

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 119

Artikel: Disga Wertow ein Mann mit der Kamera "Seht hier das Leben"
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dsiga Wertow

EIN MANN MIT DER KAMERA "SEIT HIER DAS LEBEN"

Für Euch bedeuten Filme Unterhaltung.
Für mich sind sie fast eine Art zu leben.

Vladimir Mayakovsky (1922)

Die zwanziger Jahre sind die grosse Zeit des sowjetischen Kinos, nachdem der russische Film im Anschluss an die Revolution mit grossen materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Lew Kuleschow und Vsevolod Meyerhold haben getrennt ähnliche Theorien entwickelt, die dann aufgenommen und in grandioser Weise in filmischen Werken umgesetzt wurden, von Leuten wie Sergej Eisenstein (STREIK, 1924; POTEMKIN, 1925), Vsevolod Pudowkin (MUTTER, 1926; DAS ENDE VON ST. PETERSBURG, 1927) und Alexander Dowshenko (ARSENAL, 1929; ERDE, 1930). Vor allem der POTEMKIN-Film Eisensteins kann als das deutlichste und eindrücklichste Beispiel für die damals propagierten Montage-Theorien angesehen werden, in denen "Film" als dialektischer Prozess verstanden wird. Die Revolution wird hier auf allen Ebenen filmisch adäquat abgehandelt.

Zur gleichen Zeit entwickelte Dsiga Wertow seine eigenen Theorien der "Film-Wahrheit" und experimentierte damit in einer Serie von 23 Beiträgen der KINO-PRAWDA (Kino-Wahrheit), 1922-25, in denen er laufend Material von unzähligen Kameraleuten zusammenstellte und so wochenschauartige Momentaufnahmen aus dem gesamten Einzugsbereich der Revolution komponierte. Die wohl berühmteste davon ist die Nummer 21, LENINSKAJA KINO-PRAWDA (1925), die, ein Jahr nach Lenins Tod zusammengestellt, eine spektakuläre Würdigung des Gründers der UdSSR darstellt. Wertow hatte Lenins Anspruch an den Film, als "Förderer revolutionärer Kräfte", immer wahrgenommen und bis ins letzte Detail hinein verfolgt, so dass bei ihm selbst Zwischentitel in der Gestaltung eine gesteigerte Aussagekraft bekamen.

Der Titel eines weiteren Experiments aus dieser Zeit, KINO-AUGE (1924), ist identisch mit dem Namen der Gruppe, die sich um Wertow scharte und sich vehement für die Durchsetzung seiner Theorien einsetzte. Die führenden Köpfe von "Kino-Glaz" - eben "Kino-Auge" - waren er selbst, seine Frau Elizaweta Swilowa und sein um ein Jahr jüngerer Bruder Michail Kaufman. Wertow hiess mit bürgerlichem Namen Denis Kaufman - der dritte Bruder des überaus filmischen Sprosses war Boris Kaufman, der nach Frankreich übersiedelte und dort als Kameramann bei Jean Vigo (A PROPOS DE NICE, 1930; ZERO DE CONDUITE, 1933; L'ATALANTE, 1934) berühmt wurde, bevor er anfangs Vierziger in die USA auswanderte und für Leute wie Kazan oder Lumet weiter hinter der Kamera stand. - Aus der Eintragung Wertows in sein Tagebuch am 27. März 1927 erkennt man klar, was ihm und seinen "Kinoki", wie sich die Leute des "Kino-Glaz" nannten, vorschwebte:

"Aus dem Filmatelier treten wir hinaus ins Leben, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist, wo Menschen, Strassenbahnen, Motorräder und Züge zusammen-treffen und sich trennen, wo jeder Bus seine eigene Fahrroute hat, wo die Autos vorbeifahren, jedes mit seinem Ziel, wo Lachen und Weinen, Sterben und Steuerzahlen nicht den Anweisungen eines Filmregisseurs unterworfen sind.

Mit deiner Kamera springst du in den Strudel des Lebens, das Leben geht seinen gewohnten Gang. Es lässt sich nicht aufhalten. Niemand beugt sich dir. Du musst dich so anpassen, dass du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören.

Die ersten Fehlschläge. Man schaut auf dich, kleine Jungen sammeln sich um dich. Die Gefilmten blicken in die Kamera. Du wirst erfahrener. Du wendest alle möglichen Tricks an, um unbemerkt zu bleiben, um mit deiner Arbeit weiterzukommen, ohne die Arbeit der anderen aufzuhalten.

