

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

3

ODINNADZATYJ

Das elfte Jahr (wörtlich: Das Elfte)

Land	Sowjetunion 1928
Produktion	WUFKU (Kiew)
Buch und Regie	Dsiga Wertow
Kamera	M. Kaufman
Regieassistent	J. Swilowa
Laborant	J. Kotelnikow
Format	35 mm, schwarz/weiß
Länge	1250 m

Zu diesem Film

Von Nikolai Abramow

Nach Beendigung von *Ein Sechstel der Erde* mußte Wertow Sowkino verlassen. Die Direktion sagte sich los von einem Regisseur, der nicht Kunstfilme, sondern Dokumentarfilme drehte, deren Kosten besonders hoch lagen und oft von den Verleihern nicht gedeckt wurden. "Genau am Tag der Uraufführung von *Ein Sechstel der Erde* erhielt Wertow von der Sowkino die Nachricht seiner Kündigung." (Kino, 8. Januar 1929) Wertow arbeitete dann mehr als drei Jahre in der Ukraine in den Studios der WUFKU. Er drehte in dieser Zeit drei Dokumentarfilme: DAS ELFTE JAHR (1928), *Der Mann mit der Kamera* (1929) und *Die Donbaß-Sinfonie* (1930). Die wichtigsten Prozesse im Kampf um die Industrialisierung des Landes lieferten den Stoff und das Thema zu den Filmen DAS ELFTE JAHR und *Donbaß-Sinfonie*, die diese großartige Verwandlung der gesamten ökonomischen Struktur der Ukraine künstlerisch-journalistisch propagieren sollten.

Alle Filme Wertows sind geprägt von der Komplexität und der Widersprüchlichkeit seiner künstlerischen Entwicklung. Extreme Beispiele seiner Stiltendenzen sind *Der Mann mit der Kamera* und *Donbaß-Sinfonie*, der erste ein formalistischer Film, der zweite realistisch und von Wertows Zeitgenossen leider unterschätzt.

Gegen Ende der Zwanziger Jahre entstanden die ersten sowjetischen Tonfilme. Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm war ein einschneidender Prozeß in der Entwicklung der Filmkunst; der Tonfilm machte ganz andere, neue Stilmittel erforderlich.

DAS ELFTE JAHR – gemeint ist das elfte Jahr nach der Machtergreifung der Sowjets – zeigt den großartigen Kampf um die ökonomische Erschließung der Ukraine. Das gesamte Material des Films gruppiert sich um die Anfänge der Errichtung eines Wasserkraftwerks am Dnjepr. Dieses kühne Unternehmen, die Bezwingung des mächtigen Dnjepr durch den Bau eines Elektrizitätswerks, das die gesamte Industrie des Donbaß und die Felder der Ukraine mit Energie versorgen sollte, begeisterte und inspirierte Wertow. In einem bis dahin rückständigen Land sollte das größte Wasserkraftwerk Europas entstehen: diesen Sieg des Sozialismus machte Wertow zum Thema seines Films.

DAS ELFTE JAHR wurde konzipiert als ein Poem, eine Ode auf den Aufbau des Sozialismus. Von *Ein Sechstel der Erde* übernahm der Film den oratorischen Tonfall und den feierlichen Stil der Aufzählungen. Bei *Ein Sechstel der Erde* lieferten die Bilder die Illustrationen zu den Zwischentiteln: *Ihr / Tartaren / Ihr / Burjäten / Ihr / Usbeken / Ihr Kalmücken / Ihr Tscherkessen / Bewohner des Kaukasus*. Dieses Montage-Prinzip wurde auch für DAS ELFTE JAHR von entscheidender Bedeutung. Die Zwischentitel *Auf der Erde / Unter der Erde / Über der Erde* nennen die Bereiche des sozialistischen Aufbaus. Der Wunsch, in einen Film ein Höchstmaß von Material einzubringen, der Wunsch, soviel wie möglich zu sagen über die Arbeiter und Bauern, die den Sozialismus schufen, über den Kampf der unterdrückten Völker des Orients und die Notwendigkeit der Verteidigung des Landes führte dazu, daß DAS ELFTE JAHR diese oratorische Form annahm, den feierlichen Ton einer politischen Verkündigung. Trotz dieses großen Rahmens, trotz der überwältigenden Eindrücke, die dieser Film vermittelt, ist es Wertow nicht geglückt, ein abgerundetes, wahres Bild der Epoche zu liefern.

Hier stellt sich die Frage, warum dieselbe Kompositionstechnik, die das Bildmaterial einem poetischen Text zuordnet, in *Ein Sechstel der Erde* sich vollkommen bewährte, dagegen in DAS ELFTE JAHR nur den Eindruck einer wenig geglückten Wiederholung erzielte.

Die emotionale Kraft von *Ein Sechstel der Erde* rührt wohl her von der grandiosen Simplizität und Zugänglichkeit der Idee dieses Films. Er stellte der überzüchteten Welt des Bürgertums das Schicksal der unterdrückten, ausgebeuteten Völker gegenüber, und diesem alten Elend das neue Leben in den entlegensten Gebieten der UdSSR, die neue Zivilisation, die die Macht der Sowjets den bis dahin in Armut und Unwissenheit dahinvegetierenden Völkern brachte. *Ein Sechstel der Erde* war ein einfacher, ein poetischer Film, geprägt von der starken, hell leuchtenden, poetischen Idee eines neuen Vaterlandes, dargestellt in der Sprache des Dokumentarfilms.

