

STEFAN AMZOLL

## Kampf um den ungespielten Oktober. Porträt des sowjetischen Dokumentarfilmers Dsiga Wertow

### *Logismus der Abirrung*

»Früher oder später wird auch die Literatur ihre Ketten sprengen, sich vom Geiste des Kommunismus läutern und wieder als echte Kunst aufblühen.« Der Sinn und Unsinn dieser Zeilen, entnommen einer Warnschrift vor dem sowjetischen Kommunismus von 1931, entspricht dem Zeitgeist der neunziger Jahre: Ein Teil der Welt verfehle den Ariadnefaden und irrete in dem Labyrinth des Bolschewismus umher, nun kehren die verlorenen Söhne und Enkel zurück. Solch monokausale Geschichtslogik befragt nicht die Verschiedenartigkeit der Welt, sie nimmt die Widrigkeiten des Sowjet-Systems als durchgängiges Prinzip, als hätten lediglich Bedingungen der Abirrung vom normalen Strom, der Fehlleitung und Knebelung gewirkt, unter denen eine riesige menschliche Landschaft verfiel. Wie ein furchterregendes Weltgefüge, in dem es keinen Orpheus, kein Singen gegeben hat, muß danach die Wirklichkeit einer zeitweilig außerordentlich geschichtsmächtigen Epoche erscheinen.

Aber diese Logik weist ebenso scharf diejenigen politischen Kulturen von sich, die seit 1917 mit der russischen Revolution verbunden waren. Nicht zu reden von der steigenden Zahl kritisch-produktiver Revolutions- und kommunistischer Künstler der UdSSR, welchen, folgte man jenem fatalen Determinismus, schlagartig das Rückgrat gebrochen würde – wie den Leninstatuen, deren Trümmerreste den Enttäuschten heute noch um die Ohren sausen.

Der Name Bolschewismus, von den »Mehrheitlern« unter Lenin abgeleitet, war da, bevor der entmachtete russische Reichtum vor der Revolution die Flucht ergriff und die übrigen Besitzenden Europas und der Welt ihn stotternd, mit Entsetzen und Ekel, zur Kenntnis genommen hatten. Die Nazis entwickelten an dem russischen »Zerstörungswerk« perfekt das Feindbild Nummer eins, demonstrierend die Legende vom jüdischen Bolschewismus als dem »absoluten Vergehen« seit dem jüngsten Tag. Fünfzig Jahre später genügte dem einstmaligen US-Präsidenten Ronald Reagan der Tausch der Worte, um Kommunismus/Bolschewismus mit dem »Reich des Bösen« zu identifizieren.

### *Wertow und der Oktober*

Die Persönlichkeit Dsiga Wertows ohne die Revolution, ohne Lenin zu sehen und zu werten – ein Unding. Man muß sich bei ihr

Stefan Amzoll – Jg. 1943, studierte von 1968 bis 1972 Theater- und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er arbeitete im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR als wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1977 als Musikredakteur und Redaktionsleiter bei Radio DDR II. Promovierte 1987 über kulturelle Aspekte des Rundfunks der Weimarer Republik. Nach der Wende Chefredakteur des Kulturprogramms Radio DDR II, nach 1990 Programmleiter von DS Kultur. Seit 1992 als freier Publizist tätig.

auf einiges einlassen. Wertow ist der erste bolschewistische Kinematograph der Filmgeschichte und zugleich filmästhetischer Innovator von Rang. Das Trachten dieses Mannes war mit der Physiognomie der Oktoberrevolution, Lenins, der Revolutionskunst verwoben wie bei keinem anderen Filmemacher seiner Generation. Wertows Name steht in der Reihe mit denen Eisensteins, Pudowkins, Dowshenkos, Kuleschows. Zu seinen Lebensbedingungen gehörte das Wirken der kompletten frühen Garde sowjetischer Dokfilmer. Befreundet war er mit El Lissitzky, Rodtschenko, Michael Kolzow; ein prominenter Teil der Avantgarde des Auslands fühlte sich ihm zugetan: Hans Richter, Walter Ruttmann, Laszlo Moholy-Nagy, Hanns Eisler oder Kurt Schwitters. Charlie Chaplin bewunderte seinen Film »Donbass-Symphonie«. In der »LEF« (Linke Front der Künste) konnte sich Wertow – trotz mancher Differenzen – der Solidarität bedeutender Exponenten revolutionärer Kunst versichern.