Jeder Versuch, laufende, essende, arbeitende Menschen zu filmen, schlägt fehl. Die Mädchen beginnen ihre Frisur zu ordnen, die Burschen machen ein 'Fairbanks' - oder ein 'Conrad Veidt'-Gesicht. Alle grüssen freundlich in die Kamera. Manchmal stockt der Verkehr. Eine Schar Neugieriger umringt den Apparat und verdeckt den Platz, der gefilmt werden soll.

Noch schlimmer ist es am Abend, wenn das Lampenlicht eine Menge Neugieriger anlockt. Hier wartet das Leben nicht, die Menschen bewegen sich. Jeder tut seine Arbeit. Der Kameramann muss bei seiner Arbeit sehr erfinderisch sein. Es ist wichtig, von der Unbeweglichkeit der Kamera loszukommen. Es muss ein Maximum an Beweglichkeit und Erfindungsgabe erreicht werden." (aus: Dsiga Wertow, Aus den Tagebüchern, Wien 1967)

Kampf der "Kinematographie"

Leicht hatten es die Kinoki nicht. Auf ihrer Suche nach einem unliterarischen "reinen Filmstil" stiessen sie vielerorts auf harten Widerstand. Sie traten "der künstlerischen Kinematographie entgegen", aber diese erwies sich ihnen - so Wertow - "hundertmal überlegen". Aussagen, die er damals machte, liessen sich mit Leichtigkeit auf heute übertragen: "Mit den Geldkrümmeln, die vom Tisch der künstlerischen Kinematographie fallen, aber manchmal auch gänzlich ohne Mittel, bauen wir unsere bescheidenen Filmchen zusammen." (1924, Tagebücher) "Kinematographie" war alles, was irgendwie konstruiert war, übernommenes Theater, bürgerlich und somit zu bekämpfen. "Wir ziehen die trockene Chronik dem konstruierter Szenarium vor,

wenn wir über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals ins Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand ins Bewusstsein der Arbeitenden." Das ganze mündete 1923 im Aufruf:

"Wir erklären: die alten Filme, die romantischen, die theaterhaften und dergleichen sind aussätzig.

- Kommt ihnen nicht zu nahe!
- Wendet Eure Blicke ab!
- Sie sind lebensgefährlich!
- Ansteckungsgefahr! Wir behaupten: die Zukunft der Filmkunst liegt in der Missachtung dieser Machwerke.

Der Tod der "Kinematographie" ist notwendig für das Leben der Filmkunst."

Drei Jahre später ist in den vorläufigen "Instruktionen an den Zirkel des Kino-Glaz" zu lesen: "Das Filmdrama ist Opium für das Volk. (...) Nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist!" (Wertow, Schriften)

Das, was Wertow unter "Filmkunst" verstand, sollte 1929 im MANN MIT DER KAMERA in höchster Vollendung zum Ausdruck kommen. Der Film besteht zum einen aus "Molekülen des Lebens", wie Béla Balázs die Resultate des Wertowschen Film-Auges umschrieb, erspähte Alltags-Wirklichkeit im zeitgenössischen Moskau, mit deren Hilfe der Regisseur seine gewünschte "Kino-Wahrheit" zusammenmontiert. "Hier ist es tatsächlich die Schere, die dichtet und spricht: Seht hier das Leben!" (Balázs, in: Der Film) Darüber hinaus ist ein Film über das Filmen gemacht worden, der sich selbst, seine Entstehung wie seine Rezeption, zum Thema hat. DER MANN MIT DER KAMERA hebt sich vollkommen von den üblichen FILM-IM-FILM Werken ab. Er stellt nicht nur dar, er thematisiert, postuliert und demonstriert in einem. Er hat keine Handlung, er ist Handlung selbst. Er hat keine Darsteller, er ist sein eigener Darsteller. Die Hauptfigur vor der Kamera - die Kamera - ist gleichzeitig hinter der Kamera. Das "Film-Auge" betrachtet sich selbst, es sieht zu, wie es sich in seiner permanent wechselnden Umgebung verhält und gibt - fast nebenbei - Alltags-Realität wieder. Der Zuschauer im Kino wird mit einbezogen ins Geschehen auf der Leinwand. Er ist ein wesentlicher Bestandteil davon, die letzte Stufe praktisch, in der Vollendung des Gesamtwerks.

