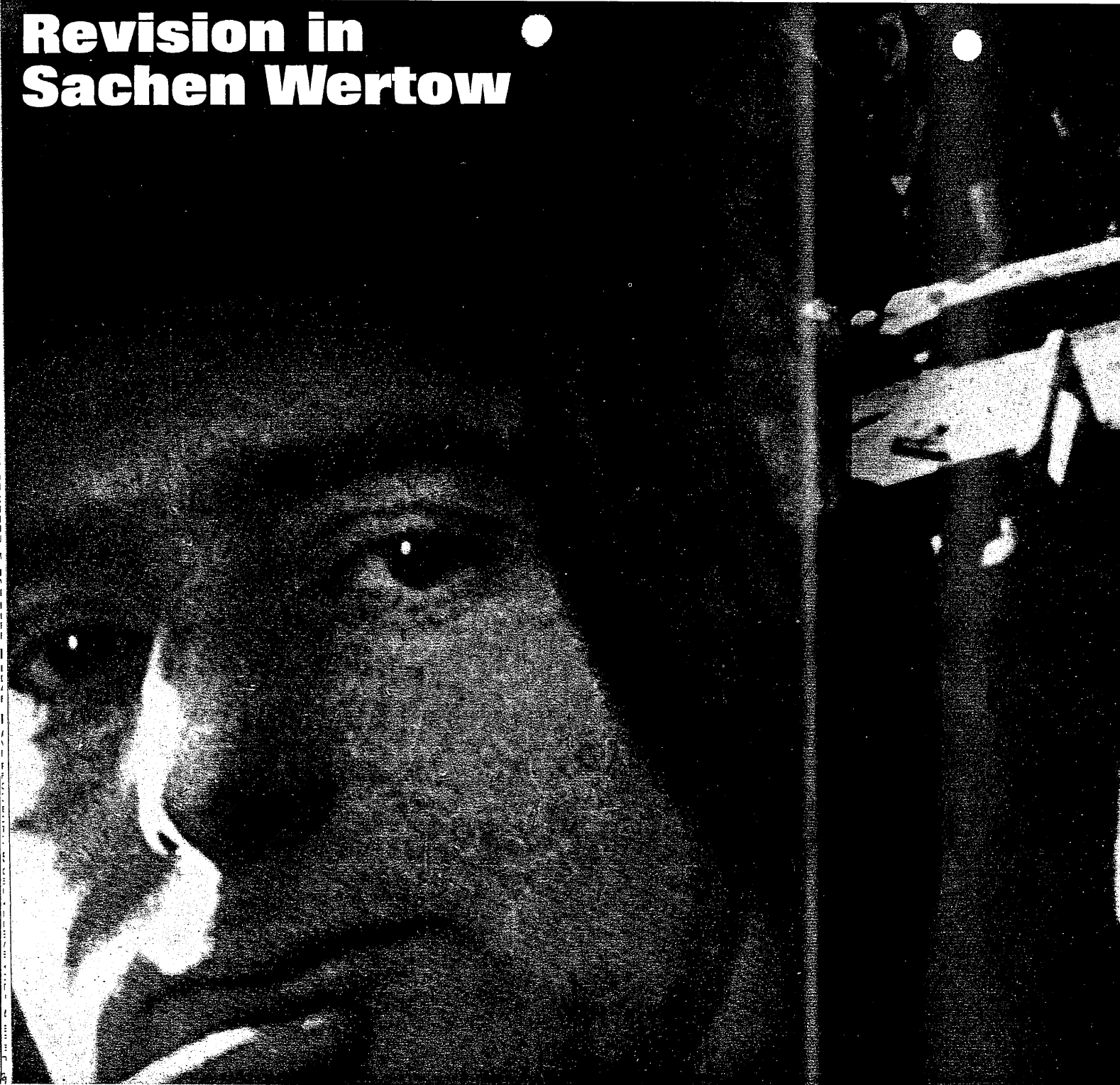


# Revision in Sachen Wertow



Film 2/69, Vella bei Hahnemann

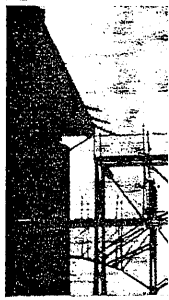
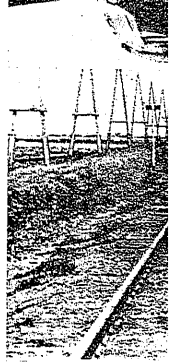
In Knokke, 1967, verlangten Demonstranten auf Plakaten: «Wir wollen Wertow sehen». In der Tat wird, wer explizit politisches Engagement im Experimentalfilm wünscht, auf Wertow zurückgreifen: für diesen war Kino-Prawda (Kino-Wahrheit) identisch mit Agitation. 5.16-17

(1967)

Mehr als seine Film-Manifeste vermuten lassen («wir wollen keine oberflächlichen Illustrationen für Parolen und Untertitel liefern»). Aus den Tagebüchern, S. 79), waren seine Filme (ausgenommen lediglich TCHELOVIEK S KINO-APPARATOM / DER MANN MIT DER KAMERA) praktizierte marxistische Theorie. Im Gegensatz zum heutigen Cinéma Vérité Leacockscher Prägung, das in möglichst unmanipulierter Abfilmung von Ereignissen wie Autorennen, Wahlkampf und anderen Attraktionen, die «Wahrheit» zu stellen vermeint, hat Wertows Kino-Wahrheit dialektischen Charakter. Seine Frage war: «Wie kann man die einzelnen Stücke der Wahrheit so schneiden, so anordnen, so zusammenstellen, daß nirgends ein Betrug steckt, daß jeder montierte Satz und das Werk in seiner Gesamtheit uns die Wahrheit zeigen.»

