



## Universität Münster

### AUTOR

Jonas Timmerhues

### TITEL

Der neue Mensch trägt eine Kamera: Dziga Vertovs Sprache des Films

### ERSCHIENEN IN

*Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 35–40.

### EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Timmerhues, Jonas: „Der neue Mensch trägt eine Kamera: Dziga Vertovs Sprache des Films“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 35–40.

### IMPRESSUM

*Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film*  
ISSN 2567-1162

Universität Münster  
Abteilung Neuere deutsche Literatur  
- Literatur und Medien -  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel  
Redaktion: Stephan Brüssel, Niklas Lotz

## Der *neue Mensch* trägt eine Kamera: Dziga Vertovs Sprache des Films

Jonas Timmerhues

Ist der FILM Film?

Wir *sprengen* den Film.

Um

FILM

zu sehen.

(Vertov 1917, zitiert nach Reiche 2015: 143)

### Radikale Wendungen: Medienreflexive Diskurse in den 1920er-Jahren

„Heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache“ (Balázs 2001: 22) – so beschreibt Béla Balázs 1924 in *Der sichtbare Mensch*, einer der frühesten filmtheoretischen Schriften, das utopische Potenzial, das er in der sich noch etablierenden Filmkunst der 1920er-Jahre entdeckt. Möglichkeiten, Konsequenzen auf die Wahrnehmung von Kunst und Welt und die Suche nach genuin filmischen Verfahren werden innerhalb der filmästhetischen und -programmatischen Schriften dieser Frühphase des Films zahlreich und emphatisch thematisiert. So verweist Brössel (i. E.) auf die intensive „Kinodebatte“ insbesondere der 1920er-Jahre, in der erste Versuche, eine „Poetik des Films“ zu verfassen, erfolgen. Die filmtheoretischen Texte dieser Zeit eint dabei häufig eine Beobachtung: Film ermöglicht neuartige Wahrnehmung der Welt. Der Film, so fasst es Walter Benjamin im Rückblick in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zusammen, sprengte die bisherige „Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“ (1991: 461). Das Filmbild zeigt Benjamin zufolge, etwa in der Detailaufnahme oder einer Zeitlupe, eine „andere Natur“ (ebd.) als diejenige, die das menschliche Auge wahrnimmt. Eine neue Wahrnehmung ermöglicht der Film auch für Balázs: „Der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben“ (ebd.: 17). Ermöglicht wird das durch den „visuellen Ausdruck“ (ebd.) des Films, durch den – wortlos – „Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen“ auf unmittelbare Weise auf die Zuschauer wirken. Die neue *Sprache* des Films ist dabei diejenige „der Mienen und Gebärden“, die, auf Film gebannt, den Menschen im Gegensatz zur Literatur „wieder sichtbar werden“ (ebd.) lassen.

Auch in Dziga Vertovs Anfang der 1920er-Jahre entstandenem Manifest *Wir. Variante eines Manifestes* wird das Ziel seiner *Kinoki*-Gruppe deutlich, eine neue Filmsprache zu etablieren: „Wir sind auf der Suche nach dem Filmalphabet“ (Vertov 1996: 13). Der Text der Gruppe stellt, in polemischer Abgrenzung zur zeitgenössischen Filmindustrie, das noch nicht eingelöste Innovationspotenzial des neuen Mediums heraus. Erreicht werden könne dieses durch eine neue, eine absolute Filmsprache, die sich von bisherigen – vor allem amerikanischen – Filmen abgrenzt und sich auf die Mittel, die allein die Filmkunst ermöglicht, konzentriert: „Wir säubern die

Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater“ (Vertov 1996: 11). Nicht der Inhalt des Bildes, sondern die filmeigenen Verfahren ermöglichen dabei eine neue Filmsprache. Als zentrales Merkmal des Films machen die Kinoki die „Bewegungen der Dinge“ (ebd.) aus, die der Film anders als andere Künste abbilden und aufgreifen, bearbeiten kann. Im Gegensatz zu Balász steht der Mensch mit seinen Gebärden, seiner Mimik, nicht im Mittelpunkt des filmischen Bilds: „Wir sehen keinen Grund, in der Kunst der Bewegung dem heutigen Menschen das Hauptaugenmerk zu widmen“ (ebd.). Diese Absage an romantizistische, psychologische Sujets und an den Menschen als wertiges Motiv überhaupt geht mit einer Hinwendung an ein neuartiges Objekt der Begierde einher: Die Maschine, die durch „fehlerlose Funktionsweisen“ (ebd.: 12), strengen Rhythmus und Bewegung zum idealen Bildinhalt wird. Erst über den Umweg über die Maschine könne so ein *neuer Mensch* erzogen werden: „Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. Wir erziehen neue Menschen“ (ebd.) – ein Ziel, in dem auch das politische Programm des Films der Kinoki lesbar wird.

