

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

1

SIMFONIJA DONBASSA (ENTUSIASM) Die Donbaß-Sinfonie (Enthusiasmus)

Land	Sowjetunion 1930
Produktion	Ukrainfilm (WUFKU)
Buch und Regie	Dsiga Wertow
Kamera	B. Zejtlin
Ton	P. Schtro
Musik	N. Timofejew
Regieassistentz	E. Swilowa
Format	35 mm
Länge	1830 m

Zu diesem Film Von Nikolai Abramow

Der letzte Film, den Dsiga Wertow in der Ukraine produzierte, war DIE DONBASS-SINFONIE oder ENTHUSIASMUS. Die Arbeit an diesem Film fiel mit dem Beginn der Tonfilmperiode zusammen, und Wertows Film, der im gleichen Jahr herauskam, wie *Die Olympiade der Kunst* von Jefremow und die *Chronik Prozess prompartii*, war das erste Filmwerk, in dem der Regisseur sich schöpferische Aufgaben stellte, die über die Grenzen einer technischen Registrierung des Tons hinausgingen.

Die Möglichkeiten, den Ton für den Film zu nutzen, erschienen Wertow besonders verlockend. Es genügt daran zu erinnern, wie er schon in der Zeit seiner ersten Experimente die Theorie des 'Radio-Ohres' entwickelte, das ein Pendant zum 'Kino-Auge' sein sollte, und wie er sich die zukünftige Kinematographie als eine Synthese dieser beiden Arten, die Daten der äußeren Welt aufzuzeichnen, erträumte.

Schon ein Jahr vor Beginn der Arbeit an den ersten Tonfilmen hatten die sowjetischen Cineasten ein hervorragendes theoretisches Dokument erhalten: das *Manifest*, das von S. Eisenstein, W. Pudowkin und G. Alexandrow herausgegeben wurde. In diesem Dokument wurden Prinzipien der Assoziation von Bild und Ton formuliert, die die Möglichkeit einer reflektierten und sinnvollen Verwendung der Grundelemente des Tonfilms eröffneten. Anstelle der illustrativen Verwendung des Tons, wie sie in der ganzen Welt in der Periode des sogenannten 'hundertprozentigen Tonfilms' verbreitet war, schlugen die Autoren eine kontrapunktische Verwendung von Ton und Bild vor, um die emotionale und gedankliche Kraft des Filmmediums zu erhöhen.

Die Möglichkeit, den Ton mit den Mitteln des Stummfilms auszudrücken, hatte Wertow, wie auch andere große Regisseure in verschiedenen Ländern der Welt, frühzeitig interessiert. Neben den einfallreichen Erfindungen von Pudowkin in *Die Mutter*, von Jacques Feyder in *Les Nouveaux Messieurs* und von Dreyer in *La Passion de Jeanne d'Arc* standen die Episode *Es schlagen die Herzen der Maschinen* aus dem Film *Vorwärts Sowjet!* sowie

der Kontrapunkt zwischen Bild und geschriebenem Text in *Kino-prawda zum Tode Lenins* und *Ein Sechstel der Erde*, wo die Sequenzen wie eine Fortsetzung des Textes gelesen werden konnten. Gelungene Versuche, den Ton durch die Montage stummer Bilder auszudrücken, gab es auch in *Das elfte Jahr*.

Als in der Sowjetunion die ersten Apparate für Aufzeichnung und Übermittlung von Ton gebaut wurden, existierte der Tonfilm in der übrigen Welt bereits seit mehr als zwei Jahren. Die sowjetische Regierung hatte die weise Entscheidung getroffen, diese Apparate nicht aus dem Ausland zu importieren, um nicht auf diese Weise in eine Abhängigkeit von anderen Ländern zu geraten, und stattdessen die Entwicklung eines Systems der Tonaufzeichnung voranzutreiben, das auf Apparaten aus der nationalen Produktion basierte. Die Planung und Entwicklung wurde gleichzeitig in Leningrad im Laboratorium von Prof. A. Schorin und in Moskau im Laboratorium des Ingenieurs E. Tager ausgeführt.

Noch bevor die ersten Apparate fertiggestellt waren, entwickelte sich in den Filmzeitschriften eine Diskussion um die Methoden und Perspektiven des Tonfilms.

Ippolit Sokolow veröffentlichte den Artikel *Die Möglichkeiten des Tonfilms*; er leitete im wesentlichen diese Diskussion ein, die eine große praktische Bedeutung für die ersten Schritte auf dem Gebiete des Tons besaß. "Die Natur ist nicht 'phonogen', schrieb Sokolow. "Die Tonfilme, ob sie wissenschaftlicher oder propagandistischer Natur seien, werden nicht im Freien gedreht werden, mitten im Lärm der Straße, sondern in einem geräuschisolierten Studio, das von doppelten Mauern umgeben ist, zwischen denen sich eine Luftschicht befindet. Weniger denn je kann hier das Leben 'über-rumpelt' werden (Anspielung auf Wertows Theorie des 'über-rumpelten Lebens', A.d.R.). Die zufälligen und ungeordneten Geräusche unserer Straßen und Gebäude sind eine wahre *Kakophonie*, eine echte *Katzenmusik*."

Die Anschauung, daß der Ton nur in Tonstudios aufgenommen und auf künstlichem Wege von Tontechnikern erzeugt werden müsse, fand viele Anhänger unter den Kameraleuten, die die 'Aufnahme' von Tönen und Geräuschen der Natur 'fürchteten' und kein Vertrauen zum Mikrophon hatten, wie auch bei den Regisseuren, die sich auf ausländische Erfahrungen beriefen.

Dsiga Wertow, für den die Vorstellung einer Verfälschung der Klangwelt ein Sakrileg war, griff diese Meinungen mit besonderer Heftigkeit an. "Dem Beginn der Arbeit an dem Film ENTHUSIASMUS ging die 'Theorie der Katzenmusik' von Ippolit Sokolow voraus, eine *Negation* jeder Möglichkeit, echte Töne aufzunehmen, sowohl bei uns wie im Ausland. Voraus ging die *Negation* der Möglichkeit, Tonfilm-Wochenschauen zu produzieren. Die Arbeit an ENTHUSIASMUS war eine *Negation* dieser *Negation*." (Dsiga Wertow, *Erste Schritte*, in: Kino, Moskau, Nr. 21/1930, S. 422)

Wertow plante seinen Film über die Industrie des Donbass als einen Film von tausend Geräuschen und Tönen aus der Natur zur Begleitung. Von der Leinwand herunter sollte die grandiose Klang-Sinfonie des Donbass ertönen. Noch vor dem Beginn der Arbeit begab er sich nach Leningrad zum Laboratorium von A. Schorin, um die Konstruktion eines kleinen und handlichen Apparates zur Tonaufzeichnung zu erreichen, der ebenso beweglich sein sollte wie die Kamera des Wochenschaureporters.

