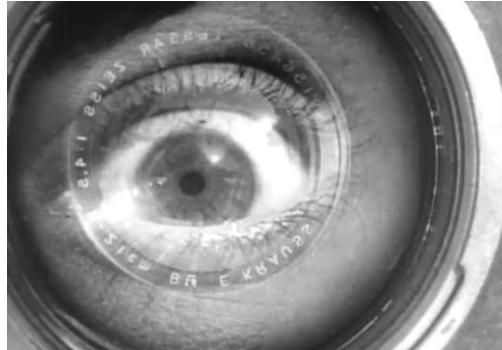




“Der Mann mit der Kamera.
Ein Filmfeuilleton”

“Tscheloweks kinoapparatom.
Kinfeljeton”

Leitung: Dziga Vertov
 Assistentin: Jelisaweta Swilowa
 Schnitt: Jelisaweta Swilowa
 Chefkameramann: Michail Kaufman
 Protagonist: Michail Kaufman
 Produktion: WUFKU
 (Allukrainische Foto- und Filmverwaltung), Kiew



Uraufführung:
 8. Januar 1929, Kiew
 9. April 1929, Moskau
 Deutschland: 3. Juni 1929, Hannover

Originallänge:
 1.839 Meter (ca. 67 Minuten bei 24 fps)
Länge der Filmkopie:
 1.821 Meter (ca. 66 Minuten bei 24 fps)

Filmkopie (35mm): DIF – Deutsches Institut für Filmkunde

Vorspann

Der Mann mit der Kamera. Eine Filmaufzeichnung in 6 Akten.
 (Ausschnitt aus dem Tagebuch eines Kameramanns)

Dem Zuschauer zur Beachtung:

Dieser Film ist ein Experiment der filmischen Vermittlung sichtbarer Ereignisse.

- Ohne Hilfe von Zwischentiteln (ein Film ohne Zwischentitel)
- Ohne Hilfe eines Drehbuchs (ein Film ohne Drehbuch)
- Ohne Hilfe des Theaters (ein Film ohne Schauspieler, ohne Bühnenbild usw.)

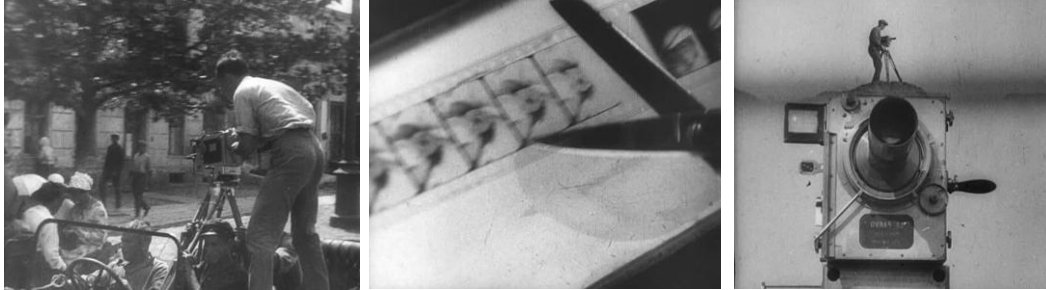
Diese experimentelle Arbeit versucht, eine internationale, absolute Kinosprache zu schaffen, basierend auf der völligen Unabhängigkeit von der Sprache des Theaters und der Literatur. Autor und Leiter des Experiments: Dziga Vertov

Recherche, Text & Gestaltung: Richard Siedhoff



**Sonntag 6. April / 20:00 Uhr
 im Lichthaus Kino Weimar**

Filmisches Manifest Experimentalfilm, Montagefilm, Kunstfilm, Filmessay, Dokumentarfilm, Avantgarde, Utopie und Studie über all die Möglichkeiten des noch stummen Films. „**Der Mann mit der Kamera**“ ist ein unerschöpflicher Rausch an Bildern, Eindrücken und Ausdrücken. Dabei steigert sich die Montage - Vertovs Frau Jelisaweta Swilowa übernahm den Schnitt - streckenweise in eine schwindelerregende prävideoclipartige Beschleunigung bis zu dem Punkt, wo der Zuschauer die optische Notbremse ziehen möchte. Irgendwo im Film ist in Sekundenbruchteilen auch das Laden einer Mauser-Pistole zu sehen, so flüchtig, dass man sie nicht wahrnimmt. Was diese im Film zu suchen hat, ist eines von vielen Rätseln der geballten assoziativ und anti-assoziativ gearbeiteten Montage. Was steckt dahinter?