Anders verhält es sich bei DAS ELFTE JAHR. Trotz der Qualitäten seiner Bilder erlag der Film als Ganzes der Vielzahl seiner Themen. Wertow hätte wohl besser daran getan, sich auf die Zählung des Dnjepr und den Bau des Wasserkraftwerks zu beschränken.

Der erste Teil des Films spricht von der alten Dnjepr-Landschaft und vom Kampf des Menschen gegen die Kräfte der Natur, von der Notwendigkeit, den großen Fluß zu bändigen, seine Kraft in den Dienst der Völker zu stellen. Wertow zeigt die wilden Katarakte, den Felsen, den man 'Lehnstuhl der Katharina' nannte, und die Ausgrabungen in einer antiken Grabstätte, die von den Bauarbeitern entdeckt worden war. Das Prinzip der Montage ist hier die Gegenüberstellung des Alten und des Neuen. Durch das Übereinanderkopieren zweier Aufnahmen entstand das Bild des von den Wassern des Dnjepr überfluteten Dorfes, das einen Eindruck von der zukünftigen Dnjepr-Landschaft gibt. Die Umrisse der Krane vor dem Hintergrund des Skeletts eines Skythen, die Symbolfigur eines gigantischen Hammerschwingers, der, über ein Landschaftsbild kopiert, mit seinem Hammer einen ganzen Berg zu zertrümmern scheint – dies sind Bilder voller Kraft und Phantasie.

Das Pathos des Aufbaus erklingt auch im feierlichen Ton der Zwischentitel:

Hier
entsteht
das größte Elektrizitätswerk Europas.
Ich sehe
die Wasser des Dnjepr steigen,
die Kraft der Elektrizität sich erheben.

Dann führt Wertow die Zuschauer fort vom Dnjepr, um einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Industriezweige des Landes zu geben. Er zeigt uns Bergleute bei der Arbeit im Stollen, mit Kohle beladene Kipploren in voller Fahrt, Eisenarbeiter an den Hochöfen und in den Stahlhütten. Diese Bilder, die kein Handlungsfaden verbindet, sind rein informativ und für den Zuschauer rasch ermüdend. Das Drehen auf den Schauplätzen der Schwerindustrie war jedoch für Wertow eine hervorragende Schule, in der er lernte, die Welt der Arbeit mit ihren großen Werkshallen, den schwenkenden Kränen und den rotierenden Maschinen filmisch zu meistern. Diese Erfahrungen sollten später der *Donbaß-Sinfonie* zugute kommen.

Die Zwischentitel dieses zweiten Teils sind didaktisch oder deskriptiv. Sie bringen keine Vertiefung der eigentlichen Idee des Films, die sich im ersten Teil bereits ausgedrückt hat.

Die Montage beruht hier auf dem Prinzip der Analogie, der einfachen Aneinanderreihung des Bildmaterials und der Themen, die dem Zuschauer schon aus dem ersten Teil des Films bekannt sind. Immerhin finden sich auch hier einige eindrucksvolle Beispiele einer Montage-Technik, die in Wertows späteren Filmen eine interessante Entwicklung durchmachte.

Der Zwischentitel, der den zweiten Teil einleitet, weist ausdrücklich hin auf den rein illustrativen Charakter des folgenden Bildmaterials: *„Der Appell der Hüter der Revolution auf der Schwelle zum zweiten Dezennium des ersten Arbeiter- und Bauern-Staates der Welt.“*

Dieser Teil beginnt mit einer Vision des Meeres und einer Grenzwa- che. Dann sieht man ein Kriegsschiff, eine Militärparade und, dazwischengeschnitten, Bilder von einer Arbeiterdemonstration zur Feier des 7. November. Diese Vereinigung der Themen der bewaffneten Verteidigung des Vaterlandes und der friedlichen Demonstration der Arbeiter vermittelt ein grandioses Bild von der Einheit des Sowjetvolkes. Daß Wertow unter den Teilnehmern der zivilen Demonstration Repräsentanten der unterdrückten Völker Afrikas, Chinas und Indiens zeigt, macht diese Bildsequenz zum künstlerisch-journalistischen Pamphlet. Das Thema der revolutionären Solidarität der Völker findet in den Bildkompositionen der Militärparade und der Arbeiterdemonstration einen ungewohnt starken Ausdruck. Auch in der zweiten Filmhälfte hat Wertow alle früheren Themen und Bilder eingeflochten: *‘Auf der Erde, unter der Erde, über der Erde’*; das Flugzeug, das Bergwerk, das Dorf und seine neue elektrische Energieversorgung.

Allmählich verliert jedoch die Montage von Parade und Demonstration, in die sich allzu vieles, allzu verschiedenes Bildmaterial eingestreut findet, an Kraft und Spannung. Es entsteht das, was später die Parodisten, bezugnehmend auf die mechanische Assoziierung der Bilder in den Filmen der schlechten Wertow-Imitatoren einen *‘kalten Schnitt’* nannten.