DER MANN MIT DER KAMERA demonstriert als Mann mit der Kamera wie das Leben aus sich heraus gefilmt werden muss, der Film zeichnet seine - des Filmes - schöpferische Möglichkeiten auf, indem er sie laufend selber schafft. Die Kamera macht sich - wie das in einer herrlichen Tricksequenz einmal deutlich wird - geradezu selbständig. Nicht der Mensch, der irgend etwas Konstruiertes vor der Kamera sich abspielen lässt, ist in der FILM-KUNST Wertows wichtig, wichtig ist "nur" die Position, die er der unbearbeiteten Realität gegenüber einnimmt. Denn - um noch einmal Balázs zu

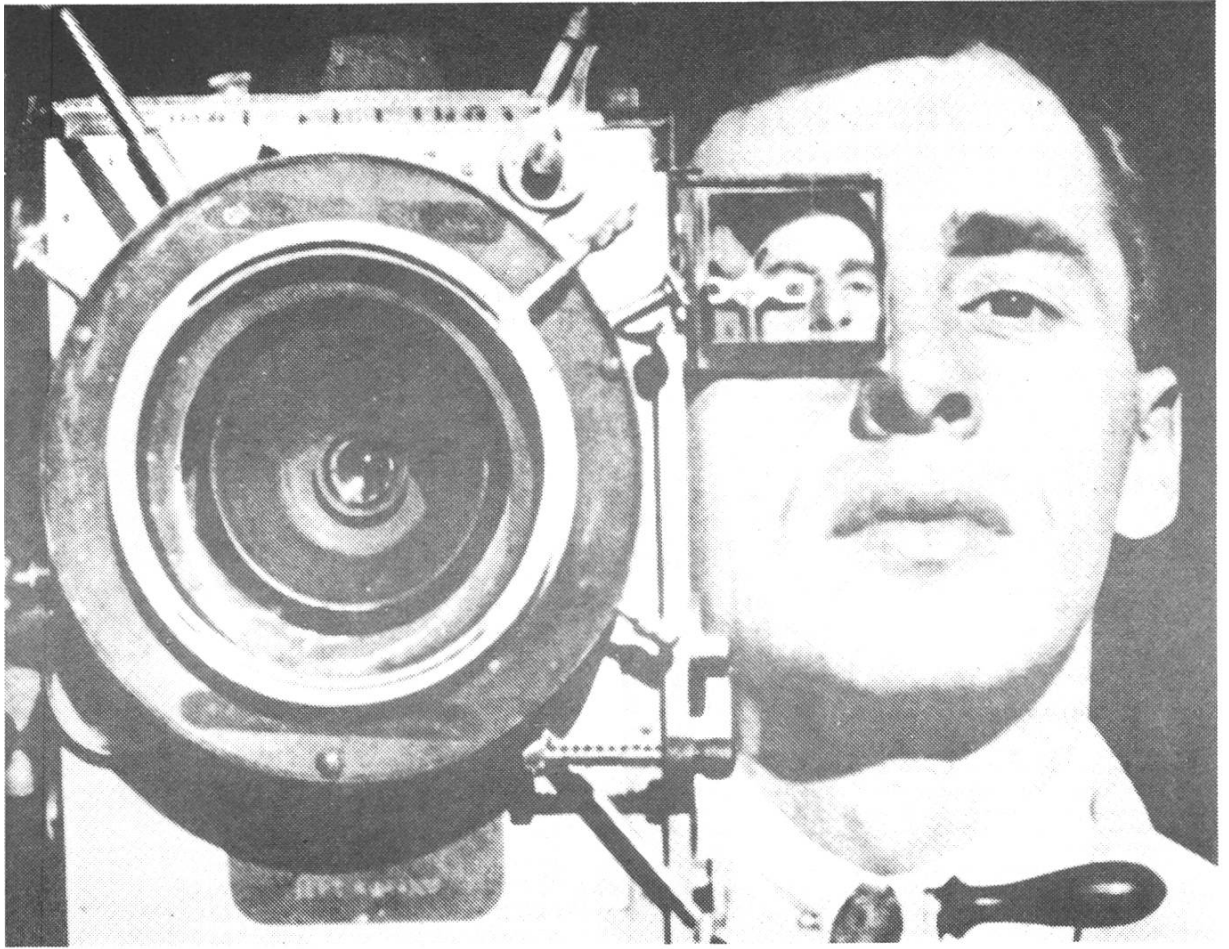
Wort kommen zu lassen: "Jeder visuelle Standpunkt bedeutet einen seelischen Standpunkt. Es gibt nichts subjektiveres als das Objektiv." - Das Leben hautnah einfangen, direkt erleben, ohne es durch die Präsenz des Fremdartigen zu stören, bewusst auswählen, aber unverfälscht wiedergeben, in dem Sinn, dass Inhalte gegeben sind und Formen gefunden werden: das ist wertowsche Filmkunst - und diese lässt sich denn immer wieder, auch heute noch, aktiv erleben. Was den MANN MIT DER KAMERA erlebbar macht, ist nichts Geringeres, als das LEBEN, das aus ihm strudelt.