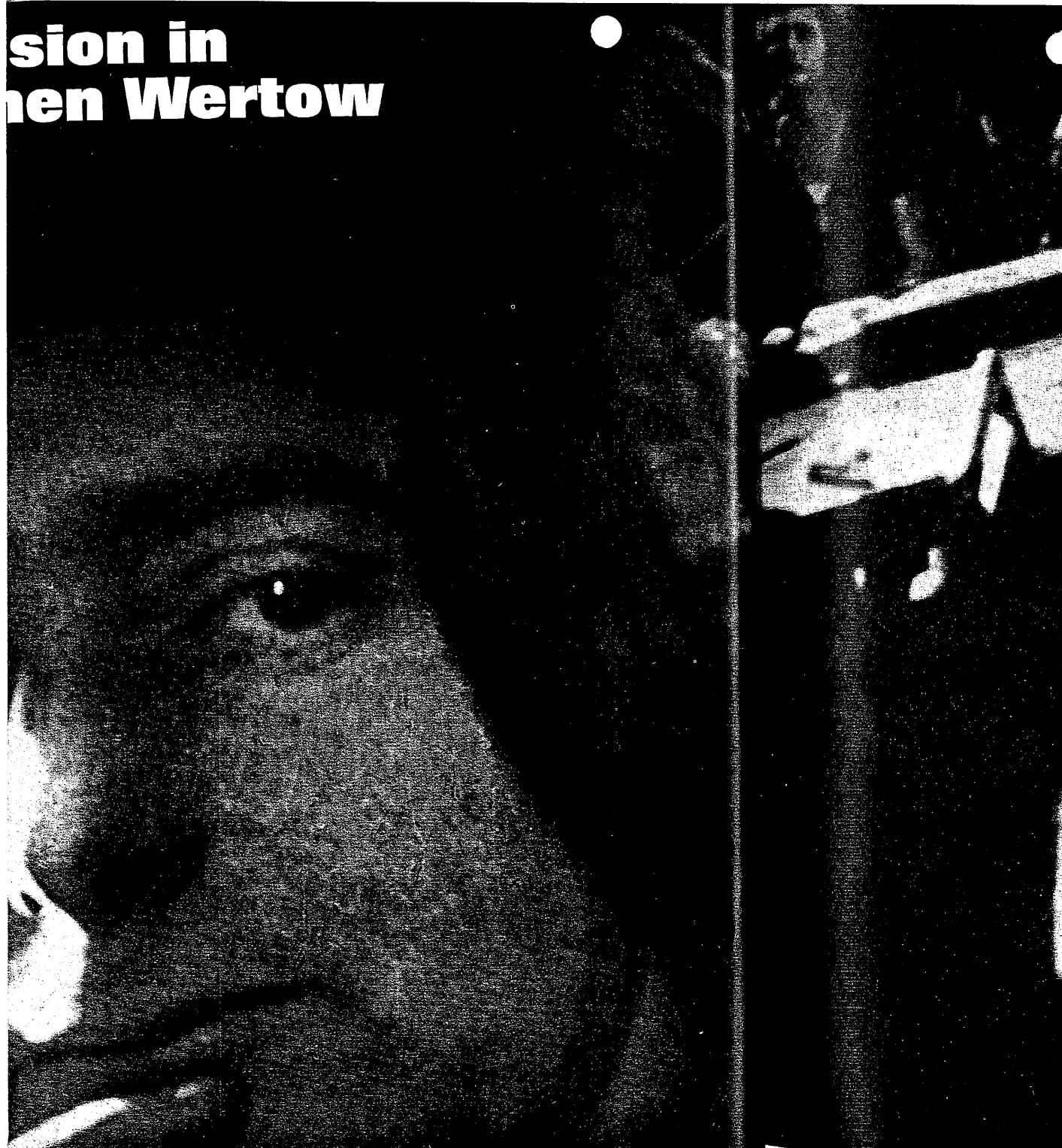
## I Wertow klebt am Faktischen

Freilich bietet Wertow ebenso wie Leacock auf dem Zelluloid ein ungestelltes Abbild der Wirklichkeit. Man sieht zum Beispiel zuerst den Zaren und dann Lenin in nichtssagenden Bildern. Erst die Zwischentitel vermitteln in diesem Falle die Kino-Prawda. Zum Bild des Zaren, wie er eine Parade abschreitet, erscheint der Text «Früher hatten wir nicht genug Tiere für unsere Arbeit», das Bild Lenins begleitet der Text «In der Kommune arbeiten wir mit Maschinen» (aus KINO-PRAWDA V, 2, 7. 7. 1922). Bedeutung der Zwischentitel und Inhalt der gezeigten Bilder decken sich nicht. Wertow bemüht sich auch nicht, filmisch nicht Vorhandenes zu konstruieren oder zu stellen (wie es peinlich Frédéric Rossif in MOURIR À MADRID und noch peinlicher in OCTOBRE REVOLUTION tut). In seiner Ideologie ist der Konnex von «Zar bei der Parade» und «Nicht genug Tiere für unsere Arbeit» bereits vorhanden, welche ideologische Wahrheit (Lenin bedeutet Fortschritt, also der Konnex «Lenin = und in der Kommune arbeiten wir mit Maschinen») er dem Zuschauer durch eine dialektische Montage von Bild und Zwischentext oktroyiert. Wertow verfolgt nicht die Kontinuität der Sinnesdaten, sondern stellt eine gedankliche Verbindung her. Seine Montage ist keine emotional im Sinnlichen schmorende wie die von Rossif und Kohorten, sondern Resultat bewußter Reflektion. Wertows Arbeit war eine analytische. Nicht durch bloßes Abfilmen, sondern erst durch die Montage dokumentarischen Materials und agitatorischer Titel, durch die Konstruktion filmischer Metaphern, durch die experimentelle Erforschung des Mediums, nahm seine Kino-Wahrheit Gestalt an. Wertow klebt sich ans Faktische, was das Zelluloid betrifft. Er will mit seiner Kamera die Wirklichkeit, wie er sie antrifft, nicht verändern. Wenn er sich auch ins Leben stürzt, «ins Leben, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist», so doch so, daß «das Leben seinen gewohnten Gang geht». «Du mußt dich so anpassen, daß du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören» (Aus den Tagebüchern, S. 16, 17). Er will aufs Zelluloid bannen, was wirklich ist. Deswegen inszeniert er nicht, deswegen nimmt er nur dokumentarisches Material, des-



«Der Mann mit der Kamera» (die oberen 3)  
«Kinoprawda»  
«Drei Lieder über Lenin»

# sion in nen Wertow



In Knokke, 1967, verlangten Demonstranten auf Plakaten: «Wir wollen Wertow sehen». In der Tat wird, wer explizit politisches Engagement im Experimentalfilm wünscht, auf Wertow zurückgreifen: für diesen war Kino-Prawda (Kino-Wahrheit) identisch mit Agitation.

Mehr als seine Film-Manifeste vermuten lassen («wir wollen keine oberflächlichen Illustrationen für Parolen und Untertitel liefern», Aus den Tagebüchern, S. 79), waren seine Filme (ausgenommen lediglich TČHELOVIEK S KINO-APPARATOM / DER MANN MIT DER KAMERA) praktizierte marxistische Theorie. Im Gegensatz zum heutigen Cinéma Vérité Leacockscher Prägung, das in möglichst unmanipulierter Abfilmung von Ereignissen wie Autorennen, Wahlkampf und anderen Attraktionen, die «Wahrheit» zu stellen vermeint, hat Wertows Kino-Wahrheit dialektischen Charakter. Seine Frage war: «Wie kann man die einzelnen Stücke der Wahrheit so schneiden, so anordnen, so zusammenstellen, daß nirgends ein Betrug steckt, daß jeder montierte Satz und das Werk in seiner Gesamtheit uns die Wahrheit zeigen.»