DAS ELFTE JAHR wurde ein Mißerfolg, auch wenn Wertow in diesem Film neue Techniken der Montage entdeckte, indem er auf die frühere Methode der Gegenüberstellung (*‘bei uns und bei den anderen’*; *‘gestern und heute’*; usw.) verzichtete und anfangs seine Dokumentarbilder kontrapunktisch zu ordnen in einer Form, die ihren Ausdruckswert bereicherte und vertiefte (die Parade und die Demonstration; übereinanderkopierte Bilder; usw.).

Die Technik des Übereinanderkopierens ist nah verwandt mit der in den Zwanziger Jahren sehr beliebten Fotomontage, von der die Dadaisten und Surrealisten in ganz Europa Gebrauch machten. Unter Verwendung verschiedener Fotografien und Teilen von Fotografien, von Zeitungsfragmenten und Bildfetzen schufen sie illusionistische, antirealistische Bildkompositionen, die die Welt aus dem Gesichtspunkt eines entfremdeten Bewußtseins reproduzierten. Von dieser Flut antirealistischer Produkte unterscheiden sich einzig die Fotomontagen des deutschen Antifaschisten John Heartfield und des sowjetischen A. Rodschenko.

Die Technik der übereinanderkopierten Bilder fand weite Verbreitung in den formalistischen, reaktionären Filmen der europä-

schen *‘Avantgarde’*. Sie sollte einer irrealen, gehaltlosen Welt von Vampiren, Verrückten und Kriminellen zur *‘lebendigeren’* Gestalt verhelfen.

Dagegen griff Dsiga Wertow zu dieser Technik, um *‘das Meer des Dnjepr’* zu zeigen, in dem einmal die alten Dörfer versinken sollten, und um jenes monumentale Bild zu schaffen, in dem ein Arbeiter den Berg an eben jenem Punkt zertrümmert, an dem sich einmal der große Staudamm erheben sollte. Die realistische Orientierung dieser Filmsprache und ihr lakonisches Pathos erinnern an die hervorragendsten sowjetischen Plakate jener Jahre.

Nikolai Abramow, *Dsiga Wertow*, Moskau 1962. Zitiert nach: N. Abramow, *Dsiga Wertow*, Rom 1963, S. 98 ff. Aus dem Italienischen von Charlotte Jenny.

Plan des Szenariums für den Film DAS ELFTE JAHR

Von Dsiga Wertow

12 Werst von der Stadt entfernt kommen Förderwagen aus Koksöfen, steigen in die Luft empor und fahren zum Hüttenwerk von Makejewka, wo sie direkt in den Hochofen gekippt werden.

Sie sind im Donbaß. Sie sind in den Schächten. Sie steigen in die Schachtgebäude empor. Sie steigen mit Bergarbeitern unter die Erde. Sie treten aus dem Förderkorb. Die Förderwagen rollen mit den Pferdetreibern die Strecke entlang. Sie steigen in die unteren Stollen hinab. Sie rutschen auf allen Vieren vor Ort. Bergleute kriechen mit Grubenlampen zwischen den Zähnen. Manuelle und Maschinenarbeit vor Ort. Der Schrapper fördert die Kohle zum Förderwagen.

Zusammen mit einem Förderwagen, der mit Kohle beladen ist, kehren Sie an die Erdoberfläche zurück.

Der Förderwagen kommt aus dem Förderkorb. Da kippt er schon und schüttet die Kohle auf der Brücke aus. An anderen Stellen wird die Kohle direkt in Eisenbahnwaggons geschüttet.

Sie sind in einem Erzbergwerk. Die Förderwagen laufen in den Tagabbau. Erz wird gewonnen. Die Förderwagen werden beladen. Steigen an die Oberfläche. Werden in Waggons geschüttet. Die Erzwaggons fahren zu den Werken.

Sie fahren mit einer Lokomotive um das Hochofenwerk herum. Sie verfolgen den Erzförderwagen, der zum Hochofen emporsteigt und dann gekippt wird.

Inmitten von Erz und Kohle, inmitten von Förderwagen und Kränen, inmitten von Hochöfen und Gebläsen verbringen Sie einige Tage, schauen angespannt in die Gesichter der Arbeiter, auf die Arbeit der Maschinen. Sie versuchen, in die große Bedeutung dieser Arbeit unter den Verhältnissen eines proletarischen Staates einzudringen.

Ob eine Massel abgestochen wird, ob der Kran den Roheisenbarren aus dem Ofen holt und vorsichtig zur Werkbank trägt – Sie vergessen nicht, daß dieser Barren und dieser Kran an der sozialistischen Front kämpfen.

Sie kommen in das Betriebskomitee, in die Zelle, zu einem Arbeiter in die Wohnung. Sie sehen vor sich nicht Sklaven des Kapitals, sondern stolze Krieger des friedlichen Aufbaus, Kämpfer – Erbauer eines proletarischen Landes.