"Ein dokumentarer Film ohne Worte"

Wenn es einen Film gibt, dessen Inhalt sich jeglicher Deskription widersetzt, so ist es bestimmt DER MANN MIT DER KAMERA. Zwei Hauptdarsteller - ihrer selbst, und deshalb ist diese Bezeichnung eigentlich bereits falsch - lassen sich ausmachen: eine Stadt, mit all ihren Menschen und Dingen, und ein MANN mit der KAMERA, der diese Stadt erobert. Ein Gegenstand und das "Kino-Auge", die in ihrer gegenseitigen und wechselseitigen Beziehung den Gehalt des Filmes ausmachen, wobei der Zuschauer im Kino die dritte Hauptrolle spielt. Wertow filmt das Leben der Stadt, das sich in der frühmorgentlichen Dämmerung zu regen beginnt und erst spät in der Nacht wieder zur Ruhe kommt. Die Rezeption des Filmes ist im Film selbst bereits vorweggenommen, Wertows Film beginnt dort, wo ein Film normalerweise endet: im Kinosaal. Kinossessel, ein Mann mit einer Kamera, der sich hinter den Vorhang begibt, sich versteckt, Sessel, die reihenweise herunterklappen; der Operateur spannt jenen Film ein, den man selbst eben sieht, das Kino füllt sich mit Publikum, das Orchester stimmt ein: die Vorführung kann beginnen. Wie in Wertows EIN SECHSTEL DER ERDE (1926) ist die Vorführung des Filmes im Film bereits eingeschlossen - im MANN MIT DER KAMERA kommt die totale Integration der Herstellung noch dazu.

Der Faszination der Kinotechnik wird sich bald diejenige der Stadt, der Fabriken, des Verkehrs beigesellen, ganz in einer Weise, wie man sie ebenfalls vom SECHSTEL DER ERDE her bereits kennt. Der Projektor, der Schneidetisch, die Kamera ist für Wertow nichts anderes, als die Traktoren für die russischen Bauern im SECHSTEL DER ERDE, oder die Rahmmaschine fürs gegründete Kollektiv in Eisensteins GENERALLINIE. Von ihnen geht eine ungeheure Faszination aus, denn mit ihrer Hilfe lässt sich je ein kollektiver Fortschritt erreichen. Wertow hat einmal gesagt, er wage nicht das Wort "verliebt" zu gebrauchen, wenn er von seiner Beziehung zu einer bestimmten Fabrik spreche, aber er habe wirklich Lust, sie an sich zu drücken, sie zu lieblosen.