## Wertow klebt am Faktischen

Freilich bietet Wertow ebenso wie Leacock auf dem Zelluloid ein ungestelltes Abbild der Wirklichkeit. Man sieht zum Beispiel zuerst den Zaren und dann Lenin in nichtssagenden Bildern. Erst die Zwischentitel vermitteln in diesem Falle die Kino-Prawda. Zum Bild des Zaren, wie er eine Parade abschreitet, erscheint der Text «Früher hatten wir nicht genug Tiere für unsere Arbeit», das Bild Lenins begleitet der Text «In der Kommune arbeiten wir mit Maschinen» (aus KINO-PRAWDA V, 2, 7. 7. 1922). Bedeutung der Zwischentitel und Inhalt der gezeigten Bilder decken sich nicht. Wertow bemüht sich auch nicht, filmisch nicht Vorhandenes zu konstruieren oder zu stellen (wie es peinlich Frédéric Rossif in MOURIR A MADRID und noch peinlicher in OCTOBRE REVOLUTION tut). In seiner Ideologie ist der Konnex von «Zar bei der Parade» und «Nicht genug Tiere für unsere Arbeit» bereits vorhanden, welche ideologische Wahrheit (Lenin bedeutet Fortschritt, also der Konnex «Lenin = und in der Kommune arbeiten wir mit Maschinen») er dem Zuschauer durch eine dialektische Montage von Bild und Zwischentext oktroziert. Wertow verfolgt nicht die Kontinuität der Sinnesdaten, sondern stellt eine gedankliche Verbindung her. Seine Montage ist keine emotional im Sinnlichen schmorende wie die von Rossif und Kohorten, sondern Resultat bewußter Reflektion. Wertows Arbeit war eine analytische. Nicht durch bloßes Abfilmen, sondern erst durch die Montage dokumentarischen Materials und agitatorischer Titel, durch die Konstruktion filmischer Metaphern, durch die experimentelle Erforschung des Mediums, nahm seine Kino-Wahrheit Gestalt an. Wertow klebt sich ans Faktische, was das Zelluloid betrifft. Er will mit seiner Kamera die Wirklichkeit, wie er sie antrifft, nicht verändern. Wenn er sich auch ins Leben stürzt, «ins Leben, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist», so doch so, daß «das Leben seinen gewohnten Gang geht». «Du mußt dich so anpassen, daß du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören» (Aus den Tagebüchern, S. 16, 17). Er will aufs Zelluloid bannen, was wirklich ist. Deswegen inszeniert er nicht, deswegen nimmt er nur dokumentarisches Material, des-

«Der Mann mit der Kamera» (die oberen 3)  
«Kinoprawda»  
«Drei Lieder über Lenin»



wegen verabscheut er Schauspieler, deswegen versteckt er seine Kamera. Er weiß allerdings auch, daß Leben und Wirklichkeit nicht nur das Sichtbare sind. «Majakowski ist Kinoglas. Er sieht das, was das Auge nicht sieht.» (Aus den Tagebüchern, S. 33). Die Konstruktion intelligibler Prozesse, Prozesse der Motivation, Prozesse, die im Leben nicht unmittelbar sichtbar sind, verlegt er jedoch nicht vor die Kamera oder in die Projektion/Präsentation. Um sichtbar zu machen, «was das Auge nicht sieht», montiert er die Zelluloidkader, Schnipsel der Faktizität nach den Gesetzen eines Denksystems, von dem er meint, daß es wirklich die Wirklichkeit widerspiegelt.

## II «absoluter Film

Wertows Wille zum Faktischen schlägt früh durch. Er begann mit dem Schreiben phantastischer Romane, von Gedichten, Epigrammen, von satirischen Versen. Daraus resultierte 1916–17 das «auditive Laboratorium» (Laboratorium des Hörens), wo er versuchte, Faktizität durch Identität von Bild und Abbild zu erreichen, zumindest durch phonologische (oder später auch durch pikurale [bildliche]). Er versuchte in Wort und Ton, in Wort- und Buchstabenwahl das Geräusch eines Wasserfalls abzumalen, zu dokumentieren oder durch Trichterphonographen Geräusche von Maschinen, Wasser, Gewitter, Rezitationen usw. festzuhalten, identisch nachzumachen. Die ersten filmischen Arbeiten sind den Dokumentar- anthropologien Esther Schubs vergleichbar. Wertow fuhr nicht nach Regie, sondern montierte Wochen-schaumaterial (KINODELA/FILMWOCHTE, 1918–19, u. a.). Am 7. November 1919 erfolgt die Vorführung seines ersten abendfüllenden Films GODOUCH-TCHINA REVOLUTSIL / ZUM JAHRESTAG DER REVOLUTION. In seinen ersten Manifesten («Wir» und «Kinoki-Umsturz», 1922) proklamierte Wertow die «Diktatur des Fakte» und verbannte die Inszenierung. Doch einzelne Nummern der KINO-PRAWDA/KINO-WAHRHEIT (1922–25) demonstrieren Wertows Haltung, durch die ideologische Interpretation der Wirklichkeit Faktisches und Formales gleichzusetzen. Sein Glaube an die Macht der kommunistischen Progression feilt ihn vor Zweifeln, sogar im Munde von Irren scheint ihm der Wahrheitsgehalt der bolschewistischen Parolen nicht erschüttert. In einer KINO-PRAWDA wird eine Irenenarbeit gezeigt, in der die Patienten revolutionäre Slogans deklamieren: «Lang lebe Lenin! Lang lebe die Oktoberrevolution!» «Wirklich» ist auch das Zelluloid: In der LENINSKA KINO-PRAWDA (Nr. 21) wird vor den Trauerzug der Bevölkerung «ein Meter schwarzer Klebstreifen» einmontiert.

Um besondere Akzente zu setzen, benützt Wertow auch Trickfilmelemente. Der Grad der Abstraktion im Umgang mit dem Material wächst mit der Bedeutung der Sachverhalte. Der Tod Lenins wird durch Trick-aufnahmen in der Art des «Absoluten Films» vorbereitet: Die Bildeinwand wird als Feld verwendet, dessen verschiedene Teile verschiedene graphische Zeichen besetzen. Bewegte abstrakte geometrische Figuren in der Art Eggelings oder Ruttmanns werden kombiniert mit Zwischentiteln verschiedener Größen, einer stilisierten Uhr und einem stilisierten Kalenderblatt usw. Je nach dem «Fortgang der Handlung» kommen diese Elemente wieder. Dieser Sequenz folgen dann die dokumentarischen Aufnahmen vom aufgebahrten Leichnam Lenins, geschnitten in einem getragenen Rhythmus.

## III Kino-Auge, Radio-Ohr

Die Serie der KINO-PRAWDA bietet kein einheitliches Bild. Die ersten haben noch den Charakter der Wochenschauen, zeigen jedoch nicht beliebige Attraktionen, sondern konzentrieren sich auf die wesent-

lichen Themata, z. B.: Nr. 5/2, 7. 7. 1922: Bauen in der Kommune/Kindersanatorium; 7/8, 25. 7. 22: Tsifron; 8/1, 15. 8. 22: Prozeß gegen Sozialrevolutionäre vom 7. August 1922; 8/4, 15. 8. 22: Moskauer Straßenbahn; 9/4, 25. 8. 22: «Fliegende» Filmvorführungen. Hier kündigt sich bereits das Thema von DER MANN MIT DER KAMERA an: nicht nur die Welt des zu filmenden, sondern auch die Filmvorführung selbst wird zum Objekt. Die einzelnen Teile einzelner Wochenschauen breiten sich später aus zu ganzen Wochenschauen mit einem einheitlichen Thema und mittellangen Dokumentarfilmen. Die berühmteste KINO-PRAWDA ist die LENINSKAJA KINO-PRAWDA / LENIN-KINO-PRAWDA (1925) (900 m).

Die letzte KINO-PRAWDA ist die RADIO-KINO-PRAWDA (1925), die sich bereits mit den Problemen des Tonfilms beschäftigt. Parallel zur Theorie des Kino-Auges entwickelt Wertow die Theorie vom Radio-Ohr. Bereits in der «Resolution des Rates der Drei» vom 10. 4. 1923 heißt es: «... Hier arbeiten die Handwerksmeister der Worte und Klänge, die geschicktesten Herausgeber und Bearbeiter des gehörten Lebens. Sie trauen sich mich mit einem mechanischen, stets aufnahmebereiten Ohr und Lautsprecher auszustatten — mit dem Radio-Telephon. Dies sind FILMNAHRICHTEN — RADIONACHRICHTEN. Ich verspreche, daß ich eine Parade von Kinokis auf dem Roten Platz zuwege bringe, falls die Futuristen mit Nr. 1 ihrer Wochenschauversion herauskommen» (deutsch in «film» Nr. 4/1965).