Sie lassen die Werke von Dnjepropetrowsk hinter sich und gehen den Dnjepr abwärts. Zuerst auf einem Dampfer. Dann auf einem Motorboot. Dann auf *‘Eichen’* bis Kitschkas.

Sie machen unterwegs Station. Sie besichtigen die Stromschnellen: *‘Kajdzakij’*, *‘Gadjutschja pastj’*, *‘Nenassytez’*.

Man glaubt es nicht, daß man dieses tobende Element beherrschen kann, daß man diesen Stromschnellen die Freiheit, ihre wilde Energie zu verschwenden, nehmen kann.

Aber da strömen an den Ufern des Dnjeprs schon Tausende von Bauarbeitern zusammen. Beginnen mit den Erdarbeiten. Wachsen Arbeitersiedlungen. Werden Eisenbahnlinien herangeführt. Werden

Ziegel und Zement herangefahren. Leiten die besten Ingenieure die Vorarbeiten.

Durch den Willen der Arbeiter und Bauern, die ihre Planwirtschaft errichten, wird hier ein kolossaler Staudamm erbaut – die größte Anlage in Europa. Das Wasser wird 37 Meter über die Stromschnellen gehoben, wird sie überfluten und damit eine durchgehende Schifffahrt auf dem Dnjepr ermöglichen.

Schwer vorzustellen, daß auch diese Siedlungen, die in der Nähe des Dnjepr liegen, und auch Kitschkas – die wohlgeordnete deutsche Kolonie – und diese hohe Brücke, durch deren Öffnung ein Zug fährt, vom Wasser überflutet werden.

Über den ehemaligen Stromschnellen werden stromabwärts Schiffe fahren, die mit Korn, Holz und Zucker beladen sind.

Stromaufwärts in das Landesinnere werden Erdöl, Metallzeugnisse, Salz und Importwaren ihren Weg nehmen.

Aus 44 Meter Höhe wird eine riesige Menge Wasser stürzen. Seine kolossale Energie wird die Turbinen des Wasserkraftwerkes treiben.

350 000 (später 650 000) PS werden durch die Leitungen in Werke, große und kleine Dörfer und Städte fließen, um Dorfstraßen, Bauernkaten, Schulen und Lesehäuser mit Licht zu versorgen; um Zentrifugen, Mühlen, Worfelmaschinen, Dreschmaschinen anzutreiben;

um Gegenden, die künstliche Bewässerung brauchen, mit billiger Energie zu versorgen;

um den Ernteertrag zu heben, um einen Ausstrahlungspunkt landwirtschaftlicher Kultur zu schaffen, um Maschinen, Fabriken, Werke anzutreiben, um Schwungräder rotieren zu lassen; um Hämmer, Kräne, Aufzüge arbeiten zu lassen;

um neue Produktionen, neue Werke, neue Werkbänke ins Leben zu rufen;

um weiteste Perspektiven für die Entwicklung der Produktivkräfte der Ukraine und der ganzen Union zu eröffnen.

Vor dem Hintergrund der massenweisen Vergenossenschaftung der Bevölkerung,

vor dem Hintergrund der Arbeiter- und Bauernmassen, die vom Aufbauenthusiasmus ergriffen wurden, wird unser Land elektrifiziert, wächst es einer hellen Zukunft entgegen.

Und heute,

am zehnten Jahrestag des großen Oktober, begrüßen wir die Proletarier Englands, Frankreichs, Deutschlands, Polens, Amerikas, die unterdrückten Völker Indiens, Ägyptens, Australiens, alle Werktätigen unter dem Joch des Kapitals.

Unser Land, eine sozialistische Heimstatt, das einzige Land der Sowjets in der Welt, das Land der befreiten Arbeit.

Gemeinsam mit den Werktätigen Charkows, Kiews, Jekaterinoslaws,

gemeinsam mit den Werktätigen des Donbaß und des Dnjeprstroj,

gemeinsam mit den Proletariern Moskaus und Leningrads, gemeinsam mit den Arbeitern und Bauern der ganzen Union feiert

die ganze Welt der Unterdrückten und Hungernden unseren großen Feiertag.

Anmerkung von Wertow zum Szenarium: "Alle Teile des Films werden durch die Reise der Filmkamera (anstatt der zu Beginn vorgesehenen Reise einer Delegation) verbunden. Diese Reise wird in folgende Hauptetappen und -kapitel unterteilt:

- 1) Reise in Erzbergwerke, Kohlenschächte und Fabriken;
- 2) Reise zum Dnjeprstroj;
- 3) elektrische Perspektiven (Werk, Dorf, Genossenschaft);
- 4) Oktoberjahrestag oder wechselseitiges Aufrufen der befreiten und unterdrückten Völker."

Dsiga Wertow, *Szenarnyj plan filma ODINNADZATYJ*, 1927. Zitiert nach: Dsiga Wertow, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Zusammengestellt und eingeleitet von Sergej Drobaschenko, Berlin 1967, S. 304 ff.

Aus den Tagebüchern

Von Dsiga Wertow
Eintragungen 1927

6. März 1927

Lohnt es sich, meinem Gegner zu beweisen, daß jedes Faktum aus dem Leben, das die Kamera eingefangen hat, ein Filmdokument ist, auch wenn es weder Nummer noch Halsband trägt ...