Im Laboratorium von Schorin begann Wertows Gruppe an der Aufzeichnung von Straßen- und Maschinengeräuschen zu arbeiten; die Geräusche auf Straßen und Plätzen, das Schrillen der Fabriksirenen, der Lärm verschiedener Arten von Maschinen wurden festgehalten.

Noch bevor bewegliche Apparate zur Tonaufzeichnung gebaut wurden, fertigte Wertow Aufnahmen von natürlichen Geräuschen an. Im Filmhaus von Leningrad fand die ungewöhnliche Vorführung oder besser: Anhörung dieses Films ohne Bilder statt. Das Glockenläuten, die Geräusche eines Bahnhofs usw. waren so expressiv, daß diese erste dokumentarische Aufnahme von Tönen die 'Theorie der Katzenmusik' vollständig widerlegte.

A. Schorin unterstützte die Experimente Wertows aufs entscheidende: "Die Arbeit des Regisseurs Wertow hat sofort gezeigt, daß im Studio produzierte Töne trocken und leblos sind und daß es sogar unmöglich ist, Töne und echte Geräusche aus der Natur nachzuahmen." (A. Schorin, *Über die technischen Grundlagen des sowjetischen Tonfilms*, in: Kino i shisn, Moskau, Nr. 14/1930

Nachdem sie die speziell für sie angefertigten beweglichen Apparaturen erhalten hatten, fuhren Dsiga Wertow, der Kameramann B. Zeitlin und das gesamte Aufnahmeteam in das Donbass-Gebiet. Man versteht den experimentellen Charakter dieses Unternehmens, einen Dokumentarfilm synchron in Ton und Bild aufzunehmen, noch besser, wenn man sich vor Augen hält, daß auch heute noch, obwohl die Kameralente technisch unvergleichlich viel besser ausgerüstet sind als in jenen fernen Zeiten, die Regisseure von Wochenschau- und populärwissenschaftlichen Filmen es vorziehen, ihrem Film die Tonspur in einem separaten Aufnahmevorgang hinzuzufügen.

Der Film setzt sich aus einigen großen Episoden zusammen. Am Beginn stand das Thema der Kirche. Eine Kirche erschien, zum Klang der Glocken, mit den doppelköpfigen Adlern, mit der Klage einer Frau. In diesem Teil des Films bediente sich Wertow einer sehr expressiven filmischen Sprache. Eine Gläubige warf sich beim lauten Klang der Glocken zu Boden, und die Kamera schwenkte von der Kirche zum Vorplatz hinauf und hinunter, als ob sie die Umwelt vom Gesichtspunkt der Betenden zeigen wollte. Die Kirche geriet ins Schwanken und mit ihr eine riesige Glocke. Auf dem Platz erschien ein Betrunkener. Die Kamera folgte seinen unsicheren Schritten; mit taumelnden Bewegungen drückte sie den schwankenden Rhythmus seines Ganges aus.

Mit jedem Glockenschlag veränderte sich das Bild: Auf den Glockenturm folgt der Platz, auf die betenden Leute die Betrunkener. Dieser Montagerhythmus hypnotisierte den Zuschauer und gab ihm das Gefühl, einer Welt des Unsinnigen, Dumpfen und Unzivilisierten gegenüberzustehen.

In diese hinfällige Welt brach ein Marsch des Komsomol ein. Die Welt der Religion explodierte. Kreuze und Kronen flogen in die Luft. Durch eine Umstellung der Sequenz flogen eine rote Fahne und ein Stern auf die Kuppel der Kirche. Die Kirche verwandelte sich in einen Klub für junge Arbeiter. Eine Überlagerung von Bildern ließ eine Ikone zerbrechen, so wie in *Der Mann mit der Kamera* das Bolschoi-Theater 'auseinanderbrach'. Über dem schrägen Turm zogen Wolken hinweg, die von der vorwärtsfliegenden Zeit mitgerissen schienen.

Die Bilder des Klubs, Teil des neuen Lebens, hatten eine musikalische Begleitung: den Marsch *Letzter Sonntag*. Wertow hatte für den Komponisten N. Timofejew ein umfangreiches musikalisches Szenario dieser Sequenz geschrieben, in dem er genau die Aufeinanderfolge der Einstellungen und ihre rhythmische Anordnung festlegte.

In dieser Episode erschienen ein Radio-Amateur, ein Mädchen, das eine Leninbüste meißelt, und junge Kommunisten beim Lesen und Studieren. Die Episode *Alarm* bestand aus zwei einander gegenübergestellten Themen: 'Die kapitalistischen Länder erreichen und überholen', und 'Der Donbaß in Schwierigkeiten'.

Auf der Leinwand erschienen die stehenden Wagen einer Transportseilbahn, Lokomotiven auf Abstellgleisen, Hochöfen ohne Kohle.

Eine Arbeiterversammlung beschloß, eine Abteilung junger Kommunisten zur Hilfe in den Donbass zu schicken. Die Anwesenden begannen die *Internationale* zu singen; beendet wurde das Lied von denen, die die ersten Freiwilligen-Abteilungen begrüßen.

Wertow vermied eine allzu pompöse Darstellung des Lebens und der Arbeit der Neuangekommenen. Er zeigte sie im Hof, damit beschäftigt, die Arbeit unter Tage zu lernen und sich mit dem Vorschlaghammer bekanntzumachen. Sie waren noch unerfahren, und es überraschte zu sehen, wie sie die Bewegungen des Bergarbeiters im Freien anstatt unter Tage ausführten. Hier handelte es sich um eine genaue Beobachtung, die der Film auf großartige Weise einfiel.

Man kann ganz allgemein sagen, daß dieser Film den Menschen mit einer seltenen expressiven Kraft und mit einem Gefühl des Stolzes für seine Arbeit zeigte. Wenn man heute diesen Film ansieht, scheint es unverständlich, daß den Zeitgenossen nur die Welt der Maschinen und der industriellen Geräusche aufgefallen ist, und daß sie das Wesentliche, nämlich die liebevolle und kluge Darstellung der Arbeiter, übersehen haben.

Danach begann die Episode *Die Offensive*. Die Maschinen fingen an zu arbeiten. Die Kohlenwagen setzten sich in Bewegung...