In seinem ersten Tonfilm SIMFONIA DONBASSA (1930) verbindet Wertow in einer Art McLuhanismus die Eskalation der Revolution mit der Progression der Technik und zeigt ein Mädchen, wie es über Radiofunk von der Verbreitung der Revolution erfährt. Das Radio-Ohr erfährt hier eine quasi magische Bedeutung, indem es in das Thema des Films aufgeht.

## IV «Lenin selbst»

Auch die Montage Wertows ist von diesem Parallelismus bestimmt. Vorwiegend montiert er so, daß er sofort Lenin zeigt, wenn ihn jemand beim Gespräch erwähnt, etwa «Ich habe Lenin einmal vor 20 Jahren gesehen» oder «Ich habe Lenins Leichnam gesehen» (aus KINO-PRAWDA Nr. 22). Magie und Identität von Material und Wirklichkeit (von Formalem und Faktischem) zeitigen Montageszenen wie die in der KINO-PRAWDA Nr. 14: Menschenmengen, die Lenin an verschiedenen Orten jubeln. Wenn «wahre» Identität von Material und Wirklichkeit herrschte, wäre es egal, wie die Aufnahme aufs Zelluloid kommt, ob durch Inszenierung oder nicht, denn pure magische Fixierung ist es, auf nichtssagende Einstellungen sich zu berufen, nur weil der «echte» Lenin oder weil «echte» Kolonialisten darauf sind. Wertows magische Wirklichkeit ist in dieser Hinsicht jener von Primitiven vergleichbar, die mit dem Photo ihrer Anverwandten diese selbst vor sich zu haben glauben. Daraus resultiert, daß bei Wertow verschiedene mehr oder minder belanglose Aufnahmen immer wieder in verschiedenen Filmen auftauchen. Ein Zug, auf dem Neger hocken, dient zur Verdeutlichung der Kolonialherrschaft in einer KINO-PRAWDA, welche Einstellung wiederkehrt in dem späteren Langfilm SCHESTAJA TSCHAST MIRA / DER SECHSTE TEIL DER ERDE (1926). In der KINO-PRAWDA Nr. 22 (IM HERZEN DER BAUERN LEBT LENIN) symbolisiert eine Einstellung die internationale Solidarität: Menschen verschiedener Rassen umringen eine große Erdkugel. Diese Einstellung wiederholt sich ebenfalls in DER SECHSTE TEIL DER ERDE. Die Schluß-einstellung aus der LENIN-KINO-PRAWDA, wo eine zwischen den Schienen liegende Kamera einen näherkommenden und über sie dahinrasenden Zug aufnimmt, verwendet Wertow ebenso in TRI PIESNI O

LENINE / DREI LIEDER ÜBER LENIN (1934) — der überhaup zu zwei Dritteln aus einer zensurierten Anthologie älterer Wertow-Filme, hauptsächlich der KINO-PRAWDAS, besteht (politisch unliebsam gewordenen Persönlichkeiten fehlen hier, und sachliche Aufnahmen, die etwa zeigten, wie ein Kameramann geschäftig den toten Lenin filmt, wurden ersetzt durch nachträglich gestellte Aufnahmen von weinenden Frauengesichtern). Die dokumentarischen, in ihrer Authentizität Flaherty vergleichbaren Aufnahmen von Eskimos, die sehnsüchtig aufs Meer hinausschauen, bis der Dampfer mit den Waren kommt, werden, in Gegensatz zu Flahertys Methode, zum Schluß ideologisch-mythologisch interpretiert: sie haben auf das Grammophon gewartet, um auf der Platte «Lenin selbst» reden zu hören. Hier wiederholt sich im auditiven Bereich der Fetischismus der Fakten, der Wertow veranlaßt, diese Szene sorgfältig aufzubauen, die nicht nur den magischen Wirklichkeitsbegriff der Eingeborenen, sondern auch den Wertows und dessen Marxismus-Interpretation aufzeigt.

## V Personenkult

Das Jahr 1927-28 brachte mit ODINNADZATY / DAS ELFTE einen Bruch mit dem bis dahin vorherrschenden Dokumentarismus. Der Lyriismus einzelner Sequenzen (wie die Szene mit den Eskimos in DER SECHSTE TEIL DER ERDE) wird hier konsequent auf den ganzen Film ausgedehnt. Auch die folgenden Filme DER MANN MIT DER KAMERA (1929) und DONBASS-SYMPHONIE (1930) sind in sich geschlossene Werke, die den Wochenschau-Charakter der früheren Filme bewußt vermeiden.

In dem Film DAS ELFTE kehrt die Aufnahme eines Skythenskeletts in einem Grab immer wieder und wird in verschiedener formaler Weise zu mythischem Überbau verwendet, z. B. schlägt ein Arbeiter in einer Überblendungsaufnahme mit einem Hammer auf das Skelett ein. Den Mythos von der Kraft der Arbeiterklasse suggeriert ein Kopierklotz: auf einer geteilten Leinwand ist im oberen Teil ein Arbeiter zu sehen, der mit einem Hammer auf die Kuppel eines Berges in der unteren Hälfte der Leinwand schlägt; dadurch entsteht der Eindruck, ein riesiger Mann hämmere auf die Erdkugel. Einen wesentlichen Bestandteil des Filmes bilden sehr abstrakte Aufnahmen von Landschaften und Wasser, die in verschiedenen Formationen ineinandergelendet werden. Wasser als Natur schlechthin, am Anfang des Films über das Skythengrab gelendet, wird im Staudamm zur zivilisierten Natur, die Lenin (als Protagonist des Bolschewismus) beherrscht: sein überlebensgroßes Bild ragt aus den Fluten. In Form eines Pantheismus leuchtet Wertows magischer Wirklichkeitsbegriff wieder auf.

Diese Aufnahmen werden in komplizierten Montagefolgen zu formalistischen Bildern kombiniert, z. B. entsteht durch kalkulierte Aufnahme knapp hintereinander erfolgter Sprengungen der Eindruck einer «andauernden Sprengung». Von einem rationalen Marxismus, auf den eine progressive Linke sich berufen könnte, ist hier nicht mehr die Rede. Vielmehr kommt, wie in Wertows Personenkult um Lenin, eine irrationale Ontologie zum Zug («Sehen wir den Blick des Seins im Wesen der Technik?», Martin Heidegger, Die Technik und die Kehre).