15. März 1927

Antwort an A.R.

Schonungslose Aufdeckung der Mängel der Gegenwart und kühne revolutionäre Schlußfolgerungen für die Zukunft – das ist nicht ‚Tragik‘, sondern echter revolutionärer Optimismus.

Eine Vogel-Strauß-Politik betreiben, die Augen vor den Häßlichkeiten, die uns umgeben, verschließen, selig oder liebenswürdig lächeln, wenn man verspottet wird, dankbar kriechen und sich verbeugen, wenn einem in Form einer Inszenierung oder einer Montage ein Brocken hingeworfen wird, – das ist nicht Optimismus und nicht ‚Tragik‘, das ist *Speichelleckerei* ...

Solche Menschen (Kriecher) können, so hoch sie auch gekrochen sein mögen, nicht Revolutionäre werden, weder im Leben noch in der Kinematographie.

Ihr Pseudooptimismus, der Optimismus eines zeitweiligen Wohlergehens muß ebenso entlarvt werden wie ihr kunstvolles Spiel mit revolutionärer Gesinnung.

Die Entschlüsselung der Mystifikation auf der Leinwand und im Leben – zu beidem ist der Kinok gleichermaßen verpflichtet. Die verhüllten Beulen der Filmproduktion in seiner laufenden Arbeit beharrlich bloßzulegen (die Kinoki halten sich im Leben ebenso an eine feste Linie wie bei ihren Arbeiten auf der Leinwand), Mängel, Ungerechtigkeiten, Verbrechen, Hindernisse in der Arbeit nicht zu bemänteln, nicht fürchten, sie zu zeigen und über sie zu sprechen usw. – damit sie überwunden werden, damit sie ausgerottet werden – das ist eine wirklich revolutionäre Aufgabe, das ist ein Feld für den Tätigkeitsdrang, für Optimismus, für den Willen zum Kampf.

Unsere unaufhörlichen Siege über die sogenannten ‚tragischen‘ Situationen, über alle Schwierigkeiten veranlassen sie zu denken, daß wir unsere Schwierigkeiten offenbar übertreiben.

Nein, wir übertreiben sie nicht. Darin besteht unsere Stärke. Darin liegt der Unterschied zwischen dem zur Schau gestellten Optimismus und dem faktischen Optimismus: ohne das Mäntelchen des Wohlgefallens umzuhängen, vor aller Augen die schwersten Hindernisse zu nehmen, die uns im Wege stehen, und jedesmal, wie ausweglos die Lage auch sein mag, als Sieger in die Arena des neuen Kampfes zu treten. Wir setzen den echten Optimismus des revolutionären Kampfes dem Scheinoptimismus entgegen, der dummen Maske des unaufhörlichen Wohlergehens.

20. März 1927

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

Mit deiner Kamera springst du in den Strudel des Lebens, das Leben geht seinen gewohnten Gang. Es läßt sich nicht aufhalten.

Niemand beugt sich dir. Du mußt dich so anpassen, daß du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören.

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

Jeder Versuch, laufende, essende, arbeitende Menschen zu filmen, schlägt fehl. Die Mädchen beginnen ihre Frisur zu ordnen, die Burschen machen ein ‚Fairbanks‘ - oder ein ‚Conrad Veidt‘ - Gesicht.

Alle grüßen freundlich in die Kamera. Manchmal stockt der Verkehr.

Eine Schar Neugieriger umringt den Apparat und verdeckt den Platz, der gefilmt werden soll.

Noch schlimmer ist es am Abend, wenn das Lampenlicht eine Menge Neugieriger anlockt. Hier wartet das Leben nicht, die Menschen bewegen sich. Jeder tut seine Arbeit.

Der Kameramann muß bei seiner Arbeit sehr erfinderisch sein.

Es ist wichtig, von der Unbeweglichkeit der Kamera loszukommen. Es muß ein Maximum an Beweglichkeit und Erfindungsgabe erreicht werden.

22. Juni 1927. Saporoshje

Wir beenden die Dreharbeiten im Dsershinski-Werk. Mit rotem Staub bedeckt, mit Gußeisensplittern übersät, müde und durchnäßt, werden wir mit Hochöfen und Bessemerbirnen, mit geschmolzenem Metall, mit Feuerströmen, mit laufenden glühenden Schienen, mit rotierenden Feuerrädern, mit aufblitzendem Draht vertraut, der sich wie lebendig krümmt, auseinanderrollt, wie ein Blitz durch die Luft fährt und sich schließlich gehorsam in Spiralen zu säuberlichen Knäueln aufwickelt.

Unsere Schuhe sind verbrannt, die Kehle ist ausgedörrt, die Augen sind überanstrengt, aber wir können uns von den Gebläsen nicht losreißen, wir können nicht anders, als noch einen Eisenabstrich abzuwarten.