Die Montage der Episode der Arbeitsoffensive hatte einen großartigen Rhythmus. Das Metall kam aus dem Ofen, zur Begleitung einer freudigen Musik. Mit diesen Einstellungen waren andere zusammenmontiert, in denen ein Arbeiter mit Zangen glühende Metallbänder ergreift, die sich wie Schlangen winden. Die Figur des Arbeiters, vom Licht des Ofens beleuchtet, erschien als Inkarnation der enthusiastischen Arbeit. Seine Bewegungen waren schön, präzise und voller Kraft.

(...)

In diesem Film verarbeitete Wertow auch Einstellungen von einem Festzug, die er parallel zu Aufnahmen der Hochöfen und der Stahlwerke montierte. Auch hier benutzte er auf kühne Weise den kontrastpunktischen Ton. Die Tonspur der arbeitenden Fabriken setzte sich aus Liedern und Rufen des Zuges zusammen, während zu den Bildern der Demonstranten, die die Straße füllten, Industriegeräusche zu hören waren. Diese Technik vermittelte eine besonders tiefe Bedeutung, zeigte ein leuchtendes Bild des Volkes, das den Sozialismus aufbaut, indem sie die Anstrengungen der Donbass-Arbeiter mit dem Enthusiasmus der Demonstranten, die den Parteikongress grüßen, verschmelzen ließ.

Aus welchem Grund richteten sich gegen diesen Film der schöpferischen Erneuerung, diesen patriotischen und künstlerisch wagemutigen Film, diesen Film des sozialistischen Realismus Kritiken, die sich nur mit der Kakophonie der überlauten Geräusche von der Leinwand beschäftigten?

Im Archiv von E. Wertow-Swilowa ist ein Brief enthalten, den Dsiga Wertow Mitte der dreißiger Jahre in London schrieb. In ihm schildert Wertow, wie er zum ersten Mal nach vielen Jahren den Ton der DONBASS-SINFONIE in der Wiedergabe durch einen guten Projektor gehört hatte, wie es sie 1930 weder in der Sowjetunion noch im Ausland gab. Erst so viel später konnte er das Resultat seiner Arbeit kennenlernen.

Im Jahre 1962 hat die Vorführung des Films auf modernen Apparaten bewiesen, wie unbegründet die Vorwürfe wegen des angeblich betäubenden Lärms und unartikulierter Geräusche waren: der Fehler lag an der damaligen Vorführung. In dem Film Wertows wurde der Ton zum ersten Mal ein wichtiges konstruktives Element des *Wochenschaubildes*. Die Montage der Episoden des Umzugs und des Stahlwerks mit den vertauschten Tonelementen war ein Verfahren, durch das ein Bild des in seiner Arbeit und in der patriotischen Bewegung vereinten Volkes entstand.

Am 17. November 1931 wurde der Film DIE DONBASS-SINFONIE im kleinen Vorführsaal der Gesellschaft United Artists für Charles Chaplin gezeigt. Als im Saal die Lichter wieder angingen, sagte Chaplin, er wolle einige Worte über diesen Film schreiben und sie dem Regisseur übermitteln.

"Ich hätte mir nie vorstellen können, daß man Industriegeräusche so anordnen kann, daß sie einen derartigen schönen Eindruck ergeben. Für mich ist der Film ENTHUSIASMUS eine der ergreifendsten Sinfonien, die ich je gehört habe. Herr Dsiga Wertow ist ein Musiker. Die Professoren sollten bei ihm in die Lehre gehen,

anstatt mit ihm zu diskutieren. Ich gratuliere.

London, 17.11.1931

Charles Chaplin."

Die Kritik an dem Film war vielfach ungerecht und verbitterte Wertow. In seinem Archiv ist eine Tagebuchnotiz erhalten, in der er mit Bitterkeit über das Schicksal seiner Arbeit spricht:

"Soll man über die Fehler dieses Films sprechen? ... Sicher soll man es. Aber wie soll man darüber sprechen? Meiner Meinung nach soll man über sie sprechen wie über die Fehler eines geschlagenen, zerrissenen, außer Atem geratenen, beim Kampf verwundenen Films, der aber vor keinem Hindernis zurückgeschreckt ist, auch wenn es unüberwindlich schien."

Nach dem 'Fiasko' des Films mußte Dsiga Wertow die ukrainische WUFKU verlassen. Nach einiger Zeit begann er im Filmstudio Meschrapom-Film mit der Arbeit an seinem nächsten Film *Drei Lieder über Lenin*.

Nikolai Abramow, *Dsiga Wertow*, Moskau 1962. Zitiert nach: N. Abramow, *Dziga Vertov*, Rom 1963, S. 110 ff.

Dokumente zum Film

Von Dsiga Wertow

I. Tonmarsch (1929)

1.

Es tickt eine Uhr.

Zu Beginn leise. Allmählich lauter. Noch lauter. Unerträglich laut (fast Dampfhammerschläge). Allmählich leiser bis zu einem mittleren, gut hörbaren Niveau. Wie Herzschläge, nur bedeutend lauter.

Irgendjemandes Schritte nähern sich auf einer Treppe von unten noch oben. Gehen vorbei. Werden leiser. Es tickt eine Uhr. Wieder nähern sich Schritte. Kommen ganz nahe heran. Bleiben stehen. Es tickt eine Uhr; wie Herzschläge.

Erster Kirchenglockenschlag. Der Klang verhallt, dem Ticken der Uhr weichend. Zweiter Kirchenglockenschlag. Der Klang verhallt, wiederum dem Ticken der Uhr weichend. Dritter Kirchenglockenschlag, der in eine allmähliche Entfaltung von Kirchenfestläuten übergeht.

Mit dem Glockenklang verflechten sich Gottesdienstauschnitte (die am meisten verbreiteten Motive). Der Glockenklang, mit Gottesdienstmotiven verflochten, kann nicht lange auf der Feierlichkeit verharren. Ironie klingt an. Die Feierlichkeit wird immer zu gesprengt. Die religiösen Motive hüpfen gewissermaßen.

Auf ein paar Augenblicke schwindet das Klanggeräusch und macht dem Ticken der Uhr Platz, danach beginnen wiederum Wellen von Klängen schnell aufzurauschen. Ihnen entgegen, sie kreuzend, dringt eine langgezogene und starke Fabriksirene ein. Nach der ersten Sirene sprengt eine zweite, dann eine dritte die Musik und den Glockenklang auseinander. Die Töne halten wie erschreckt inne und verlangsamen sich. Ersterben. Noch zweimal klirrt die Kirchenglocke. Es ist still geworden.

2.