## VI Machbarkeit des Films

Die Idee eines koordinierenden, umfassenden Organisationsprinzips konzentriert sich besonders in TOCHELOVIEK A KINOAPPARATUM / DER MANN MIT DER KAMERA (1929): «Der Weg des Films von der Kamera über das Laboratorium und den Schneidetisch auf die Leinwand wird als Montage am An-

fang, in der Mitte und am Ende in den Film eingebaut» (Wertow). DER MANN MIT DER KAMERA ist Wertows einziger Film, der so gut wie keine Propagierung des Sowjetsystems beinhaltet, sondern seine Kunstmittel experimentell reflektiert, das heißt nicht die Wirklichkeit, wie sie in der Sowjetideologie erscheint, sondern die Mittel, mit denen er jene Wirklichkeit erfährt. Er ist auch der Problematik von Faktischem und Formalem entbunden. Die Operatoren und deren Einfluß auf die Wirklichkeit werden ihm bewußt. Er zeigt z. B. nicht ein unscharfes Unkraut, sondern zuerst die Linse, wie sie sich in die Unschärfe verändert, dann die Aufnahme des Unkrautes, wie es unscharf wird. Zeigte er früher den Zug, wie er über die Kamera fährt, so ist diesmal die Kamera nicht ohne Wirkung auf das Geschehen selbst: Arbeiter mit Karren fahren auf den Bildvordergrund, plötzlich treten sie zur Seite; in der nächsten Einstellung sieht man, warum: der Mann mit der Kamera liegt am Boden, die Arbeiter mit den Karren fahren auf ihn zu und treten zur Seite, um nicht auf ihn zu treten. In einer anderen Einstellung vertritt die Kamera das menschliche Auge, man sieht: ein Augenpaar blickt zur Jalousie; werden die Lider auf- und zugeklappt, erscheint die Jalousie durch den veränderten Blickwinkel einmal offen, ein andermal geschlossen. Wertow hat die Idee des «Kamera-Auges» auch theoretisch formuliert. Durch Verwendung als natürliches Auge hebt er das künstliche Kamera-Auge (verfremdend) erst recht ins Bewußtsein. Aus der Reflexion über sein Medium entspringt die Machbarkeit der «Realität», wie der Film sie zeigt.

## VII Apotheose des Militarismus

War DER MANN MIT DER KAMERA losgelöst von der Schwerkraft eines politischen Sujets, weil das Filmemachen selbst zum Sujet gemacht worden war, so kehrt Wertow in SIMFONIA DONBASSA / DONBASS-SYMPHONIE (1930) zu diesem zurück. Der Film ist Wertows letztes Meisterwerk, als formalistisch verschrien, während bezeichnenderweise die Kritik einen Film wie TRI PIESNI O LENINE / DREI LIEDER ÜBER LENIN (1934), der letzte, den Wertow autorisierte und der schon die Spuren des Stalinismus trug, als «seinen gelungensten Film» (Gregor/Patalas) oder «sein Meisterwerk» (Sadoul) bezeichnete. Seine weiteren Filme wurden verstümmelt oder sind nicht mehr erhalten. (Wertow schreibt 1945: «KOLYBELNAJA wurde zwangsweise bei der Montage verstümmelt... ist vernichtet. ORDSONIKIDSE wurde durch Wegschneite und Umstellungen vernichtet. TRI GERONIM existiert irgendwo als einziges, verschollenes Exemplar... Der Film KROW SA KROW, gedreht über die Luftangriffe und am 16. Oktober beendet, wurde in einem einzigen Exemplar aufbewahrt aber schon durch Ausschnitte für den Film UKRAINA zerstört...», Aus den Tagebüchern). Die Überschätzung von DREI LIEDER ÜBER LENIN mag daran liegen, daß die stalinistische Propagierung von den Historikern unkritisch und unbesonnen übernommen wurde und Wertow in seinen Tagebüchern selbst immer wieder auf diesen «offiziellen» Film hinweist, um seine in der Folge meist abgelehnten Projekte den Kommissionen plausibler zu machen. Heute erscheint uns dieser Film, der Folklore chauvinistisch verklärte («Im Jahre 1933 beschloß ich, in Gedanken an Lenin, mich eng an die Quellen der Volkskunst zu halten», Aus den Tagebüchern, S. 42), die LENIN-KINO-PRAWDA verstümmelte und in einer Apotheose sowjetischen Militarismus endete, als sein schwächstes.

## VIII Von Wertow bis Kubelka

Bereits der Beginn der DONBASS-SYMPHONIE, der

ein Mädchen am Radiofunk zeigt (Gesicht in Großaufnahme, Ohr mit Hörer links, dann Ohr mit Hörer rechts, und andere formale Kombinationen), ist typisch für die sorgsam komponierten Bilder, die zu meist auch symbolisch sind, zum Beispiel: (1) im Vordergrund ein Kornfeld, im Hintergrund eine Fabrik; (2) im Vordergrund Arbeiter, im Mittelfeld eine Fahne, im Hintergrund eine landwirtschaftliche Maschine; (3) echte Bergwerksaufnahmen sind kombiniert mit Aufnahmen im Freien, wo eine Bergwerksbrigade in biomechanischer Art durch Körperhaltung und Gestik die Arbeit im Stollen imitiert bzw. exerziert; (4) Spielzeugsisenbahnen und -autos, die sich im Halbkreis bewegen, aufgenommen ohne jeden Versuch, dadurch die Illusion von wirklichen Fahrzeugen zu erzeugen.

Die letzten Beispiele zeigen deutlich, welche Wirkung Wertows Theorie in der Praxis schon immer gezeitigt hat. Im Augenblick, wo er versuchte, komponierte Bilder auf der Leinwand zu zeigen, war es naheliegend, die Inhalte der Wirklichkeit selbst so zu gestalten und zu komponieren, daß sie den bildnerischen Absichten entgegenkamen. Das heißt, Wertow mußte inszenierend in die Wirklichkeit eingreifen. Dabei ging er, wie im Beispiel 2, über die tatsächlichen Verhältnisse durchaus hinweg oder er inszenierte, wie in Beispiel 3, künstliche Wirklichkeit. Einer der Schwerpunkte des Films zeigt betende alte Weiber, die eine Christusstatue küssen, und im Kontrastschnitt betrunkene Clochards. Im Ton werden Geräusche, Glockengeläute, Gesang usw. kontrastpunktisch kombiniert, um die sakrale Handlung vollends lächerlich zu machen. Wie sehr Wertow sich mit seinen Mitteln von seinen Theorien, seinen postulierten Dokumentarismus (vom Cinéma Vérité im heutigen Sinne) entfernt, beweist die folgende Szene, wo Wertow die Soldaten- und Arbeitsbrigaden mit Marschmusik begleitet, während sie zur Kirche marschieren, wo die Bevölkerung Bilder und Talismane aus der Kirche entfernt. Der Turm wird geschleift und an Stelle des Kreuzes ein Sowjetstern montiert. Dieser Vorgang wiederholt sich in vielen formalistischen Tricks: der Sowjetstern schwebt durch die Luft, befestigt sich von selbst am Hauptturm usw. Wertow ist jederzeit bereit, einer Idee den Vorrang vor der Wirklichkeit zu geben. Das macht, daß die Mittel der Kritik oder Konstruktion die gleichen bleiben. Dem Irrationalismus der Religion, den er destruiert und lächerlich macht, setzt er einen Irrationalismus der Politik entgegen, den er pathetisch preist. Was bleibt, sind die formalen Mittel: eine Anthologie von Bild- und Tonfragmenten der Wirklichkeit, die durch verschiedene kunstvolle Methoden der Montage, der Komposition innerhalb des Bildes und des formalen Überbaus einen Hermetismus erzeugen.