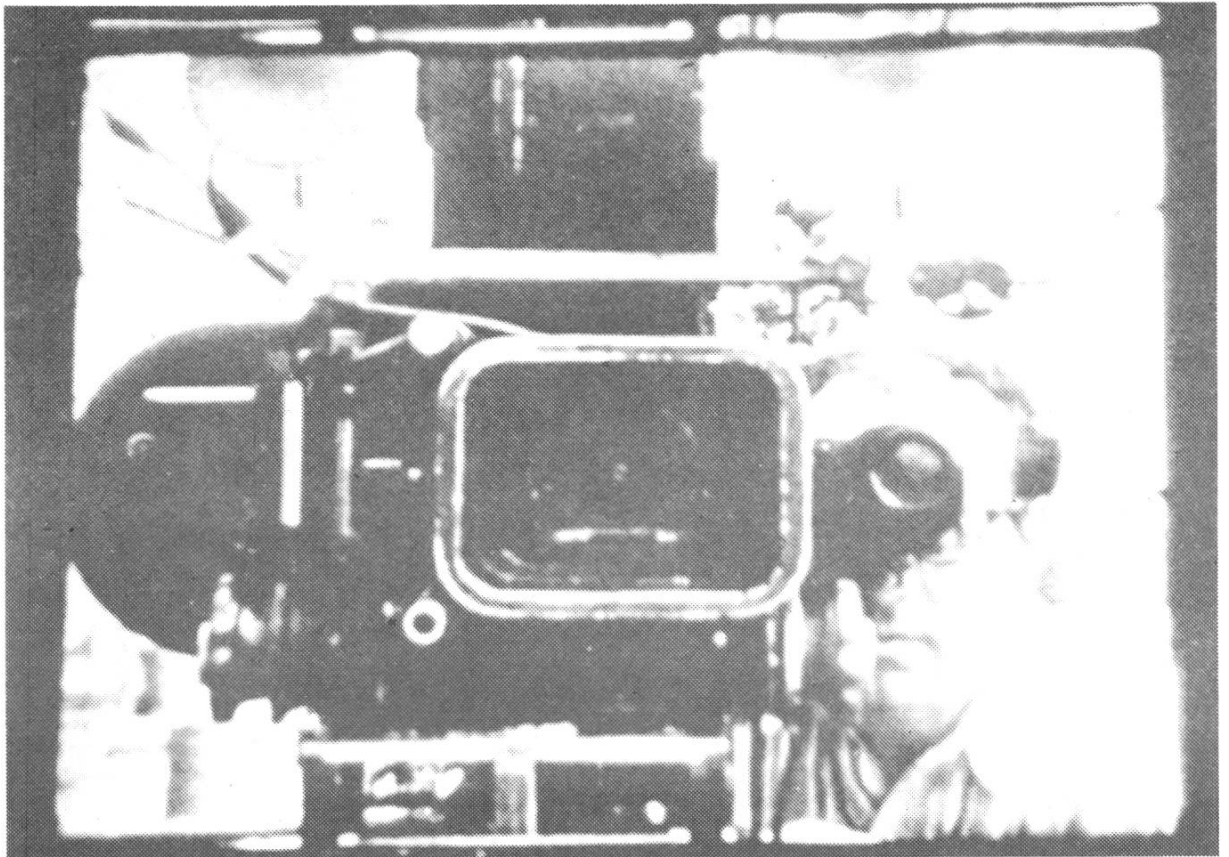
Die Stadt schläft und erwacht, sie erwacht zum Leben. Dialoge in Form von Zwischentexten sind nicht nötig; Plakate oder Inschriften gibt es in jeder Stadt, und sie lassen sich in neuer Funktion genausogut verwenden. Laternen, ein schlafender Tramp auf der Parkbank, vorübergehend funktionslose Geräte, ein Augenpaar - der Kameramann verlässt sein Haus. Er begibt sich auf seine grosse Jagd. Wie Lumière filmt er den Zug; eine Frau steht auf, wäscht sich, kleidet sich an - diskret von der Kamera beobachtet. Die Flugzeuge verlassen ihren Hangar wie die Leute ihr Haus. Die Trams beginnen in der Stadt ihren Weg unter die Räder zu nehmen - "wertow" heisst Übr-

