Beitrag «Walter Dadek» enthält neben biografischen und bibliografischen Informationen auch interessante Bögen, die sich zur neueren Filmtheorie ziehen lassen.

Die folgende Leseprobe ist Kapitel IV: «Die unveränderlichen Dingererscheinungen im Modus des Bewegungsbildes» entnommen und auf S. 129ff zu finden:

«[...] Die filmtheoretische Forschung, die die dynamischen Qualitäten des fotografischen Bewegungsbildes entdeckte und der wir eine wesentliche Erweiterung unserer Kenntnis des Films verdanken, hat zeitweilig der Versuchung Raum gegeben, der Filmlehre mit der Formulierung einer pandynamischen Doktrin die Krone aufzusetzen. Einige der namhaften Filmtheoretiker sehen in der totalen Fluidität das ästhetische Grundprinzip des Films. Im Film erscheint, so heißt es, schlechthin alles in Bewegung; das Bewegungsbild versetze auch die Welt der toten Dinge in den Aggregatzustand einer Quasi-Belebtheit. Bei *Elie Faure* wird der Film – in einem Essay mit dem bezeichnenden Titel «Mystique du cinéma», um etwa 1922 – als «Architektur in Bewegung» charakterisiert.¹ *Hagemann* schließt aus der Fähigkeit des Films, selbsttätig und schöpferisch Bewegung zu schaffen, daß sich die Bewegung «sogar auf unbelebte Körper überträgt ... Damit beleben sich die unbelebten Dinge».² Bei *Morin* lesen wir, unter jener Kapitelüberschrift «Auch ihr, leblose Dinge, habt also Seele!»: «Der Kinematograph ... erneuerte außerhalb der Bewußtseinsschwelle eine animistische und vitalistische Sensibilität für alles, was ... gleichzeitig flüssig und in Bewegung ist. Der Film jedoch dehnt diese besondere Flüssigkeit auf alle Objekte aus. Er bringt die unbewegten Körper in Bewegung. Er vergrößert sie, verkleinert sie. Er haucht ihnen jene dynamogenen Mächte ein, die den Eindruck des Lebens erzeugen.»³

Diese Einschätzung der «dynamisierenden» Ausdruckswirkungen des fotografischen Bewegungsbildes besticht durch ihren sachlogischen Rigorismus, aber sie ist nach unserer Meinung überzogen. Wenn wir unsere Analyse und Interpretation der Kinematografie zu Ende führen, kommen wir zu einem anderen Urteil, nämlich zu der Feststellung, daß die Fahr- und Schwenkaufnahmen die Bewegungslosigkeit

1 Henri Agel, *Esthétique du cinéma* (Que sais je?, Nr. 751). Paris: PUF 1957, S. 15.

2 Walter Hagemann, *Der Film. Wesen und Gestalt*. (Beiträge zur Publizistik, Bd. 5). Heidelberg: Vowinkel 1952, S. 20f.

3 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essay d'Anthropologie Sociologique*. (Collection L'homme et machine, Hrsg. Georges Friedmann). Paris: Éditions de Minuit 1956. – Deutsch: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett 1958, S. 78. – In unserem Zitat nach der deutschen Ausgabe ist das Wort «Kino», eine wenig glückliche Übersetzung des «cinéma» im Original, durch das Wort «Film» ersetzt worden.

der zur Eigenbewegung unfähigen Objekte verstärkt zum Ausdruck bringt und sie vielfach damit erst in die aufmerksame Bewußtheit hebt. Wo alles, was der gegenständlichen Welt an verborgener Bewegungspotenz eigen ist, optisch herausgeholt wird, werden diejenigen ihrer Teile, die keinerlei Eigenbeweglichkeit haben, durch kontrastierende Bilderscheinung ihre wesenhafte Unbeweglichkeit zur Geltung bringen müssen. Wohl vermag etwa die Aufnahme mit bewegter Kamera auch die völlig unbeweglichen Gegenstände in eine fiktive optische Bewegung zu versetzen, aber diese bleibt für den Betrachter doch eine augenfällig fiktive Bewegtheit, von der er sich nicht täuschen läßt, daß sie anderer als künstlich erzeugter Art wäre. Indem sie so selbst für den Augenschein fiktiv bleibt, schlägt sie in der Wahrnehmung in der der Täuschung entgegengesetzten Richtung aus: sie läßt uns die naturhafte Immobilität und Unveränderlichkeit dieses Gegenstandsbereichs stärker als sonst empfinden. Der optische Bewegungseffekt, der nicht den Grad einer völligen Täuschung erreicht, bewirkt im letzten, daß uns das Fehlen jeglicher Eigenbeweglichkeit mehr denn je bewußt wird. Gerade im fotografischen Bewegungsbild werden, in einem Maß, das dem Standfoto wie dem Malbild versagt bleiben muß, die Bewegungslosigkeiten aller Arten und Grade – die absolute Unveränderlichkeit der Materie, das stumme Fürsichsein der leblosen Dinge, die Naturzustände der Reglosigkeit, der Lautlosigkeit, der Starrheit – in zuvor nie gekannter Weise optisch manifest. Das wäre ein weiteres Wirkmoment, das zur Erklärung der Faszination des Films dienen kann: Unser durch den unablässigen Bilderfluß auf der Leinwand zu höchster Empfindsamkeit erregtes, gewissermaßen dynamisiertes Auge trifft auf die Bilder der dinghaften Erscheinungen im Kontrastzustand der völligen Bewegungslosigkeit und nimmt sie überrascht in ihrer ungreifbaren Wesensferne und inneren Unberührbarkeit wahr. «Die Siebte Kunst bereichert und verbindet uns mit dem kosmischen Leben» (*Agel*),⁴ hier in dem Sinn, daß sie das Dinghafte, das im Weltgeschehen Beständige und Überdauernde, Gegenpart und Koprinzip des Belebten, unserem äußeren und inneren Auge vorführt.

Die ästhetische und dramaturgische Bedeutung des «fluiden» fotografischen Bewegungsbildes würden wir insofern also darin zu sehen haben, daß es die völlige Unbeweglichkeit der Welthälfte der dinghaften Erscheinungen und ihre naturhafte Zeitlosigkeit vorzustellen ermöglicht. Die filmische Bilddramaturgie hat sich das wiederholt in der Weise zunutze gemacht, daß sie etwa die Kameralinse für einen

4 *Agel*, op. cit., S. 13.

gedehnten Augenblick auf einem Ding verharren läßt und den so im Bilderfluß optisch «fixierten» Gegenstand – eine Wanduhr, den Schatten auf einer Mauer, eine verwitterte Holzlatte, ein Stück Strandgut – in den Rang eines «magischen Details» erhebt, das dann einer ganzen Bildsequenz den optischen und gedanklichen Akzent geben, im Sonderfall sogar untergründig den Bildtenor eines ganzen Filmwerks mitbestimmen kann.»

Im Vergleich zu dieser subtilen ästhetischen Argumentation liest sich Dadeks im Jahr 1957 herausgekommenes Buch Die Filmwirtschaft. Grundriß einer Theorie der Filmökonomik eher spröde. Doch in seiner genauen Betrachtung vor allem der deutschen Produktions- und Distributionsverhältnisse von den 1920er bis in die 1950er-Jahre ist es nach wie vor von historischem Interesse.