Während langer Zeit ist Wertow vergessen gewesen, erst heute findet man ähnliche Methoden und formale Strukturen entideologisiert wieder bei Autoren wie Brakhage, Markopoulos, Kubelka u. a., objektivierter bei Leonard, wenn er in cooler Distanz Elemente der Intimsphäre mit Elementen der öffentlichen Umwelt montiert, so daß die Fragwürdigkeit solcher Scheidung, zumal der Subjektivismus der ganzen dokumentarischen Ästhetik, durchsichtig und damit objektiver wird.

Ernst Schmidt / Peter Weibel

### Literatur:

Deiga Wertow: «Aus den Tagebüchern», Österr. Filmmuseum, Wien 1967.  
Deiga Wertow: «Manifeste und Schriften zum Kino» / Hermann Herlinghaus über Deiga Wertow, in: «film» 4/65, Friedrich Verlag, Velber.  
Martin Heidegger: «Die Technik und die Kehre», Neske Verlag, Pfullingen, 1962.  
Ulrich Gregor / Enno Patalas: «Geschichte des Films», Sigbert Mohr Verlag, Gütersloh 1962.  
Georges Sadoul: «Geschichte der Filmkunst», dt. Schönbrunn-Verlag, Wien 1957.

FRAN  
HEF  
für Ku

Herausgeber: E

Aus dem Inn

Christian Gr  
Die Härte de

Erich Kuby:  
Eine Stereo-S

Monika Pless  
Warnung vor  
Farbenlehre

Josef Mück:  
Fortbildungs  
die Gemein

Heinz Kimm  
Thesen zur p  
Interpretation

Falls Ihr Buchh  
vorrätig haben s  
ben Sie uns, wir  
sere Adresse: F  
Main, Leipzig  
Ein Jahresabonn  
Porto; Schüler u  
furter Hefte ersch

spieler, deswegen verweilt allerdings auch, daß nur das Sichtbare sieht das, was das Auge zu sehen, S. 33). Die Konzepte, Prozesse der Motive, Leben nicht unmittelbar sichtbar, sondern durch die Kamera vermittelt. Um sichtbar zu sein, muß er montiert werden, die Faktizität nach den Gesetzen, die er meint, daß es spiegelt.

**m**ontiert schlägt früh durch. Erphantastischer Romane, von satirischen Versen, das auditive Laboratorium, wo er versuchte, ein Bild und Abbild zu erionologische (oder später) Er versuchte in Wortstabenwahl das Geräusch, zu dokumentieren oder Geräusche von Maschinen, zu dokumentieren usw. festzuhalten.

nen sind den Dokumentarischen vergleichbar. Wertow, in dem montiert Wochens, FILMWOCHEN, 1918-19, 19 erfolgt die Vorführung des Films GODOUCH-IM JAHRESTAG DER REIN Manifeste («Wir» und proklamierte Wertow die Inszenierung. ar KINO-PRAWDA/KINO- inszenieren Wertows Halle Interpretation der Wirklichen gleichzusetzen. Sein kommunistischen Progress, sogar im Munde von Irrsinn, enthält der bolschewistischen. In einer KINO-Instanz gezeigt, in der die Wagnis deklamieren: «Lang Oktoberrevolution!»-Kino: In der LENINSKA wird vor den Trauerzug der schwarzer Klebstreifen-

setzen, benützt Wertow r Grad der Abstraktion im wächst mit der Bedeutung l Lenins wird durch Trick- «Absoluten Films» vor- wird als Feld verwendet, verschiedene graphische abstrakte geometrische als oder Ruttmanns werden in verschiedener Größen, einem stilisierten Kalender- «Fortgang der Handlung» jeder. Dieser Sequenz folgen Aufnahmen vom auf-, geschnitten in einem ge-

## Radio-Ohr

WDA bietet kein einheitliches noch den Charakter der jedoch nicht beliebige Attraktionen sich auf die wesent-

lichen Thematika, z. B.: Nr. 5/2, 7. 7. 1922: Bauen in der Kommune/Kindersanatorium; 7/8, 25. 7. 22: Arbeitsfront; 8/1, 15. 8. 22: Prozeß gegen Sozialrevolutionäre vom 7. August 1922; 8/4, 15. 8. 22: Moskauer Straßenbahn; 9/4, 25. 8. 22: «Fliegende» Filmvorführungen. Hier kündigt sich bereits das Thema von DER MANN MIT DER KAMERA an: nicht nur die Welt des zu filmenden, sondern auch die Filmvorführung selbst wird zum Objekt. Die einzelnen Teile einzelner Wochenschauen breiten sich später aus zu ganzen Wochenschauen mit einem einheitlichen Thema und mitteltäglichen Dokumentarfilmen. Die berühmteste KINO-PRAWDA ist die LENINSKAJA KINO-PRAWDA/LENIN-KINO-PRAWDA (1925) (900 m).

Die letzte KINO-PRAWDA ist die RADIO-KINO-PRAWDA (1925), die sich bereits mit den Problemen des Tonfilms beschäftigt. Parallel zur Theorie des Kino-Auges entwickelt Wertow die Theorie vom Radio-Ohr. Bereits in der «Resolution des Rates der Drei» vom 10. 4. 1923 heißt es: «... Hier arbeiten die Handwerkermeister der Worte und Klänge, die geschicktesten Herausgeber und Bearbeiter des gehörten Lebens. Sie traue ich mich mit einem mechanischen, stets aufnahmebereiten Ohr und Lautsprecher auszustatten — mit dem Radio-Telephon. Dies sind FILMNAHRICHTEN — RADIONACHRICHTEN. Ich verspreche, daß ich eine Parade von Kinokis auf dem Roten Platz zuwege bringe, falls die Futuristen mit Nr. 1 ihrer Wochenschauversion herauskommen» (deutsch in «film» Nr. 4/1965).

In seinem ersten Tonfilm SIMFONIJA DONBASSA (1930) verbindet Wertow in einer Art McLuhanismus die Eskalation der Revolution mit der Progression der Technik und zeigt ein Mädchen, wie es über Radiofunk von der Verbreitung der Revolution erfährt. Das Radio-Ohr erfährt hier eine quasi magische Bedeutung, indem es in das Thema des Films aufgeht.

## IV «Lenin selbst»

Auch die Montage Wertows ist von diesem Parallelismus bestimmt. Vorwiegend montiert er so, daß er sofort Lenin zeigt, wenn ihn jemand beim Gespräch erwähnt, etwa «Ich habe Lenin einmal vor 20 Jahren gesehen» oder «Ich habe Lenins Leichnam gesehen» (aus KINO-PRAWDA Nr. 22). Magie und Identität von Material und Wirklichkeit (von Formalem und Faktischem) zeitigen Montageszenen wie die in der KINO-PRAWDA Nr. 14: Menschenmengen, die Lenin an verschiedenen Orten jubeln. Wenn «wahre» Identität von Material und Wirklichkeit herrschte, wäre es egal, wie die Aufnahme aufs Zelluloid kommt, ob durch Inszenierung oder nicht, denn pure magische Fixierung ist es, auf nichtsessende Einstellungen sich zu berufen, nur weil der «echte» Lenin oder weil «echte» Kolonialisten darauf sind. Wertows magische Wirklichkeit ist in dieser Hinsicht jener von Primitiven vergleichbar, die mit dem Photo ihrer Anwandten diese selbst vor sich zu haben glauben.