Es tickt eine Uhr gleich Herzschlägen.

Signal zum Aufbruch - ein langgezogener und scharfer Sirenenton.

Danach eine zweite Sirene und eine dritte.

Auf dem Hintergrund der sich hinziehenden Sirenentöne erscheint ein Zug von Pioniertrommeln, Komsomolzenmotiven und Arbeiterkapellen.

Laut und feierlich klingt die Sirene, allmählich verhallend. Es bleibt eine lang tönende Note, wie das Brummen eines Motors.

3.

Es brummt ein Ton. In der Ferne hört man das Atmen der Fabrik.

Es nähern sich Klänge eines fröhlichen Militärmarsches (Blaskapelle).

Die Kapelle kommt ganz nahe heran. Für einen Augenblick halten sich die Töne zurück für ein schrilles Trompetensignal (Angreifen! Vorwärts!). Derselbe Marsch schneller, aber leiser, so daß der Hintergrund des nahe gelegenen Werkes hörbar ist. Noch schneller, erregter und leiser, und plötzlich - komisches Quieken eines abwärts fallenden Kreuzes. Die Kapelle. Die Kapelle stößt einen Triumphschrei aus. Sirene. Wieder fliegt mit komischem Quieken das Kreuz. Die Kapelle applaudiert begeistert. Sirene. Mit einigen lächerlichen Klanggebärden fliegt die Glocke herab und gibt beim Aufschlag auf die Erde einen Todesseufzer von sich (besser, sie nimmt die Pose eines 'Todesseufzers' an, so daß sie nicht Mitleid, sondern Belustigung hervorruft).

In diese schnelle, spöttische Studie brechen begeisterte Hurra-Schreie ein (mit der Kapelle auszudrücken). Das mit der Kapelle ausgedrückte Sieges-Hurra verwandelt sich in einen Komsomolzenmarsch, in allgemeine Fröhlichkeit und Tanz der Jugend.

Irgendwo tickt eine Uhr. Eine Uhr?

4.

Es tickt eine Uhr gleich Herzschlägen. Ein Radiotelegraf beginnt zu übertragen. Wir beginnen, das Herz des Werkes zu vernehmen - das Kraftwerk. Der Puls des Kraftwerkes wird von mehreren Werkzeuggruppen abwechselnd ausgeführt. Diesen elektrischen Pulsschlag hören wir lange unter der Erde, in Schächten und in Hochöfen und in allen anderen Werkhallen. Der Schlag des elektrischen Pulses verstärkt sich durch die gemeinsame Arbeit aller Gruppen von Schlag- und anderen Werkzeugen, wonach er in der Lautstärke abzunehmen beginnt; und schon hört man ihn nur noch in der Ferne. Der Radiotelegraf überträgt. Schrill bricht ein Fanfarenschrei, dreimal wiederholt, ein, auf dem Hintergrund eines anwachsenden Geräuschalarms. Augenblickliches Verstummen, damit der Radiotelegraf hörbar wird, wonach die Generalschau der Werksklänge nach Gruppen beginnt: 1) die Gruppe der Schrapper unter Tage und der Schrämmaschinen, 2) die Gruppe der Bohrmaschinen, 3) die Gruppe der Dampfhammer, 4) die Gruppe der Zugmaschinen, 5) die Gruppe des Walzwerkklärs, 6) die Gruppe der Stahlpfeiftöne, 7) die Gruppe des Zischens und Krachens, 8) die Gruppe des Knallens, 9) die Gruppe des brausenden Feuermeers.

Mit diesen Gruppen verbinden sich allmählich: 1) die Gruppe der Signale (Fabriksirenen, Schreie der 'Kuckucks', Schläge an Eisen und Kupferplatten, Sirenen usw.), 2) die Gruppe der grüßenden und rufenden Blasinstrumente, 3) die Gruppe des kleinen Trommelschlags (Trommelwirbel), 4) die Gruppe der Pauken und der hell klingenden Becken, 5) die Gruppe der Propeller, 6) die Gruppe der gigantischen Radiorufe, 7) die Gruppe der in die Zukunft eilenden sozialistischen Eisenbahnzüge.

In den Wogen des Klang-Enthusiasmus errät das Ohr das Motiv der 'Internationale', außerordentlich schnell und laut.

Tonüberblendung auf einen Flügel, der deutlich die 'Internationale' spielt, Überblendung auf die Kreml-Uhr, die die 'Internationale' schlägt, wieder Überblendung auf den Pianisten. Gleichzeitig schlägt es Mitternacht.

Der Pianist steht auf, klappt den Deckel des Flügels (Klappen) zu, nicht bei völliger Stille, sondern auf dem Hintergrund des wieder aufgetauchten Radiotelegrafen...

Aus: Dsiga Wertow, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Zusammenge stellt und eingeleitet von Sergej Drobatschenko, Berlin, 1967, S. 314 ff.

II. Zum Inhalt (1930)

1.

Eine Kirche mit Kreuzen, mit Glockengeläut, mit Doppeladlern, mit dem Zarenmonogramm, mit der Zarenkrone, mit dem Anathema der Revolution, mit dem römischen Papst, mit dem Kreuzzug, mit Besäufnis, mit Skandalen, mit Weibergeheil, mit Müßiggängern, mit Bewußtlosigkeit, mit zerschlagenen Köpfen und dem Stöhnen der Verwundeten, mit 'Gott, schütze den Zaren', mit

alten Frauen im religiösen Taumel, mit kußbedeckten Ikonen, mit Persierdamen, die auf den Knien kriechen und mit anderen *Schatten der Vergangenheit*

verwandelt sich (nicht allmählich, sondern in einem revolutionären Sprung, mit einer Sprengung der Kronen, Kreuze, Ikonen usw. mit der Erschießung der Schatten der Vergangenheit durch das Trommelfeuer der sozialistischen Fabriken)

in einen Klub der Betriebsjugend mit roten Sternen, mit revolutionärem Banner, mit Pionieren, mit Komsomolzen, mit Funkamateuren, die im Radio den Marsch 'Letzter Samstag' hören, mit einer Komsomolzin, die einen Leninkopf modelliert, mit einer Demonstration, *mit dem Fünfjahrplan des sozialistischen Aufbaus*.

2.

Einerseits - der Fünfjahrplan des sozialistischen Aufbaus.

Andererseits - der Donbass mit einer klaffenden Planlücke, mit in der Luft stillstehenden Förderloren, mit Hochöfen, die nach Koks schreien, mit Koksöfen, denen die Kohle fehlt, mit Kohleschächten, die Häuer, Maschinisten und Maschinen brauchen.