#### **Filmsprache in der Umsetzung: DER MANN MIT DER KAMERA (1929)**

Wie wird die neue Filmsprache aber konkret umgesetzt? Vertov, begleitet von seinem Kameramann und Bruder Mikhail Kaufmann und seiner Frau Elizaveta Svilova, verantwortlich für den Schnitt, präsentiert 1929 den Dokumentarfilm DER MANN MIT DER KAMERA – einen Film, den er als praktische Realisation und theoretische Äußerung über sein filmästhetisches Programm verstanden wissen will (vgl. Reiche 2015: 152). Der Film erzählt den Ablauf eines Tages in einer sowjetischen Großstadt<sup>1</sup> vom Sonnenaufgang über das Arbeitsleben bis zur Freizeitgestaltung nach dem Feierabend. Gerahmt ist das Filmgeschehen außerdem durch eine Kinovorführung des Films selbst. Der Film verzichtet dabei (bis auf einen Prolog, der das filmästhetische Programm erläutert und animierte Zahlen, die den Film strukturieren<sup>2</sup>) auf Zwischentitel. Ebenso verzichtet der Film auf die Verwendung professioneller Schauspieler\*innen und bildet stattdessen zahlreiche Arbeiter\*innen in ihrer authentischen beruflichen und freizeitlichen Umgebung ab.<sup>3</sup>

Deleuze beschreibt das Vorgehen des Films mithilfe dreier Ebenen, auf denen die Filmemacher agieren: Zunächst findet bereits vor dem Dreh die „Wahl des Materials“ (Deleuze 1996: 78) statt, also eine Auswahl an „Teilstücken der Materie“ der realen, zu dokumentierenden Welt. Die zweite Ebene stellt der Drehprozess/die Aufnahme

---

<sup>1</sup> Tatsächlich handelt es sich dabei nicht um eine einzelne Stadt, sondern um ein Filmkomposit aus Aufnahmen von Kiew, Moskau und Odessa.

<sup>2</sup> Bei den Zahlen handelt es sich vermutlich um die Kennzeichnung der verschiedenen Reels, auf denen das Filmmaterial gelagert ist.

<sup>3</sup> Eine weiterführende Fragestellung wäre hier, inwiefern das auch den im Film auftretenden Kameramann selbst betrifft. Ist er eher als Schauspieler zu sehen oder, wie die anderen Figuren im Film als Arbeiter, einer, der bei seiner Arbeit gefilmt wird?

dar, durchgeführt durch den „Kameramann, der verfolgt, rennt, [...] kurz, das Leben im Film“ (ebd.). Die dritte Ebene wird im „Schneideraum, in dem sich Material und Aufnahme [...] aneinander messen“ (ebd.) realisiert, in der Montage des Films. Die Besonderheit von DER MANN MIT DER KAMERA besteht für Deleuze darin, dass diese drei Ebenen „ausdrücklich als koexistent gezeigt“ (ebd.) und im Film auch so thematisiert werden. Im Zusammenspiel des Materials und seiner Bearbeitung/Kombination im Schnitt entsteht so die Filmsprache im Sinne Vertovs „1. auf der Basis der planmäßigen Fixierung der menschlichen Fakten auf dem Filmband, 2. auf der Basis der planmäßigen Organisation des auf dem Filmband festgelegten Materials“ (Vertov 1972: 88). Bedeutung geschaffen werden kann dabei vor allem auf der zweiten Basis, auf der Miller zufolge „the use of editing to order, arrange and organize the photographic traces into meaningful, even conceptual or poetic relationships“ (Miller 2021: 155) erfolgt.

In der planmäßigen Organisation durch die Montage wird die Relevanz eines weiteren Kernbegriffs der Vertov'schen Filmsprache deutlich:

„Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die *Intervalle* (die Übergänge von einer Bewegung zu einer anderen) und keinesfalls die Bewegungen selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung“ (Vertov 1996: 12).