„Ich bin Film-Auge. Ich bin das mechanische Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie zu sehen im Stande bin. Von heute ab und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung. Ich nähere mich und entferne mich von den Gegenständen, ich klettere unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich gleichsam mit dem Maul eines galoppierenden Pferdes. Ich rase mit vollem Gang in die Menge.“ So schreibt Vertov 1923 in seinem zweiten Manifest für den Dokumentarfilm: „Kinoki - Umsturz“. Ein Jahr zuvor hatte er bereits in gleicher energischer Weise das Manifest „Wir - Variante eines Manifestes“ veröffentlicht. Vertov ist einer der bedeutendsten Väter der Filmsprache. Seine Montagerhythmen und Manifeste darüber beeinflussten das Kino nachhaltig. Ein gewisser Sergej Eisenstein hospitierte vor seinem eigenen Durchbruch gar in Vertovs Schneiderraum.



Der Mann, die Kamera, der Film Der Kameramann des Films und der Kameramann im Film ist Michail Kaufman, Vertovs jüngerer Bruder. Einfach gesagt schildert der Film dessen Arbeit, das Filmen, die Filmentwicklung und den Blick in die Welt aus der Perspektive der Kamera - der dynamischen Blick eines unschuldigen Kindes.

„Hier nun gelingt Vertov sein Meisterstück, indem er diese ‚Morgendämmerung des ersten Sehens‘ mit dem gesellschaftlichen Aufbruch der russischen Revolution identifiziert.“ (Thomas Tode) Der Film schildert seine eigene Entstehung, erklärt sich selbst. Er beginnt im leeren Kinosaal, in dem der Zuschauer von 1929 soeben selbst Platz nahm, zeigt wie gefilmt und geschnitten wird und zeigt die Vorführung eben dieses Films. Auf der Leinwand erscheinen die Zuschauer, die genauso neben uns sitzen. Der echte Zuschauer wird Zuschauer der Filmzuschauer des Films, der sich in diesen Augenblicken narrativ überschlägt, da er kunstvoll sich selbst aufgibt um sich selbst zu dokumentieren. „Kein Film hat jemals in ähnlich rauschhafter Begeisterung das eigene Medium gefeiert und dargestellt wie „Tschelowek s Kinoapparatom“. Indem Dziga Vertov das Filmen filmt und so gewissermaßen beständig hinter dem Entstehen des eigenen Films herjagt, vereinigt er die tollkühnsten Meriten der Avantgarde mit dem Tempo eines Chaplinschen Chase-Movie und der in eins hymnischen und reflektierten Darlegung des Kompendiums aller Möglichkeiten des (stummen)Kinos.“ (Harry Tomicek)



Vom Manifest zum Film Bereits 1924 drehte Vertov „Kino-Glas“ („Kino-Auge“), den Vorreiter des „**Mannes mit der Kamera**“, der viele szenische Elemente dieses Films schon vorweg nimmt. Doch Vertov will mehr, perfektes Kino. 1926 ist das neue Konzept fertig. Zuvor muss Vertov jedoch noch den Auftragsfilm „**Odinnadzaty**“ („**Das elfte Jahr**“, 1928) zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution fertigstellen. Dann ist es soweit und das filmische Manifest „**Der Mann mit der Kamera**“ wird eines der größten Kino-Kunstwerke. „Etwas Ähnliches hat wohl Ruttmann bei „**Berlin. Die Sinfonie der Großstadt**“ (1927) vorgeschwebt. Während aber seine Assoziationen rein formal sind (...) gewinnt Vertov durch die Montage dem Zusammenhang der Wirklichkeitssplitter einen Sinn ab. Ruttmann gibt ein Nebeneinander, ohne es aufzuklären; Vertov interpretiert es, indem er es darstellt.“ (Siegfried Kracauer, Frankfurter Zeitung vom 19. Mai 1929) Vertovs Filme schildern ein erfolgreiches, blühendes Russland. Eine Welt, wie man sie sich erträumte und ersehnte. Spätestens in den 1930er Jahren behinderte die stalinistische Filmadministration aufgrund dieser verborgenen Kritik an aktuellen Zuständen Vertovs Arbeit. Mit Kriegsausbruch gerät er in den Schatten und in Vergessenheit. „Wie kein anderer wird Vertov sowohl von der ästhetischen als auch von der politischen Avantgarde in Anspruch genommen. Seine Formel von der „kommunistischen Dechiffrierung“ der vorgefundenen Wirklichkeit impliziert einen Standpunkt, der ein politischer und ein sozialer sein muss. (...) Es war seine Neuerung, dass dies in einer anspruchsvollen Form geschehen kann, dass sich Politik und Ästhetik nicht ausschließen.“ (Thomas Tode)