Würde die bolschewistische Revolution mitsamt ihrer Kunst als »ein Fehler der Geschichte« gelten, müßte Wertow – paradox – als ein Fehler der Filmgeschichte gelten. Gleichfalls würden Ideen, die Revolution nachträglich als ein abnormes Zufallsprodukt und gemeinsames Werk von Verschwörern hinzustellen, tief ins Fleisch der Biographie des Künstlers schneiden. Grotesk, Wertows politische Überzeugungen irgendwelchen Verschwörungsideologien oder anderen Teufeleien zuzuschlagen. 1918 gab er als Parteizugehörigkeit an: »Parteilos. Ich sympathisiere mit den Anarcho-Individualisten.« Ein verschwörerisches Indiz ist das nicht, wohl aber Kennzeichen eines individualistischen Künstlers mit herrlich verrückten Ideen. Das KP-Parteibuch dürfte er mit einiger Sicherheit nie besessen haben. Das ist auch nicht der Punkt. Wertows Produktionsaktivität lief sowieso konform mit dem großen Strom der Kulturrevolution. Der Bürger Wertow indes schien eher ein unpolitischer und vorsichtiger Zeitgenosse gewesen zu sein. Das belegen die bisher veröffentlichten Tagebücher des Künstlers.

### *Film auf dem Prüfstand*

Die Faszination der Wertowschen Filmarbeit blieb nicht auf die zwanziger und dreißiger Jahre beschränkt. Jean-Luc Godard, filmisches Energiebündel des Pariser Mai 1968, und seine »Groupe Dziga Vertov« rissen die vergessene Erbschaft auf ihre Weise in den Kontext von Revolten und Utopien. Um diese Zeit suchten rebellierende Studenten der Filmakademie in Westberlin vergeblich, ihrer Schule den Namen »Dsiga Wertow« zu geben. Die Wertow-Rezeption in der UdSSR und in der DDR begleiteten seit den sechziger Jahren Veröffentlichungen von Schriften und Filmen des Dokumentaristen durch couragierte Filmwissenschaftler wie Sergej Drobaschenko und Hermann und Ruth Herlinghaus. Das »Wiegenlied«, mit dem der Film-poet 1937 den Kult um Stalin fast bis zur Führerparodie ins Bild rückt, löste insbesondere die kritische Aufarbeitung während der neunziger Jahre aus. Ein Teil ihrer Protagonisten geht, etwa durch Vergleiche mit Leni-Riefenstahl-Filmen der NS-Zeit, mit dem Gegenstand allerdings unseriös und schludrig um.

Die laufenden Film- und Mediendebatten im heutigen Rußland lenken zu Recht den Blick zurück auf das Jahr 1917 und auf die Stalinzeit. Mit den meisten damaligen Avantgardekünstlern, welche ihre Arbeit freiwillig auf ideelle Grundzüge von Revolution und Stalinepoche verpflichtet haben, steht auch Wertow zur Debatte und – seine Lebensleistung zur Disposition. Im Prüffeld kursiert bisher ein vergleichsweise kleiner Teil des Archivmaterials, zuoberst liegt die »am meisten politisch angehauchte Schicht«. Das dürfte sich ändern mit dem Erscheinen der von Thomas Tode und Alexandra Gramatke herausgegebenen »Tagebücher und Arbeitshefte« von Dsiga Wertow im Walter König Verlag Köln.

An Wertows ebenso intelligenter wie aufrichtiger politischer Ästhetik scheiden sich derzeit die Geister. Seine Filme der stalinistischen Epoche hinterlassen eine ziemliche Verwirrung.