Daraus resultiert, daß bei Wertow verschiedene mehr oder minder belanglose Aufnahmen immer wieder in verschiedenen Filmen auftauchen. Ein Zug, auf dem Neger hocken, dient zur Verdeutlichung der Kolonialherrschaft in einer KINO-PRAWDA, welche Einstellung wiederkehrt in dem späteren Langfilm SCHE-STAJA TSCHAST MIRA / DER SECHSTE TEIL DER ERDE (1926). In der KINO-PRAWDA Nr. 22 (IM HERZEN DER BAUERN LEBT LENIN) symbolisiert eine Einstellung die internationale Solidarität: Menschen verschiedener Rassen umringen eine große Erdkugel. Diese Einstellung wiederholt sich ebenfalls in DER SECHSTE TEIL DER ERDE. Die Schlußstellung aus der LENIN-KINO-PRAWDA, wo eine zwischen den Schienen liegende Kamera einen näherkommenden und über sie dahinrasenden Zug aufnimmt, verwendet Wertow ebenso in TRI PIESNI O

LENINE / DREI LIEDER ÜBER LENIN (1934) — der überhaupt zu zwei Dritteln aus einer zensurierten Anthologie älterer Wertow-Filme, hauptsächlich der KINO-PRAWDAS, besteht (politisch unliebsam gewordene Persönlichkeiten fehlen hier, und sachliche Aufnahmen, die etwa zeigten, wie ein Kameramann geschäftig den toten Lenin filmt, wurden ersetzt durch nachträglich gestellte Aufnahmen von weinenden Frauengesichtern).

Die dokumentarischen, in ihrer Authentizität Flaherty vergleichbaren Aufnahmen von Eskimos, die sehnsüchtig aufs Meer hinausschauen, bis der Dampfer mit den Waren kommt, werden, in Gegensatz zu Flahertys Methode, zum Schluß ideologisch-mythologisch interpretiert: sie haben auf das Grammophon gewartet, um auf der Platte «Lenin selbst» reden zu hören. Hier wiederholt sich im auditiven Bereich der Fetischismus der Fakten, der Wertow veranlaßt, diese Szene sorgfältig aufzubauen, die nicht nur den magischen Wirklichkeitsbegriff der Eingeborenen, sondern auch den Wertows und dessen Marxismus-Interpretation aufzeigt.

## V Personenkult

Das Jahr 1927-28 brachte mit ODINNADZATY / DAS ELFTE einen Bruch mit dem bis dahin vorherrschenden Dokumentarismus. Der Lyriismus einzelner Sequenzen (wie die Szene mit den Eskimos in DER SECHSTE TEIL DER ERDE) wird hier konsequent auf den ganzen Film ausgedehnt. Auch die folgenden Filme DER MANN MIT DER KAMERA (1929) und DONBASS-SYMPHONIE (1930) sind in sich geschlossene Werke, die den Wochenschau-Charakter der früheren Filme bewußt vermeiden.

In dem Film DAS ELFTE kehrt die Aufnahme eines Skythen skeletts in einem Grab immer wieder und wird in verschiedener formaler Weise zu mythischem Überbau verwendet, z. B. schlägt ein Arbeiter in einer Überblendungsaufnahme mit einem Hammer auf das Skelett ein. Den Mythos von der Kraft der Arbeiterklasse suggeriert ein Kopiertrick: auf einer geteilten Leinwand ist im oberen Teil ein Arbeiter zu sehen, der mit einem Hammer auf die Kuppel eines Berges in der unteren Hälfte der Leinwand schlägt; dadurch entsteht der Eindruck, ein riesiger Mann hämmere auf die Erdkugel. Einen wesentlichen Bestandteil des Filmes bilden sehr abstrakte Aufnahmen von Landschaften und Wasser, die in verschiedenen Formationen ineinandergelendet werden. Wasser als Natur schlechthin, am Anfang des Films über das Skythengrab gelendet, wird im Staudamm zur zivilisierten Natur, die Lenin (als Protagonist des Bolschewismus) beherrscht: sein überlebensgroßes Bild ragt aus den Fluten. In Form eines Pantheismus leuchtet Wertows magischer Wirklichkeitsbegriff wieder auf.

Diese Aufnahmen werden in komplizierten Montagefolgen zu formalistischen Bildern kombiniert, z. B. entsteht durch kalkulierte Aufnahme knapp hinter einander erfolgter Sprengungen der Eindruck einer «andauernden Sprengung». Von einem rationalen Marxismus, auf den eine progressive Linke sich berufen könnte, ist hier nicht mehr die Rede. Vielmehr kommt, wie in Wertows Personenkult um Lenin, eine irrationale Ontologie zum Zug («Sehen wir den Blitz des Seins im Wesen der Technik?», Martin Heidigger, Die Technik und die Kehre).

## VI Machbarkeit des Films

Die Idee eines koordinierenden, umfassenden Organisationsprinzips konzentriert sich besonders in TSCHELOVIEK A KINOAPPARATOM / DER MANN MIT DER KAMERA (1929): «Der Weg des Films von der Kamera über das Laboratorium und den Schnellapparat auf die Leinwand wird als Montage am An-

fang, in der Mitte und am Ende in den Film eingebaut» (Wertow). DER MANN MIT DER KAMERA ist Wertows einziger Film, der so gut wie keine Inszenierung des Sowjetsystems beinhaltet, sondern seine Kunstmittel experimentell reflektiert, das heißt nicht die Wirklichkeit, wie sie in der Sowjetideologie erscheint, sondern die Mittel, mit denen er jene Wirklichkeit erfährt. Er ist auch der Problematik von Faktischem und Formalem entbunden. Die Operatoren und deren Einfluß auf die Wirklichkeit werden ihm bewußt. Er zeigt z. B. nicht ein unscharfes Unkraut, sondern zuerst die Linse, wie sie sich in die Unschärfe verändert, dann die Aufnahme des Unkrautes, wie es unscharf wird. Zeigte er früher den Zug, wie er über die Kamera fährt, so ist diesmal die Kamera nicht ohne Wirkung auf das Geschehen selbst: Arbeiter mit Karren fahren auf den Bildvordergrund zu, plötzlich treten sie zur Seite; in der nächsten Einstellung sieht man, warum: der Mann mit der Kamera liegt am Boden, die Arbeiter mit den Karren fahren auf ihn zu und treten zur Seite, um nicht auf ihn zu treten. In einer anderen Einstellung vertritt die Kamera das menschliche Auge, man sieht: ein Augenpaar blickt zur Jalousie; werden die Lider auf- und zugeklappt, erscheint die Jalousie durch den veränderten Blickwinkel einmal offen, ein andermal geschlossen. Wertow hat die Idee des «Kamera-Auges» auch theoretisch formuliert. Durch Verwendung als natürliches Auge hebt er das künstliche Kamera-Auge (verfremdend) erst recht ins Bewußtsein. Aus der Reflexion über sein Medium entspringt die Machbarkeit der «Realität», wie der Film sie zeigt.