Die Uhren zeigen vier. Dort oben, auf der Erde wird es sicherlich schon Tag. Die fast 24 Stunden, die wir unter Tag zugebracht haben, machen sich bemerkbar. Wir sind sehr müde, durchgefroren. Nicht wenige fiebern. Die Dreharbeiten laufen am „Strahlrohr“ unter einer ständigen kalten Dusche. Wir können unsere Apparate nur dann einschalten, wenn die Arbeit der Pumpstation für einige Minuten unterbrochen wird. Auf diese Minute müssen wir stundenlang warten, von einem Fuß auf den anderen tretend und zusammengetrochen vor Kälte. Kaufman schläft im Stehen. Baranzewitsch wärmt sich, indem er den noch nicht abgekühlten Rheostaten umklammert. Auf dem anderen Rheostaten sitzt Kagarlitzkij. Er denkt an Moskau, an die Dampfheizung und äußert den schlichten Wunsch, ein Butterbrot zu essen.

Die Sonne steht hoch am Himmel. Wir sind gerade nach oben gekommen und freuen uns an der Sonne als Ganzes und an jedem Strahl einzeln.

Ich fürchte mich, meine Einstellung zu diesem Werk mit dem Wort ‚verliebt‘ zu bezeichnen. Aber ich möchte wirklich diese gigantischen Schornsteine und schwarzen Gasspeicher an mich drücken und streicheln ...

DAS ELFTE JAHR

(Auszug aus dem Drehtagebuch)

Trompetensignal. Pause. Arbeiter gehen auseinander. Reiter umkreisen den Sprengbezirk. Eine Glocke ertönt. Pause. Vereinzelt Glocken. Kleine (von fern) Gestalten machen sich zum Anzünden der Schnur fertig. Schnelles Glockengebimmel. Arbeiter zünden die Schnur an und laufen in die Schutzgräben (Unterstände). Eine Sprengung. Darauf die nächste. Eine Reihe von Sprengungen hintereinander. Eine Fontäne aus Steinen und Sand. Splitter

fliegen weit über die Schienen, über die Loren, über den Kran. Sie trommeln auf die Loren, unter denen wir Schutz gesucht haben. Sie fliegen bis zu dem geöffneten Grab, in dem schon seit 2000 Jahren ein Skythe liegt. Neben dem Skelett ein Speer, bronzene Pfeilspitzen mit Löchern zum Einfüllen von Gift. Eine zerbrochene Tontasse. Am Kopfende Hammelknochen (Nahrung) und das Skelett eines Kampfpferdes. Der Skythe schaut aus Augenhöhlen, aus schwarzen Schädelöffnungen. Er scheint den Sprengungen zu lauschen. Über ihm Himmel und Wolken. Unmittelbar neben dem Grab Schienen. Über die Schienen rollen vierzig Tonnen schwere Kräne, fahren beladene Züge. Hinter den Schienen – Gerüste im Bau befindlicher Pumpenhäuser, Steinbrüche, Loren und Tausende von Menschen mit Hämmern und Picken. Der Skythe im Grab – und der Lärm des Anbruchs einer neuen Zeit. Der Skythe im Grab – und der Kameramann Kaufman, der verwirrt den Apparat auf die 2000jährige Stille richtet.

Dsiga Wertow, *Aus den Tagebüchern*. Bd. I. Herausgegeben von Peter Konlechner und Peter Kubelka. Aus dem Russischen von Reinhard Urbach, Wien 1967. S. 15ff.

Das Drehtagebuch zitiert nach: Dsiga Wertow. *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. a.a.O. S. 232.

Zur Diskussion über den Film DAS ELFTE JAHR

Von Dsiga Wertow

Genossen, DAS ELFTE JAHR ist ebenso wie die erste Serie des *Kinoglas*, ebenso wie *Vorwärts*, *Sowjet!*, ebenso wie *Ein Sechstel der Erde* ein Muster, eine der Gattungen des Nichtspielfilms.

Als Autor des heute gezeigten Films möchte ich Eure Aufmerksamkeit gerne auf folgendes lenken.

Erstens ist DAS ELFTE JAHR in reiner Filmsprache geschrieben, in der ‚Sprache der Augen‘. DAS ELFTE JAHR ist auf visuelle Wahrnehmung, auf ‚visuelles Denken‘ abgestellt.

Zweitens ist DAS ELFTE JAHR mit der Filmkamera in einer Dokumentarsprache, in der Sprache der auf Film fixierten Fakten geschrieben.

Drittens ist DAS ELFTE JAHR in einer sozialistischen Sprache geschrieben, in der Sprache der kommunistischen Dechiffrierung des Sichtbaren.

Bevor Ihr in die Erörterung des Filmes eintretet, würde ich gerne auch auf einige der interessantesten Fragen antworten, die mir in den letzten Tagen in Verbindung mit der Vorführung des Films in der ‚Eremitage‘ gestellt worden sind.

Erste Frage: Haben nicht einige Einstellungen des Films DAS ELFTE JAHR ihren Rückhalt im Symbolismus? Nein. Einen Rückhalt im Symbolismus suchen wir nicht. Wenn es sich aber so ergibt, daß einige Einstellungen oder Montagen, zur Vollendung gebracht, sich zur Bedeutung von Symbolen auswachsen, so versetzt uns das nicht in Panik und zwingt uns nicht, sie aus dem Film herauszuwerfen. Wir meinen, daß ein symbolischer Film und Einstellungen, die nach dem Prinzip der Zweckmäßigkeit gebaut worden sind und dennoch zur Bedeutung von Symbolen anwachsen, völlig verschiedene Begriffe sind.