Im Ergebnis - ein *revolutionärer Alarm*.

Auf einer großen Versammlung tritt ein Donbassarbeiter auf: "Dem Land droht Kohlenknappheit." Die Tonleinwand wirft zu den Tönen des radiotelegrafischen Alarms die Worte hervor: "Planrückstand! Planrückstand! Planrückstand!" Der ganze Saal steht auf und antwortet auf den Aufruf des Donbassbergmanns, "dem Land die Kohlenschuld zurückzuzahlen", mit einem mächtigen Gesang der 'Internationale'. Die Klänge der 'Internationale' verlassen den Saal, um die Abteilungen der Komsomolzen, die freiwillig an die Donbassfront ziehen, zu begleiten.

Als die ersten Freiwilligenzüge im Donbass eintreffen, begrüßt sie der Sekretär der Zelle mit einem Appell zur Überwindung der Schwierigkeiten, geben Stoßarbeiter und Stoßarbeiterinnen feierliche Versprechungen ab. Die neueingetroffenen Komsomolzen werden in der Grubenarbeit unterwiesen. Stoßarbeiter, Enthusiasten beginnen die Offensive.

Kohle kommt aus dem Berg. Kohle für die Betriebe. Kohle für Lokomotiven. Kohle für Koksöfen.

Die Kohle ist angelaufen. Förderbänder und Sortiermaschinen haben zu arbeiten begonnen. Die Laufketten der Kohleloren sind in Bewegung. Die Hochöfen sind voll in Gang. Das *Metall ist angelaufen*. Das Walzwerk ist mit dem Martinofen in Wettbewerb getreten. Walzwerk, Martinofen, Walzwerk, Martinofen, Walzwerk, Martinofen - *in einem schöpferischen Vorstoß zum Sozialismus*.

"Für die Sache (vieltimmiges Echo) des Sozialismus (vieltimmiges Echo) hu-rr-rah!" (Montage)

3.

Den Donbass verlassen Züge, mit Kohle und Metall beladen. Ihnen entgegen - Güterzüge mit Getreide. Eine Brigade von Kolchosbauern erklärt sich zur Stoßbrigade und fordert eine andere Brigade zum sozialistischen Wettbewerb heraus. Mit Liedern ziehen die Kolchosbauern in die Schlacht um das Getreide. Mit Liedern und Musik ziehen Demonstrationen dahin.

Wenn die Begrüßungen und diese Losungen und die Klänge der Militärkapellen und die Klänge der Demonstrationen und die Reden der Redner und die Revolutionslieder in den Betrieb *eintreten*, die Klänge der Maschinen, die Ausrufe der Arbeiter, die Klänge der wetteifernden Werkhallen *durchdringen*, und wenn andererseits die Industrieklänge der Großen Allunionsmesse auf den Platz kommen, in die Straßen eintreten und mit ihrer Maschinenmusik die sozialistischen Demonstrationen begleiten, *verwandelt sich die ganze Arbeit an der Liquidierung des Planrückstands im Donbass in einen gigantischen 'Subbotnik', in einen gigantischen 'Tag der Industrialisierung', in einen Rot-Stern-Feldzug, in eine Rot-Banner-Kampagne*.

Im Feuerschein der Hochöfen laufen die radiotelegrafischen Berichte ein. In die Zukunft heulen und laufen sozialistische Sirenentöne. Durch Feuerwerke blendender Stahlfunken wird unaufhörlich die Nacht erschossen. Sonne um Sonne richten sich die Bessemerbirnen empor. Die Klänge der Werkbänke fließen mit den Tönen der 'Internationale' zusammen.

Und Spezialmaschinen zählen den Enthusiasmus der Donbassarbeiter, in Ziffern verwandelt.

Aus: Dsiga Wertow, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. a.a.O., S. 318 ff.

III. Über die Entstehung des Films (1931)

Einige Bemerkungen zu der besonderen Bedeutung des dokumentarischen Tonfilms SINFONIE DES DONBASS (ENTHUSIASMUS) und zu den besonderen Hindernissen, die sich uns bei der Produktion dieses Films in den Weg stellten.

Zur ersten Gruppe dieser besonderen Hindernisse sind die kategorischen Behauptungen der Tonspezialisten und der Filmproduzenten (in- und ausländischen) zu zählen: der Ton könne und dürfe nur unter den speziellen Bedingungen eines gegen Geräusche abgeschirmten, isolierten Ateliers aufgenommen werden;

nur künstlerisch reproduzierte Töne könnten und dürften auf den Film aufgenommen werden;

dokumentarische Tonaufnahmen (speziell Außenaufnahmen) herzustellen, sei nicht möglich.

Diese Behauptungen der Filmproduzenten und der Tonspezialisten wurden im März des vergangenen Jahres *nicht durch Worte, sondern durch die Tat* widerlegt. Wir überwandten diese Gruppe von Hindernissen durch eine Reihe von Experimenten.

In der endgültigen Lösung der umstrittenen Frage, was bei Dokumentar- und Außentonaufnahmen möglich und nicht möglich ist, liegt die erste und besondere Bedeutung des Films ENTHUSIASMUS.

Zur zweiten Gruppe der besonderen Hindernisse (wir wollen sie als 'Gruppe der Unbeweglichkeiten' bezeichnen) sind zu zählen:

die völlige Unbeweglichkeit des (sozusagen in das Atelier eingemauerten) Tonaufzeichnungsapparats;

die Unbeweglichkeit des stummen Filmapparates, der mit einer 'kurzen Kette' an die Tonaufzeichnungsanlage angeschmiedet war, die Unbeweglichkeit des Mikrofons, dem es selbst innerhalb des Ateliers nicht gestattet war, sich bei den Aufnahmen zu bewegen.

Wir überwandten diese Gruppe von Hindernissen nicht nur, scheuchten diese 'Gruppe von Unbeweglichkeiten' nicht nur auf, gingen nicht nur mit dem Apparat auf die Straße und brachten Apparat und Mikrophon zum 'Laufen', sondern wir waren nach einer Reihe von Versuchen zur Ton- und Tonbildaufnahme auf Entfernung auch an die Frage nach einer magnetisch aufzeichnenden Bild-Ton-Anlage dicht herangekommen.