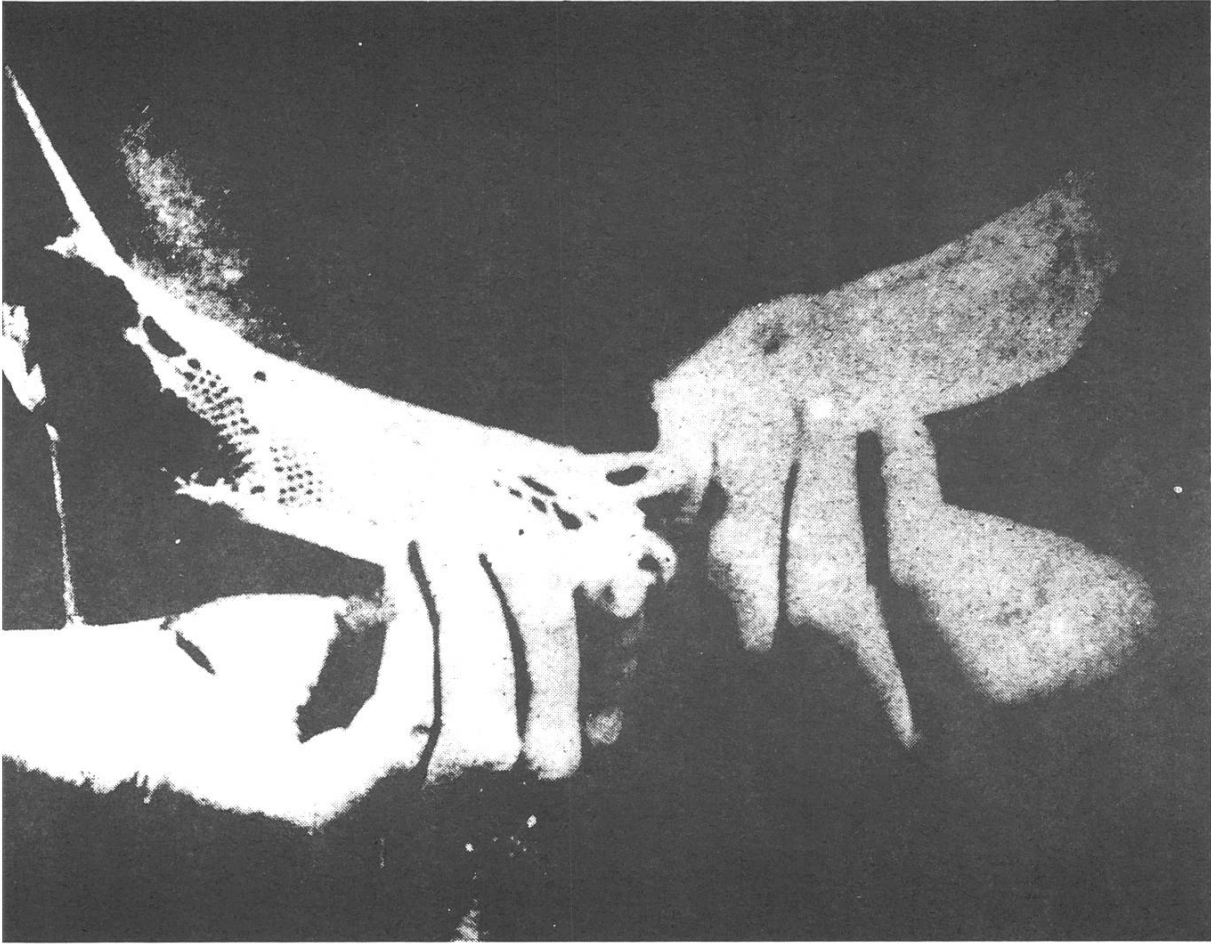


Wertow · DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

DAS KINO-AUGE

Godard · LOIN DU VIETNAM (1967)