Zweite Frage: Weshalb verwenden Sie übereinkopierte Bilder, Filmfotomontagen? Wir greifen zu zusammengesetzten Bildern entweder mit dem Ziel der Präsentation der Gleichzeitigkeiten der Handlung oder um ein Detail aus der allgemeinen Filmabbildung hervorzuheben oder mit dem Ziel der Gegenüberstellung zweier oder mehrerer Fakten. Die Erklärung dieses Griffes als Trick entspricht nicht der Wirklichkeit.

Dritte Frage: Scheint Ihnen nicht, daß die ersten Teile besser montiert sind als die letzten? Diese Frage wird in den letzten Tagen häufig gestellt. Dieser Eindruck trägt. Der erste Teil befindet sich offenbar auf einem Niveau leichter visueller Auffassung. Der vierte und der fünfte sind bedeutend komplizierter gebaut. In ihnen steckt weitaus mehr Montage-Erfindungsgeist als in den ersten beiden; sie blicken mehr in die Zukunft der Kinematographie

als der zweite und dritte Teil. Ich muß sagen, der vierte und der fünfte Teil verhalten sich zu den ersten Teilen so wie eine Hochschule zu einer höheren Schule. Es ist ganz natürlich, daß eine kompliziertere Montage den Zuschauer mehr Anstrengung empfinden läßt und daß es, um sie zu verstehen, besonderer Aufmerksamkeit bedarf.

Vierte Frage: Ist DAS ELFTE JAHR ohne Szenarium gemacht? Ja, DAS ELFTE JAHR ist, wie alle Filme des *Kinoglas* ohne Szenarium gemacht. Ihr wißt, daß unsere zahlreichen Opponenten, auf diesen Verzicht des Szenariums spekulierend, versucht haben, die Sache so hinzustellen, als ob wir überhaupt Gegner jeglicher planvoller Arbeit wären. Indes verwenden die Kinoki entgegen den bestehenden Vorstellungen auf die Vorplanung bei weitem mehr Mühe und Aufmerksamkeit, als das die Schaffenden der Schauspielkinematographie tun. Bevor die Arbeit aufgenommen wird, wird das gestellte Thema in all seinen Erscheinungsformen sorgfältig studiert, wird die Literatur zu dieser Frage studiert, werden alle Quellen genutzt, um sich die Sache, so klar es geht, vorzustellen. Vor Drehbeginn wird ein Themen-, Strecken-, und Zeitplan zusammengestellt. Wodurch unterscheiden sich diese Pläne von einem Szenarium? Dadurch, daß alles das ein *Operationsplan* der Filmkamera zur Aufzeichnung des gegebenen Themas im Leben ist und *nicht ein Plan zur Inszenierung* des Themas. Worin unterscheidet sich der Drehplan einer echten Schlacht vom Inszenierungsplan einer Reihe von Schlachtszenen? ... So etwa sieht der Unterschied zwischen dem Plan des *Kinoglas* und dem Szenarium in der künstlerischen Kinematographie aus.

Die letzte Frage betrifft die Zwischentitel und wird von vielen Genossen in der Form gestellt: Wie erklärt man sich die Fülle der Zwischentitel in *Ein Sechstel der Erde* und deren Knappheit im Film DAS ELFTE JAHR? In *Ein Sechstel der Erde* hatten wir es mit dem Versuch einer Ausklammerung der Zwischentitel auf dem Wege der Schaffung einer spezifischen Reihe "Wort-Thema" zu tun. In dem Film DAS ELFTE JAHR ist das "Wort-Thema" beseitigt, die Bedeutung der Zwischentitel fast auf Null reduziert. Der Film baut auf der Verflechtung von Filmsätzen ohne Mitwirkung von Zwischentiteln auf. Die Zwischentitel haben im Film DAS ELFTE JAHR fast keinerlei Bedeutung. Was ist nun besser – der erste Versuch oder der zweite? Ich meine, daß beide Versuche – sowohl der Versuch der Schaffung eines "Wort-Themas" als auch der Versuch der Beseitigung desselben – gleichermaßen wichtig sind und eine außerordentlich große Bedeutung haben für *Kinoglas* ebenso wie für die gesamte sowjetische Kinematographie.

Gekürztes Stenogramm eines Beitrages von Wertow in einer Diskussion über den Film am 16. Februar 1928. Zitiert nach: Dsiga Wertow. *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. a.a.O. S. 144

Titelliste

I

Auf halbem Wege zwischen Dnjepropetrowsk und Saporoshje rauscht in den Felsen die Stromschnelle "Nennasytez" (Der Unersättliche).

Weiter unten am Strom

Kreslo Jekateriny ("Katharinenstuhl")
der Fels "Bogatyr" ("Der Recke")
der "Fels der Liebe".

Der zweitausend Jahre alte Skythe.

Zum Sturm auf den Dnjepr.

Widerhall.

Wir bauen

Insert: "Dnjeprostroj".