## VII Apotheose des Militarismus

War DER MANN MIT DER KAMERA losgelöst von der Schwerkraft eines politischen Sujets, weil das Filmemachen selbst zum Sujet gemacht worden war, so kehrt Wertow in SIMFONIJA DONBASSA / DONBASS-SYMPHONIE (1930) zu diesem zurück. Der Film ist Wertows letztes Meisterwerk, als formalistisch verschrien, während bezeichnenderweise die Kritik einen Film wie TRI PIESNI O LENINE / DREI LIEDER ÜBER LENIN (1934), der letzte, den Wertow autorisierte und der schon die Spuren des Stalinismus trug, als «seinen gelungensten Film» (Gregor/Patalas) oder «sein Meisterwerk» (Sadoul) bezeichnete. Seine weiteren Filme wurden verstümmelt oder sind nicht mehr erhalten. (Wertow schreibt 1945: «KOLYBELNAJA wurde zwangsweise bei der Montage verstümmelt... ist vernichtet. ORDSONIKIDSE wurde durch Wegschneiden und Umstellungen vernichtet. TRI GERQINI existiert irgendwo als einziges, verschollenes Exemplar... Der Film KROW SA KROW, gedreht über die Luftangriffe und am 16. Oktober beendet, wurde in einem einzigen Exemplar aufbewahrt, aber schon durch Ausschnitt für den Film UKRAINA zerstört...». Aus den Tagebüchern.) Die Überschätzung von DREI LIEDER ÜBER LENIN mag daran liegen, daß die stalinistische Propagierung von den Historikern unkritisch und unbesehen übernommen wurde und Wertow in seinen Tagebüchern selbst immer wieder auf diesen «offiziellen» Film hinweist, um seine in der Folge meist abgelehnten Projekte den Kommissionen plausibler zu machen. Heute erscheint uns dieser Film, der Folklore chavunistisch verklärte («Im Jahre 1933 beschloß ich, in Gedanken an Lenin, mich eng an die Quellen der Volkskunst zu halten», Aus den Tagebüchern, S. 42), die LENIN-KINO-PRAWDA verstümmelte und in einer Apotheose sowjetischen Militarismus endete, als sein schwächstes.

## VIII Von Wertow bis Kubelka

Bereits der Beginn der DONBASS-SYMPHONIE, der

ein Mädchen am Radiofunk zeigt (Gesicht in Großaufnahme, Ohr mit Hörer links, dann Ohr mit Hörer rechts, und andere formale Kombinationen), ist typisch für die sorgsam komponierten Bilder, die zu meist auch symbolisch sind, zum Beispiel: (1) im Vordergrund ein Kornfeld, im Hintergrund eine Fabrik; (2) im Vordergrund Arbeiter, im Mittelfeld eine Fahne, im Hintergrund eine landwirtschaftliche Maschine; (3) echte Bergwerksaufnahmen sind kombiniert mit Aufnahmen im Freien, wo eine Bergwerksbrigade in biomechanischer Art durch Körperhaltung und Gestik die Arbeit im Stollen imitiert bzw. exerziert; (4) Spielzeugeisenbahnen und -autos, die sich im Halbkreis bewegen, aufgenommen ohne jeden Versuch, dadurch die Illusion von wirklichen Fahrzeugen zu erzeugen.

Die letzten Beispiele zeigen deutlich, welche Wirkung Wertows Theorie in der Praxis schon immer gezeitigt hat. Im Augenblick, wo er versuchte, komponierte Bilder auf der Leinwand zu zeigen, war es naheliegend, die Inhalte der Wirklichkeit selbst so zu gestalten und zu komponieren, daß sie den bildnerischen Absichten entgegenkamen. Das heißt, Wertow mußte inszenierend in die Wirklichkeit eingreifen. Dabei ging er, wie im Beispiel 2, über die tatsächlichen Verhältnisse durchaus hinweg oder inszenierte, wie in Beispiel 3, künstliche Wirklichkeit. Einer der Schwerpunkte des Films zeigt betende alte Weiber, die eine Christusstatue küssen, und im Kontrastschnitt betrunkene Clochards. Im Ton werden Geräusche, Glockengeläute, Gesang usw. kontrapunktisch kombiniert, um die sakrale Handlung vollends lächerlich zu machen. Wie sehr Wertow sich mit seinen Mitteln von seinen Theorien, seinem postulierten Dokumentarismus (vom Cinéma Vérité im heutigen Sinne) entfernt, beweist die folgende Szene, wo Wertow die Soldaten- und Arbeitsbrigaden mit Marschmusik begleitet, während sie zur Kirche marschieren, wo die Bevölkerung Bilder und Talismane aus der Kirche entfernt. Der Turm wird geschleift und an Stelle des Kreuzes ein Sowjetstern montiert. Dieser Vorgang wiederholt sich in vielen formalistischen Tricks: der Sowjetstern schwebt durch die Luft, befestigt sich von selbst am Hauptturm usw. Wertow ist jederzeit bereit, einer Idee den Vorrang vor der Wirklichkeit zu geben. Das macht, daß die Mittel der Kritik oder Konstruktion die gleichen bleiben. Dem Irrationalismus der Religion, den er destruiert und lächerlich macht, setzt er einen Irrationalismus der Politik entgegen, den er pathetisch preist. Was bleibt, sind die formalen Mittel: eine Anthologie von Bild- und Tonfragmenten der Wirklichkeit, die durch verschiedene kunstvolle Methoden der Montage, der Komposition innerhalb des Bildes und des formalen Überbaus einen Hermetismus erzeugen.

Während langer Zeit ist Wertow vergessen gewesen. Erst heute findet man ähnliche Methoden und formale Strukturen entideologisiert wieder bei Autoren wie Brakhage, Markopoulos, Kubelka u. a., objektivierter bei Leonardi, wenn er in cooler Distanz Elemente der Intimsphäre mit Elementen der öffentlichen Umwelt montiert, so daß die Fragwürdigkeit solcher Scheidung, zumal der Subjektivismus der ganzen dokumentarischen Ästhetik, durchsichtig und damit objektiver wird.

Ernst Schmidt / Peter Weibel

### Literatur:

Disga Wertow: «Aus den Tagebüchern», Österr. Filmmuseum, Wien 1967  
Disga Wertow: «Manifeste und Schriften zum Kino» / Hermann Herlinghaus über Disga Wertow, in: «film» 4/65, Friedrich Verlag, Veiters  
Martin Heidigger: «Die Technik und die Kehre», Neske Verlag, Pfullingen, 1962  
Ulrich Gregor / Enno Patalas: «Geschichte des Films», Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1962  
Georges Sadoul: «Geschichte der Filmkunst», dt. Schönbrunn-Verlag, Wien 1957

# FRANKFURTER HEFTE Zeitschrift für Kultur und Politik

Herausgeber: Eugen Kogon und Walter Dirks

Aus dem Inhalt des Januar-Heftes:

Christian Graf von Krockow:  
Die Härte des Ost-West-Gegensatzes

Erich Kuby:  
Eine Stereo-Szene der liberalen Liberalen

Monika Plessner:  
Warnung vor einer politischen  
Farbenlehre

Josef Mück:  
Fortbildungslehrgänge für Lehrer,  
die Gemeinschaftskunde unterrichten

Heinz Kimmerle:  
Thesen zur philosophischen  
Interpretation des Christentums

Falls Ihr Buchhändler die Frankfurter Hefte nicht vorrätig haben sollte, rufen Sie uns an oder schreiben Sie uns, wir schicken sie Ihnen sofort zu. Unsere Adresse: Frankfurter Hefte, 6 Frankfurt am Main, Leipziger Straße 17, Telefon (0611) 70 90 18. Ein Jahresabonnement kostet DM 43,—, zuzüglich Porto; Schüler und Studenten: DM 33,—. Die Frankfurter Hefte erscheinen monatlich.