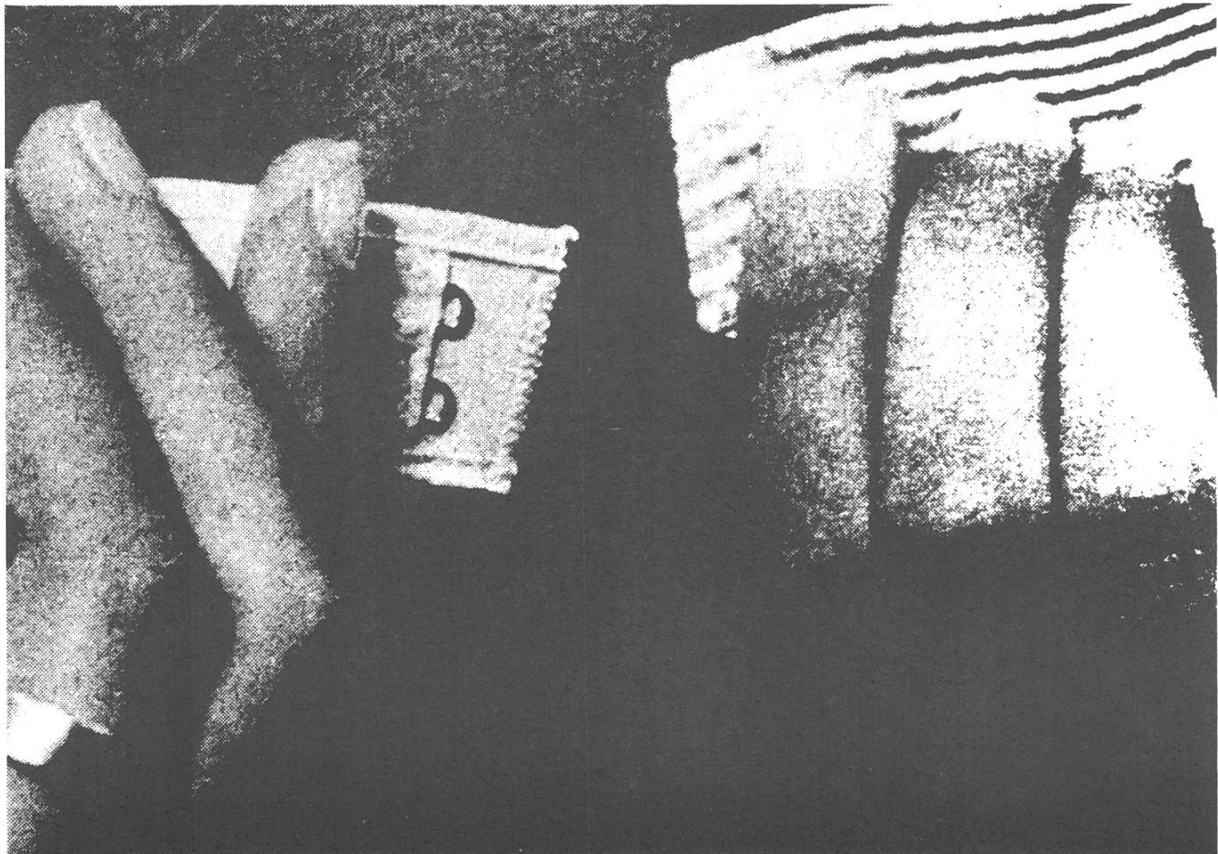




Wertow · DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

Die Kamera beobachtet

Godard · UNE FEMME MARIEE (1964)



gens etwa soviel wie "ein sich drehendes Rad" -, sie beginnen ihren Weg durch den Tag. Ein Alltag, der geordnet verläuft und voller Eindrücke ist, die sich in zunehmendem Mass in seinem Verlauf anhäufen und mit der Zeit auch im Bewusstsein des "Kino-Auges" chaotischer werden.

Die Arbeit beginnt. Um ihr gerecht zu werden, darf der Kameramann keinen Weg, keine Position scheuen, die sich ihm anbietet, die ihn herausfordert. Er besteigt den Fabrikschlot, das Baugerüst, verfolgt im Auto den gemütlichen Autoausflug - eine Art Travelling zweiten Grades -, zieht sich die Badehose an, wenn er am Strand filmt. Er setzt sich dem Verkehr aus - seine Eindrücke steigern sich.

Am Schneidetisch werden Szenen vom MANN MIT DER KAMERA montiert, Szenen, die wir zuerst stehend zu sehen bekommen, die später im Film dann wieder zu Leben erwachen. Ob er aus einem Wasserfall herauskommt oder dem Bierglas entsteigt, immer findet der Kameramann Bilder vor, die seinem Film-Auge nicht entgehen. Feuerwehr und Sanität rasen aus entgegengesetzten Richtungen aufeinander zu, ein Paar heiratet, ein Kind wird geboren. Die sich schminkende Frau wird in der Montage dem Pflaster der Mauer gleichgesetzt, und immer wieder wird der Film als Wunder erlebbar gemacht: Bilder beginnen zu laufen oder erstarren. Der Kameramann taucht auf, im Bild, in der Spiegelung im Schaufenster, in der Linse, dem Kino-Auge. Gesten wiederholen sich, Aufnahmen, die der Kameramann im Bild macht, werden erst später in die Filmhandlung wieder aufgenommen, nun integriert in jenen "Strudel des Sichtbaren", neue Werte erhaltend.

Ton wird im Stummfilm hörbar, die Kamera beginnt zu tanzen, die Zuschauer im Kino werden vom Zug auf der Leinwand überfahren wie der Kameramann vom Verkehr, vom Leben der Stadt. Keine Position ist verrückt genug, um nicht aus ihr heraus zu filmen. Der Tag hat sich in seiner Bewegung gesteigert, es wird Abend und Nacht - das Kino-Auge schliesst sich wieder.

Die Fortsetzung einer Idee

Dsiga Wertow hat seinen Film DER MANN MIT DER KAMERA in einem Aufsatz über das "Alphabet der Kinoki" (neu herausgegeben in: Theorie des Kinos, von Karsten Witte) als "dokumentaren Film ohne Worte" bezeichnet, der "nach der Methode des Kino-Auges hergestellt" ist. DER MANN MIT DER KAMERA stellt den eigentlichen Höhepunkt im avantgardistischen Dokumentarfilmschaffen seiner Zeit dar und lässt sich dort einordnen in die Tradition eines René Clair (PARIS QUI DORT, 1924), Cavalcanti (RIEN QUE DES HEURES, 1926), Walter Ruttmann (BERLIN SINFONIE DER GROSSSTADT, 1927) oder Jean Vigo (A PROPOS DE NICE, 1929/30). Während Wertow der Technik huldigt und wie Ruttmann Impressionen des Grosstadttempo vermittelt, ist Vigos Film bereits bis zu einem gewissen Grad sozialkritisch geprägt, vergleichbar mit LA ZONE (1929) von Georges Lacombe, einem Film über die Pariser Randgebiete. Louis Bunuel wird in seinem ersten Dokumentarfilm LAS HURDES (1932) in dieser Richtung weiterarbeiten, andere werden mit Ideen Wertows ihre Filme zu gestalten wissen, dennoch verschwinden die Postulate der Kinoki in ihrer Radikalität im Dokumentarfilm angewandt für einige Zeit. Erst Jean Rouch und Edgar Morin sollten sein Konzept der "Film Wahrheit" in CHRONIQUE D'UN ETE (1961) wieder auf-