Hier wird das größte

Kraftwerk Europas erbaut.

II

Es entsteht

elektrische Energie.

Schild über der Scheune: Elektro-Kooperative

III

Unter der Erde auf SOZIALISTISCHEM Posten
im Lande Lenins

im Zeichen Lenins.

Metallarbeiter

im Zeichen Lenins

im heldenhaften Drang zum Sozialismus.

IV

Posten auf dem Schwarzen Meer

Woroschilow

und Wachtposten an der ukrainisch-rumänischen Grenze.

Schild an der Scheune: Elektro-Kooperative

Im elektrifizierten Dorf – Sitzung des Dorfsowjets.

Im elektrifizierten Dorf – Komsomolzenversammlung.

Die LENINSCHER Lampe – im Bauernhaus.

eine Arbeitersiedlung

der Klub

Aufschrift (Relief am Klubgebäude): Haus der Metallarbeiter

"Proletarier aller Länder vereinigt euch!"

Wir bauen

Schild: Kraftwerk

Wir bauen Hochöfen.

Wir erzeugten Lokomotive um Lokomotive

Drehbank um Drehbank

Zeche um Zeche.

Das Land wächst dem Sozialismus entgegen.

Auf der Erde

unter der Erde

über der Erde.

Ein Genosse aus China

ein Genosse aus Afrika

Schild: Genossenschaft

ein Genosse aus Indien.

Insert: (rechts unten und Bildmitte): "Dnjeprostroj"

Wir geben

die Errungenschaften der Revolution nicht auf –
wir geben unser Leben.

V

Über der Erde, die den Gutsbesitzern enteignet wurde,
über den Werken, die den Kapitalisten enteignet wurde,
erhebt sich

ein zweites

Jahrzehnt,

erhebt sich

das elfte Jahr.

Zum Sieg des Sozialismus in unserem Lande

zum Sieg des Sozialismus in allen Ländern

VORWÄRTS!

Titelliste des Österreichischen Filmmuseums, Wien

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 Agit-Zügen 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 grashdanskoi woiny* (Geschichte des Bürgerkrieges, 1922). Wertow suchte nach neuen Aufnahme- und Montagemethoden, nach neuen Verfahren zur Organisation 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.

Filmographie

- 1918 *Kinonedjelja* Nr. 1-29 (Die Filmwoche)
 1919 *Kinonedjelja* Nr. 30-42
Godowschtschina Rewoluzii (Jahrestag der Revolution) (Montage)
 1920 *Instruktorskij 'Krasnaja Swesda'* Agitationsdampfer 'Roter Stern') (Montage)
Boj pod Zarizynom (Die Schlacht bei Zarizyn) (Montage)
Delo Mironowa (Der Mironow-Prozeß) (Montage)
Wskrytije moschtschej Sergeja Radonehskigo (Exhumierung der sterblichen Überreste von Sergej Radoneshki) (Montage)
 1921 *Pojesd WZIK* (Der Agitationszug des Allrussischen Zentralen Exekutivkomitees) (Montage)
Istorija grashdanskoj wojny (Geschichte des Bürgerkriegs)
 1922/ *Kinoprawda* (Filmwahrheit) Filmmonatsschau
 1925 In der Zeit vom 21.5.1922 bis Mitte 1925 erschienen 23 Folgen.
 1923/ *Goskinokalendar* (Filmkalender des Staatsfilms)
 1925 In der Zeit vom 21.7.1923 bis 5.5.1925 sind 55 Folgen erschienen.
 1924 *Kinoglas. Kinoglas na pjerwoj raswedke. Pjerwaja serija zykla: Shisn wrasploch* (Das Filmauge. Der erste Pirschgang des Film- auges. Erster Teil des Zyklus: Das überrumpelte Leben)
Segodnja. Shiwaja polititscheskaja karta jewropy (Heute. Die lebendige politische Landkarte Europas)
Sowetskije igruschki (Sowjetisches Spielzeug)
Jumoreski. Grimasy Parisha. Tscherwonez. Puankare. (Humoresken, Die Grimassen von Paris, Tscherwonez/10-Rubelschein, Poincaré)
 1925 *Lenin.* Unvollendeter Film
Desjat ljet (10 Jahre). Unvollendeter Film
Semlja (Erde). Nicht verwirklichter Entwurf
 1926 *Schagaj, Sowjet!* (Vorwärts, Sowjet)
Schestaja tschastjmira (Ein Sechstel der Erde)
 1928 ODINNADZATYJ (Das elfte Jahr)
 1929 *Tschelowjek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera)
 1930 *Simfonija Donbassa. Enthusiasm.* (Donbass-Symphonie. Enthusiasmus)
 1934 *Tri pesni o Lenine* (Drei Lieder über Lenin)
 1937 *Kolybelnaja* (Wiegenlied)
 1938 *Sergo Ordshonikidse*
 1941 *Sojuskinoshurnal* Nr. 77 (Filmchronik)
Sojuskinoshurnal Nr. 87 (Filmchronik)
 1944 *Kljatwa molodych* (Der Schwur der Jugend)
 1944/
 1954 *Nowosti Dnia* (Das neueste vom Tage) Wochenschau