Die dritte Gruppe von Hindernissen ergab sich aus unserem festen Entschluß, das 'Ufer' der Tonateliers zu verlassen und ins Donezbecken zu fahren. Der eilige Bau eines Tonaufnahmewagens stand auf der Tagesordnung. Die Mitarbeiter des Laboratoriums von Professor Schorin, Timarzew, Tschibissow, Charitonow und Moltschanow, arbeiteten Tag und Nacht daran und montierten den Wagen. Mitte April wurden die ersten Probeaufnahmen gemacht. Darauf folgten Aufnahmen von den Mai-Feiern, Aufnahmen im Leningrader Hafen und schließlich, nach einer gewissen Neukonstruktion des Apparates, eine Fahrt nach Charkow zu Aufnahmen vom XI. Ukrainischen Parteitag. Nach den Dreharbeiten auf dem Parteitag wurde der Apparat erneut umgebaut, und wir fuhren ins Donezbecken.

Die Überwindung dieser dritten Gruppe von Schwierigkeiten (Versuche mit dem Aufnahmewagen) öffnete weit die im März für die Tonfilmchronik und den Dokumentarfilm benutzten Türen. Die besondere Bedeutung des Films ENTHUSIASMUS war, als *Schrittmacher und Eisbrecher* in der Kolonne der Tonfilmchronik gewirkt zu haben.

Die Fahrt in das Donezbecken war die vierte Gruppe von Hinter- nissen. Wir setzten zum Sturm auf die Sprache des Donezbeckens an und hatten dafür nur die knappe Zeit von einem Monat zur Verfügung. Uns fehlten jegliche Beförderungsmittel. Wir schlepp- ten 75 Pud (1200 kg) Gepäck mit uns. Auf Schusters Rappen in die 'Wildnis'. Vom Laboratorium und von der Reproduktionsan- lage vollständig isoliert. Ohne die Möglichkeit, das Aufgenomme- ne abzuhearschen, die Arbeit der Apparate und die eigene Arbeit zu prüfen. Unter schweren Bedingungen, da zu der außerordentlichen Nervenanspannung der Mitarbeiter der Gruppe nicht nur die geis- tige, sondern auch schwere körperliche Arbeit beim ständigen Herumschleppen der Lasten von einem Aufnahmeort zum ande- ren hinzukam.

Dieser letzte, entscheidende Monat unserer Tonaufnahmarbeit verlief in einer Atmosphäre von Gerassel und Gedröhn, bei Feuer und Eisen, in Werkhallen, die vom Lärm erzitterten. Wir krochen tief unter die Erde, in Gruben, filmten von den Dächern dahin- sausender Züge aus und brachen dabei endgültig mit der Unbeweg- lichkeit des Tonaufnahmeapparates. Als *erste in der Welt* fixierten wir dokumentarisch die wichtigsten Laute eines Industriebezirkes (die Laute der Gruben, der Werke, der Züge usw.). Darin liegt die vierte besondere Bedeutung des dokumentarischen Tonfilms ENTHUSIASMUS.

Um mit dem Schnitt beginnen zu können, mußten wir zunächst die Ergebnisse der Dreharbeiten sichten. Dabei hatten wir eine neue Gruppe von Schwierigkeiten zu überwinden. Für das Ent- wickeln und das Kopieren des aufgenommenen Materials mußte das Kiewer Laboratorium die Vorbereitungsarbeit leisten. Die Sache mußte so aufgezo- gen werden, daß Wiedergabefehler nicht für Fehler des Laboratorium gehalten wurden. Daß Fehler des Laboratoriums nicht für Aufnahme- fehler gehalten wurden. Daß Aufnahme- fehler nicht für Wiedergabefehler gehalten wurden. Und umgekehrt.

Als wir schließlich diese Gruppe von Fehlern überwunden hatten und Bilanz zogen, stellte sich heraus, daß ein Teil des im Donez- becken aufgenommenen Materials (Momente der gesellschaftlichen Arbeit, der kulturellen Betreuung der Arbeiter, Prämierung von Stoßarbeitern u.a.) aus technischen Gründen (starke Erschütterung des Tons) verloren war. Dadurch mußten wir den Montageplan et- was verändern. Nachdem wir mitten in der Arbeit umgestellt hat- ten, gingen wir daran, die aufgenommenen Tonfilmdokumente zu ordnen.

Uns stand weder ein Tonschneidetisch zur Verfügung noch irgend- welche anderen mehr oder weniger geeigneten Vorrichtungen für die Zusammenstellung des Bild- und Tonmaterials. Wir arbeiteten vorsichtig, beharrlich und langsam. 50 Tage und 50 Nächte in äu- ßerster Anspannung. Und dennoch gingen wir nicht den Weg des geringsten Widerstandes. Wir gingen nicht den Weg, den günstigen Umstand zu nutzen, daß wir im Donezbecken mit einem Aufnah- mewagen gearbeitet und folglich die meisten Töne mit dem Bild auf einen Film aufgenommen hatten. Wir beschränkten uns nicht auf einfachste Synchronität von Bild und Ton, sondern gingen den Weg, der für uns den größten Widerstand bot - *den Weg komplizierter Wechselwirkungen von Ton und Bild*.

Darin liegt die fünfte und außerordentliche Bedeutung des Films ENTHUSIASMUS. Und schließlich die wichtigste Bemerkung.

Wenn im Film ENTHUSIASMUS die Industrielaute des Kessel- raums der Sowjetunion auf den Platz hinaustreten, in die Straße ziehen und mit ihrer Maschinenmusik die gigantischen Festdemon- strationen begleiten, wenn auf der anderen Seite die Klänge der Militärkapellen, die Laute der Demonstrationen, die vorüberziehenden Fahnen und roten Sterne, die Begrüßungsrufe, die Kampflosungen, die Reden usw. in die Laute der Maschinen, in die Laute der miteinander wetteifernden Abteilungen eindringen, wenn die Arbeit zur Beseitigung des Rückstandes im Donezbecken wie ein ununterbrochener 'Subbotnik', als 'Tage der Industriali- sierung', als Feldzug des roten Sterns und der roten Fahne an uns vorüberzieht,

dürfen wir das nicht als Mangel betrachten, sondern als *ernsthaften, aussichtsreichen Versuch*.

Ich will mit einer chronologischen Darlegung schließen.

Die Dreharbeiten für den Film ENTHUSIASMUS sind vor mehr als einem halben Jahr abgeschlossen worden. Das Kopierwerk hat ihn zu den Revolutionsfeierlichkeiten 1930 fertiggestellt; sein Erscheinen steht bevor. Der Film wartet auf eine ernsthafte Ausein- andersetzung über seine Vorzüge und seine Mängel. Er wartet auf eine strenge, aber nicht absolute Bewertung. Keine Bewertung schlechthin (außerhalb von Raum und Zeit), eine Bewertung für die augenblickliche Entwicklungsetappe des Tonfilms.