Nicht die Aufnahme/Bewegung selbst, sondern die Kombination und Differenz zwischen den Aufnahmen ist es, die Bedeutungspotenziale aufweist. Für Vertov liegt im Intervall die Grundeinheit seiner Filmsprache, aus der, durch Kombination mehrerer Intervalle, größere Sätze und schließlich ein abgeschlossenes Werk entstehen können (vgl. ebd.: 13). Hierzu fasst Miller zusammen: „[Interval] is an essential semiological and epistemological aspect of cinema images, their capacity to generate an indefinite, chaotic swarm of potentially meaningful interconnections“ (Miller 2021: 157). DER MANN MIT DER KAMERA wendet dieses Prinzip an: Nicht die einzelnen Aufnahmen einer Maschine in der Weberei oder der Arbeiterin sind es, die Bedeutung erzeugen, sondern ihre Kombination, die die filmtechnische und semantische Vereinigung von Mensch und Maschine ermöglicht (01:03:27). Wie sehr die Intervalle die Bedeutung einzelner Bewegungen ändern können, führt der Film durch rekurrente Filmbilder vor. Dieselben *reaction shots* werden in unterschiedlichen Sequenzen verwendet und nehmen so variable Bedeutungen an. Verschiedene Personen – Kinder, eine ältere Dame – erscheinen im Kontext einer vollen Einkaufsstraße (00:23:52–0:25:01). Dieselben Aufnahmen werden später erneut verwendet, hier ist die Bedeutung eine andere: Die Personen reagieren auf Zaubertricks, die ein Magier aufführt (00:51:29–0:52:02). Die Potenz von Vertovs Intervall-Theorie wird auf diese Weise im Film selbst, durch Verwendung derselben Aufnahme in unterschiedlichen Kontexten, reflexiv dargelegt. Besonders deutlich wird das durch das Auftreten der Cut-

terin Svilova, die diese Aufnahmen, sichtbar im Film, zusammenfügt und somit Bedeutung herstellt. Die Konstruiertheit der Szenen und Bedeutungen wird so selbst thematisch.

### **Unter dem Kino-Auge: DER MANN MIT DER KAMERA als Film über Film**

Vertovs Film dokumentiert nicht nur den Alltag einer Großstadt; er ist eine medienreflexive Abhandlung über ‚Film‘ selbst. Deutlich wird das bereits am Titel, der den Kameramann als zentrale Figur betont.<sup>4</sup> Insbesondere der Prozess der Aufnahme wird vom Film selbstreferenziell aufgegriffen, indem der Kameramann als Hauptfigur des Films agiert: Der Film inszeniert die Auswahl der Motive, das Bedienen der Kamera als bildwürdige Ereignisse (u. a. 00:17:31) – bis die Kamera schließlich in einer *stop-motion*-Aufnahme ein eigenes Bewusstsein zu entwickeln scheint (01:01:09). Wiederholt zeigt der Film, dass das verwendete Material durch eine Filmkamera aufgenommen wurde, indem das Objektiv selbst den Bildkader dominiert (u. a. 00:02:17) oder als ‚allsehendes Auge‘ über der Stadt thronet (00:26:30). Die aufgenommenen Bewegungen entspringen nicht dem menschlichen Auge, sondern werden durch die Kamera ermöglicht.

Das fixierte Material stellt dabei nicht nur eine realistische Wiedergabe von Ereignissen dar, vielmehr wird es durch genuin filmische Werkzeuge verfremdet: Durch Zeitlupen und -raffer, Trickaufnahmen, Überblendungen, Kamerafahrten, *canted angles*, rückwärts abgespielte Aufnahmen und weitere Verfahren werden dokumentarische Aufnahmen kommentiert und beurteilt. Diese Verfremdungseffekte sind dabei Beispiele für die neuartige Wahrnehmung der Welt, wie sie durch den Film, oder – mit Vertov gesprochen – das *Kino-Auge* gezeigt werden kann. Gleichzeitig wohnt diesem Vorgehen ein medienreflexives Moment inne, das Aufmerksamkeit auf die Herstellung der Bilder im Schneiderraum lenkt und von der Illusion, reine Dokumentation von etwas Bestehendem zu sein oder sein zu wollen, abrückt.

Miller fasst zusammen: „Vertov highlights the process of film production itself, from the collection of raw material [...] of Soviet life through the analysis, sorting, and recombination of that material at the editor’s table“ (Miller 2021: 145). Der Schneidetisch nimmt dabei, wie bereits in der Sequenz der rekurrent verwendeten Filmbilder gezeigt, eine zentrale Rolle ein. In einer weiteren Sequenz, die das Arbeiten an verschiedensten Maschinen zeigt, wird der Schneidetisch ein weiteres Mal zum Handlungsort: Im Anschluss an schnell geschnittene und beschleunigt abgespielte Aufnahmen wird die Cutterin Svilova gezeigt, wie sie das zuvor gesehene

---

<sup>4</sup> Hicks weist richtiggehend darauf hin, dass der Titel treffender als *Person mit dem Kinoapparat* übersetzt werden könne. Auf diese Weise wären auch Cutterin Svilova und der Schneidetisch als Teil einer umfassenderen *Kinomaschine* berücksichtigt (vgl. Hicks 2013: 181).