leben lassen; fortan wird man von "Cinéma-Vérité" sprechen, sofern man an die französische Richtung denkt, von "Direct Cinema", bei der gleichzeitig entstandenen amerikanischen. Der Fundus ist für beide - wenn auch in unterschiedlicher theoretischer Ausprägung - derselbe: Dsiga Wertow. Er übte ebenso unübersehbar Einfluss auf die Leute der NOUVELLE VAGUE aus, indem diese seine ungeheure Spontanität in ihren frühen Werken umzusetzen wussten, und - vielleicht noch direkter - auf den amerikanischen Untergrund-Film, in dessen Werken Motive Wertows immer wieder auftauchen. Bleibt zum Schluss noch der Bogen zu heute zu spannen, den mir zum einen - für den hiesigen Kinogänger deutlich einsehbar - Jean-Luc Godard liefert. Im Zuge der 68-er Zeit hatte dieser seine "Groupe Dsiga Wertow" gegründet und mit ihr Filme wie UN FILM COMME LES AUTRES oder PRAVDA produziert, den Bezugspunkt im Gruppennamen also überdeutlich geliefert. Schaut man sich jetzt seinen SAUVE QUI PEUT (LA VIE) an, so erscheint dieser - unter anderem - als klare Fortsetzung und - durch den technischen Fortschritt bedingt - teilweise Erweiterung von Wertows Schaffen. Hätte Wertow eine Videotechnik zur Verfügung gehabt, er hätte sie bestimmt ausgeschöpft gewusst wie Godard - bei beiden spielt das "Spiel" mit der Filmgeschwindigkeit beispielsweise eine wichtige Rolle. In Godard-Filmen stösst man zudem immer wieder auf diskrete Wertow-Zitate, Hommagen an das grosse Vorbild, wie die Schlafzimmer-Szene im UNE FEMME MARIEE (1964). Godard setzt die Umgebung, Plakate, Schriften bewusst ein, seine Zwischentitel sind gestaltet, er arbeitet mit dem Filmbild.

Hätte Wertow schliesslich im heutigen Zürich gelebt, er könnte ZUERI BRAENNT zeichnen, denn: "Die Methode des Kino-Auges ist eine wissenschaftlich experimentelle, die die sichtbare Welt analysiert. (...) Kino-Auge = Kino-Niederschrift der Fakten = Bewegung für den dokumentaren Film. (...) Kino-Auge ist eine sich immer weiter verbreitende Bewegung, ist die Einwirkung durch Fakten gegenüber der Einwirkung durch Erdichtetes, wie stark diese Wirkung auch immer sein mag. Kino-Auge ist die dokumentare Kino-Dechiffrierung der sichtbaren Welt mit Hilfe des menschlichen, unbewaffneten Auges. (...) Kino-Auge ist die Ueberwindung der Entfernung, - ist ein visuelles Bündnis zwischen den Menschen der ganzen Welt auf Grundlage des unaufhörlichen Austausch der sichtbaren Fakten, der Kino-Dokumente. (...) Kino-Auge ist die Ueberwindung der Zeit, - ist ein visuelles Bündnis zwischen zeitlich voneinander getrennten Gegebenheiten." (Aus dem "Alphabet der Kinoki", erstmals deutsch erschienen, übrigens in Zürich, 1929!)

- Wertows Theorien erscheine aktueller denn je. Mit Hilfe der neuen Technik lassen sie sich - das beweist ZUERI BRAENNT - erweitert ausschöpfen, und man wünscht sich eigentlich nur noch dass die langweiligen Fernsehreportagen sich von ihnen endlich einmal inspirieren lassen - was jetzt nicht in direktem Bezug auf aktuelle Filme gedacht ist, als vielmehr auf Dokumentarfilm-Ideen Wertows zurückgreifend. Hier liegt ein den Fernsehleuten - und damit gezwungenermassen auch den Fernseh-Konsumenten - verborgener Schatz, den zu entdecken und in die Möglichkeiten heutiger Technologie umzusetzen es gilt.

Walter Ruggle