Dsiga Wertow, *Wir besprechen den ersten Tonfilm des 'Ukrain- film' - SINFONIE DES DONBASS*, in: Sergej Dobraschenko (Hrsg.), *Dsiga Wertow*, Moskau 1966, S. 125 ff. Zitiert nach: *Sowjetischer Dokumentarfilm*, Zusammenstellung und Redaktion Wolfgang Klauke, Manfred Lichtenstein. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1967, S. 190 ff.

Zeitgenössische Kritiken

Dsiga Wertoff arbeitet in seinem Tonfilm ENTHUSIASMUS nach denselben Prinzipien fort, die wir aus seinen stummen Filmen ken- nen. Wieder verzichtet er auf gestellte Aufnahmen und damit auf Spielhandlung. Mit Montage allein soll die Gestaltung bestritten werden, und durch diese ziemlich künstliche, theoretisch ausge- dachte Beschränkung entsteht eine Überlastung des Schnitts, ein nur locker zusammengehaltenes Bildgeflimmer, das die Nerven der Zuschauer stark beansprucht. Nicht ohne Gegengabe beansprucht, denn dieser anstrengende Hymnus auf die Arbeitsfreude vermittelt uns mit ungewöhnlicher Kraft das Lebensgefühl des Sowjetmen- schen. Zum ersten Mal empfindet man, daß das deutliche Manko einer solchen Filmvorführung nicht auf der Leinwand, sondern im Zuschauerraum zu suchen ist, in diesem Parkett fremder, besten- falls sympathisierender Menschen, die gekommen sind, ein Kunst- werk zu sehen. So wie die Monotonie eines Arbeitsliedes für die Arbeitenden selbst sinnvoll und hilfreich, für den zuhörenden Mus- ikfreund aber auf die Dauer quälend und langweilig ist, so braucht die besessene, gleichförmige Raserei eines solchen Films die Reso- sanz von Zuschauern, die ihre eigne Tagesarbeit, ihre realsten Plä- ne und Sehnsüchte hier zu einer Symphonie gestaltet finden. Wertoff sagte mir neulich im Gespräch, daß ihm als Ideal eine Art pla- stischer Film vorschwebte, der nicht mehr in der flachen Projektions- wand lokalisiert sei, sondern dessen Figuren ins Publikum hinein- zulaufen schienen oder leibhaftig hineinliefen. Ein solcher Film würde uns noch schlechter vorbereitet finden, denn dieser Enthusias- mus hat als Voraussetzung den tätigen Enthusiasmus der Zuschauer!

Wertoff besingt den Gedanken der Aufbauarbeit, aber er versagt es sich, ihn in eine Geschichte zu kleiden, und so ist er unvermeidlich auf eine begrenzte Zahl von Bildsymbolen angewiesen, die allzu schnell erstarren: die stillstehende, die laufende, die rasende Mas- schine; die marschierenden, die hämmernden, die singenden Arbei- terbrigaden. Dralle Mädchengesichter im Kopftuch lächeln dem Ge- lingen des Fünfjahresplans entgegen, und byzantinische Zwiebel- türme versinnbildlichen den christlichen Zarismus. Photographisch sind diese Bilder immer wieder neu, selbst hat man so schöne Auf- nahmen aus Bergwerken und Walzwerken gesehen, aber Sinn und Gehalt sind, trotz aller Flüssigkeit der Kamerakunst, schon jetzt erstarrt.

Sehr eindrucksvoll ist jedoch der anschauliche Beweis, wie sich in der Bewertung der Arbeit das Vorzeichen ändert, sobald nicht mehr in die Tasche der Unternehmer, sondern für den kommuni- stischen Staat gearbeitet wird. Dieselben Bilder, mit denen man früher das Elend der Ausgesaugten malte, bezeichnen nun den be- geisterten Kampf um die Erde. Die Monotonie des Arbeitsrhyth- mus ist nicht mehr entnervender Stumpfsinn, sondern Kraft; plötz- lich entdeckt man, wie ähnlich sie dem Marschtakt der revolutio- nären Kampflieder ist, und so tauscht Wertoff die Motive aus, be- gleitet die schreitenden Kolonnen durch das Stampfen der Maschi- nen und verkoppelt mit dem optischen Schwungtanzen der Räder

und Kolben den Gesang der Revolutionäre. Bei Fritz Lang (*Metro-polis*) verwandelte sich die Maschine in einen Moloch mit glühendem Rachen, bei den Russen wird sie Kamerad und Turngerät. Und während Fritz Lang (*Nibelungen*) das stimmungsvolle Spiel der einfallenden Sonnenstrahlen im Fabelwald der Siegfriedsage zeigte, streichen bei Wertoff diese selben Sonnenstrahlen zärtlich durch die Fabrikräume, machen den Arbeitsplatz feierlich und schön wie eine Kirche. Der Schweiß in den Gesichtern der Fabrikarbeiter leuchtet plötzlich als Glanz, und die weißglühenden Eisenstangen schmücken das Walzwerk wie Lichtgirlanden einen Festsaal.

Die Russen suchen nach einer dem Kollektivismus adäquaten Kunstform, und in diesem Bemühen beladen sie ihre Werke mit einem etwas großsprecherischen Wust theoretischer Formulierungen. Sie sind Amateurbastler der Philosophie, und für ihren naiven Stolz, ihre prahlerische Umständlichkeit wüßte ich kein besseres Bild als die höchst russische Episode jenes schrulligen Erfinders in *Avantgarde*, der, um eine simple Klingelleitung zu legen, eine Konstruktion mit Sprungfedern und Gewichten ersinnt. Sehen wir nicht auf die Programme, sondern auf die praktischen Lösungen, so zeigt sich, daß sich der Kollektivismus bisher der Darstellung entzieht. Wertoff verzichtet sehr radikal auf alles Individuelle, auch auf das menschliche Individuum. Immer neue Schauplätze und Figuren huschen in Momentaufnahmen vorüber, aber was sich aus diesen Splittern, und seien sie noch so leuchtend, zusammensetzen läßt, bleibt ein in seiner Abstraktheit ziemlich unabwandelbares Gebilde.

Rudolf Arnheim, *Die Russen spielen*, in: Die Weltbühne, Berlin, 27. Jg., Nr. 39, 29. September 1931, S. 486 ff. (Sammelkritik)

ENTHUSIASMUS, ein neuer Russenfilm, der vor einem kleinen Kreis von Interessenten vorgeführt wurde und bald der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll, ein Film des Regisseurs Dsiga Wertoff, ist ein Höhepunkt der Sowjetfilmproduktion, ein grandioser Film des Fünfjahrplans. Im Herzen der Sowjetindustrie, im Donbass, gedreht.