Filmmaterial im Regal sortiert (00:37:01–00:38:02). Die Ordnung der Szene, so erklärt die Sequenz, entsteht in der Montage. Die Sequenzen, in denen Svilova und ihre Arbeit zu sehen sind, reflektieren außerdem die Textualität des Films selbst, indem sie vorführen, dass Film aus Einzelbildern besteht und die zu sehenden Bewegungen nur illusorisch sind (00:23:04) und indem die eigene Materialität in Form des Filmstreifens thematisiert wird (00:24:27). Nicht zuletzt greift der Film auch seine eigene Rezeption vorweg, indem er ein Kinopublikum während der Rezeption vorführt (01:01:48). DER MANN MIT DER KAMERA ist somit ein *Film über den Film*: Über seinen Produktionsprozess von der Auswahl der Motive, den Dreh und die Montage, in der Ordnung und Bedeutung hergestellt werden bis zu seiner Rezeption vor dem Publikum.

### **I Sing the Body Electric: DER MANN MIT DER KAMERA im historisch-politischen Kontext**

Das filmästhetische Programm der Kinoki dient, trotz des Anspruches, eine vollständig filmische Sprache zu erschaffen, nicht nur der Kunst allein. Wie Miller feststellt, kann am Manifest der Gruppe die für die 1920er-Jahre typische Tendenz sowjetischer Gruppen „to abolish ‚art‘ in favor of non-autonomous social functions such as didactics, political agitation, propagandistic persuasion and design of industrial objects“ (Miller 2021: 152) ausgemacht werden. Im Manifest lautet es:

Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben, den Bauern in den Traktor, den Maschinisten in die Lokomotive! Wir tragen die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit. Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. (Vertov 1996: 13)

Mit radikal neuer Bildsprache inszeniert Vertovs Film den ‚neuen Menschen‘ als harten, motivierten Arbeiter. Hierbei werden keine Individuen inszeniert, sondern vielmehr ein übergeordnetes Kollektiv, bestehend aus Menschen und Maschinen (vgl. 00:36:09–0:38:46): Durch schnelle Schnitte und Überblendungen wird die Akkordarbeit der Arbeiter inszeniert. Roberts beschreibt das Vorgehen des Films: „The subject matter of THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA is not only what constitutes the correct path for cinema but also (and inextricably) what constitutes the right path for society“ (Roberts 2000: 104). Industrialisierung, Kollektivismus und die relevante Stellung der Arbeiter – zentrale Paradigmen des Films – verweisen dabei auf die Diskussionen um eine neue, nach-revolutionäre Gesellschaft in der Sowjetunion der 1920er-Jahre (vgl. Miller 2021: 154). DER MANN MIT DER KAMERA greift diese Aspekte auf und zelebriert sie in emphatischer Montage – um deren Bedeutung jedoch schließlich als am Schneidetisch entstandenes Konstrukt herabzustufen.

### Literarische Texte und andere Quellen

- Balász, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1991): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I, 2. Teil*. Hg. v. Herrmann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., S. 435–469.
- Vertov, Dziga (1996): „Wir. Variante eines Manifestes“. In: *Maske und Kothurn* 42(1), S. 10–13.
- Vertov, Dziga (1972): „Vom Kino-Auge zum Radio-Auge“. In: Div.: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a. M., S. 88–95.

### Filme & Serien

- ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929, Dziga Vertov).

### Forschungsliteratur

- Brüssel, Stephan (i. E.): „Die Konzeptualisierung des Films. Am Beispiel von Kurt Pinthus und *Das Tage-Buch* um 1925“. In: Nicolas Pethes u. a. (Hg.): *Journale in/als mediale(n) Konstellationen*. Hannover.
- Deleuze, Gilles (1996): „Die sowjetische Schule. Dialektische Komposition“. In: *Maske und Kothurn* 42(1), S. 76–84.
- Hicks, Jeremy (2013): „Man with a Movie Camera“. In: Rimgayla Salys (Hg.): *The Russian Cinema Reader*. Boston, S. 177–191.
- Miller, Tyrus (2021): „Intervals of Transmission. Dziga Vertov’s THE MAN WITH A MOVIE CAMERA“. In: Scott W. Klein u. Michael Valdez Moses (Hg.): *A Modernist Cinema. Film Art from 1914 – 1941*. Oxford, S. 143–164.
- Roberts, Graham (2000): *The Man with the Movie Camera*. London.
- Reiche, Claudia (2015): „Dziga Vertovs mediale Epistemologie des Intervalls.“ In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1(1). Berlin/Boston, S. 143–160.