Ein Film, dessen Arbeitsrhythmus lange im Zuschauer nachhämert. Hier jubelt die freiwillige Arbeitsbegeisterung, der Enthusiasmus eines von der Fron des Kapitalismus befreiten Proletariats. Die Arbeit in der Sowjetunion als 'Sache der Ehre, des Ruhmes und des Heroismus' wird durch die bildliche und tonliche Gestaltung dieses epochalen dokumentarischen Kunstwerkes wirklichsnahe gerückt wie nie zuvor. Man glaubt dem großen Plan selbst, dem Werk des Proletariats der Sowjetunion, gegenüberzustehen. Und man drückt zum Schluß dem Regisseur Werthoff die Hand: "Ihr Film ist wirklich großartig!"

Dieser erste Sowjettonfilm ist bisher der beste Tonfilm der Welt. Hier ist kein einziges Bild, kein einziger Ton erdacht, nichts ist gestellt; was gezeigt wird, ist ausnahmslos die Wirklichkeit in ungestellten Aufnahmen. Die Wirklichkeit ohne jeden 'literarischen' und theatralischen Umweg. Da sieht man und hört man bolschewistische Agitatoren reden. Welcher Schauspieler könnte das schöpferische Pathos, die Ausdruckskraft dieser Redner und Reden erreichen?!

Stoßbrigadler, Komsomolzen marschieren, singen, beschleunigen die Verwirklichung des Fünfjahrplans ... Demonstrationen werden zum Bestandteil des sozialistischen Aufbaus, die Arbeit der bewußtesten Arbeiter ist eine Demonstration für den Fünfjahrplan... Wertoff ist es hier glänzend gelungen, das dialektische Ineinandergreifen des Alltags und Festtags in der Sowjetunion tonfilmisch zu gestalten. Sein Werk ist eine filmische Höchstleistung dessen, was man drüben dialektischen Realismus nennt: die Dialektik der Wirklichkeit, die Wirklichkeit auf der Grundlage des dialektischen Materialismus bezwingend, fesselnd, mitreißend, mitbewegend geformt. Das Verhältnis zwischen Bild und Ton ist nicht primitive Übereinstimmung, auch nicht simple Gegenüberstellung, sondern die Linie komplizierter Wechselbeziehungen - das, was als 'Identität (Einheit) der Gegensätze' nach Lenin der Kern der Dialektik ist.

Wie da Bilder und Töne der Demonstrationen in das Arbeitsgedröhn der Maschinen hinübergeleitet werden, wie verdummende Kirchenmusik in alkoholisierten Radaugesang übergeht, ist eine Glanzleistung dialektischer Filmmontage.

Unserer Meinung nach ist hier keine Spur von schöngestiger Verhimmelung der Maschine, denn die Technik ist da, wie in der Sowjetwirklichkeit, stets ein Symbol des Fünfjahrplanes, nie Selbstzweck. Und die 'Überwucherung' an Bildern und Tönen ist da auch eher ein Vorzug als ein Nachteil. Es ist ein Reichtum, nicht ein Zuviel.

Werthoff, der Pionier des dokumentarischen Filmes (*Lenins Wahrheit, Ein Sechstel der Erde, Das elfte Jahr*) setzt hier seinen außerordentlich bedeutenden Weg konsequent fort. Der interessante experimentelle Film von Werthoff: *Der Mann mit der Kamera*, war nur ein Abstecher und kein Abweg.

Daß ein bürgerlicher Kritiker sich erdreistet, aus dem Anlaß von ENTHUSIASMUS von Hurrabolschewismus zu quasseln, ist eine Ehre für Werthoff, eine Ehre für den proletarisch-revolutionären Film der Sowjetunion.

Durus, ENTHUSIASMUS – EINE SYMPHONIE DES DONBASS, ein dokumentarischer Film von Werthoff, in: Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 161, 26. August 1931. Zitiert nach: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin, Nr. 3/1967, S. 895 f.

Zur Person

Wertow, Dsiga (Denis Arkadjewitsch Kaufman, 2.1.1896 - 12.2.1954). Einer der Begründer des Dokumentarfilms in der Sowjetunion und der Welt überhaupt. Studierte am Psycho-neurologischen Institut und an der Moskauer Universität. Nach der Oktoberrevolution arbeitete er in der Abteilung für Filmchronik des Moskauer Filmkomitees. Er war mit Kameraleuten an der Front und mit Agitzügen des Allrussischen Zentralen Exekutivkomitees (WZIK) unterwegs. 1918 - 19 stellte er das Filmjournal *Kinonedelja* zusammen, dessen einzelne Folgen zeitgenössischen Ereignissen gewidmet waren. W.'s erste Arbeiten waren Filme, denen Material aus dem Bürgerkrieg zugrunde lag: *Godowstschina rewoluzii (Jahrestag der Revolution, 1919)*, *Agitpojesd WZIK (Agit-Zug des Allrussischen Zentralen Exekutivkomitees, 1921)*, *Istorija gashdanskoi woiny / Geschichte des Bürgerkrieges, 1922*). Bei seiner Arbeit suchte W. nach neuen Aufnahme- und Montagemethoden, nach neuen Verfahren zur Organisierung des aufgenommenen Materials, um die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung zu zeigen. Auf Initiative W.'s wurden thematische Filmjournale unter der allgemeinen Bezeichnung *Kinoprawda* herausgegeben (1922 - 25). (...) Gleichzeitig begründet W. in der Presse die Kunst des Dokumentarfilms theoretisch. In seinen Artikeln 'Wir', 'Er und ich', 'Kinoki. Der Umschwung', 'Kinoglas' u.a. äußerte sich deutlich der Einfluß der ästhetischen Theorien des Proletkults und der literarischen Gruppe LEF.

Zu den bekanntesten Filmen Wertows gehören: *Kinoglas (1924)*, *Leninskaja kinoprawda (Kinoprawda zum Tode Lenins, 1924)*, *Schagaj, Sowjet! (Vorwärts, Sowjet! 1926)*, *Schestaja Tschastj Mira (Ein Sechstel der Erde, 1926)*, *SIMFONIJA DONBASS – SINFONIE DONBASS, 1930* und *Tri pesni o Lenine (Drei Lieder über Lenin, 1934)*.

Mira (Ein Sechstel der Erde, 1926), *SIMFONIJA DONBASS Die Donbaß-Sinfonie, 1930* und *Tri pesni o Lenine (Drei Lieder über Lenin, 1934)*.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30