### *Jugendphantasien*

Dsiga Wertow, am 2. Januar 1896 in Bialystok geboren, startet in die Filmgeschichte aus einer phantasievollen Jugend heraus. Phantasievoll, weil seine Vorstellungswelt häuslicherseits literarisch und musikalisch geprägt ist. Mit nicht einmal zehn entwirft er bereits einen phantastischen Roman und kapriziert sich auf populärwissenschaftliche Essays, mit zwölf veröffentlicht er Gedichte in der Lokalzeitung. An der Musikschule in Bialystok studiert Wertow in den Jahren 1912 bis 1915 Geige und Piano. Obwohl noch ganz naiv, enthalten jene ersten poetischen Versuche schon Ansätze, welche den künftigen Filmpoeten ahnen lassen. Später hat Wertow die eigenwilligen Poetiken und Gedichte Majakowskis und Chlebnikows aus den zehner Jahren begeistert aufgenommen und darin manche Anregung für die futuristische Ausprägung seiner frühen Manifeste gefunden.

Fraglos ist Wertows musikalische Herkunft ein Ferment für seine späteren filmischen Entdeckungen. Als der elanvolle Mann 1916/17 in St. Petersburg Medizin am »Psychoneurologischen Institut« studiert – unter den dort Studierenden befinden sich der spätere Publizist Michail Kolzow, die Filmregisseure Abram Room und Grigori Boltanski, der Schriftsteller Isaak Babel –, führt er futuristische Tonexperimente durch. Mit einem alten Phonographen zeichnet er Sprache, Klänge, Geräusche auf und montiert sie.

Der kommende »Montageur« schaut auch aus dem Gedicht »Start« (1917). »Start«, wie Majakowskis Verse treppenförmig angeordnet, gibt buchstäblich das Startkommando für den Lauf des Wertowschen Filmlebens. Es ruft auf, sich rigide abzuwenden von Filmen à la Gaumont und Pathé:

»Weder Pathé,/noch Gaumont/Das ist es nicht,/es geht nicht darum!/Der Welt Augen geben,/um einen normalen Hund zu sehen/mit Pawlowschen Augen./Ist Film Film?/Wir sprengen den Film in die Luft,/um/Film/sehen zu können.«

### *Potenz des Futurismus*

1922 gründet Wertow die »Kinoki-Gruppe«, mit der er 23 Folgen der »Kino-Prawda« produziert. Schon vorher dreht er für die

»Kinonedelja« Filme zu mannigfaltigen Themen des Alltags und der Revolution. Wertow berichtet, er hätte mit der historischen Chronik »Jahrestag der Revolution« (1918) sein »erstes Produktionsexamen« abgelegt. Zur experimentellen Studie gerät die »Schlacht bei Zarizyn« (1919/20). Der Film, unmittelbar in den Kämpfen gedreht, »steigert in einigen Passagen die Anzahl der Bildfelder nach dem Dezimalsystem« (Thomas Tode), wodurch extrem kurze Stücke entstehen – ein Vorgang, der in späteren Arbeiten fortentwickelt wird. Das Erlebnis der Feuergefechte und Rauchsäulen, Tode und Triumphe des Bürgerkrieges läßt den bis ins Herz revolutionierten jungen Mann nicht mehr los. Daß die Mobilität des Kriegswesens mit der Mobilität des Kinowesens korrespondiert, daß die Relation ungeahnte Bewegungsenergien und Geschwindigkeiten in sich birgt, dürfte dem Kinokisten schlagartig klar geworden sein.

Wertow hat, offenbar über den Umweg des russischen Futurismus, auch Vorstellungen der italienischen Futuristen um Marinetti rezipiert, Vorstellungen, wie sie zu jener Zeit nicht nur in Westeuropa in Mode kamen. Seine Manifeste »Wir« (1922) und »Kinoki – Umsturz« (1923) insonderheit verbergen das nicht. Marinetti und seine russischen Gesinnungsgenossen trieb es nicht zuletzt um, Leitformeln zu verkünden, nach denen alle bisherige Kunst in die Luft zu jagen sei. Derartiges Denken hat Wertow inspiriert – bei ihm aber keineswegs zu einschichtiger Integration geführt. Als Zukünftler, der Revolution und Kriegskommunismus am Leib gespürt hat, konnte er souverän eigene, unverwechselbare programmatische Szenaristiken entwickeln.

Anders verhält es sich mit jener Ästhetisierung von Attributen des Krieges, welche die italienischen Zukünftler in Anbetracht des Weltkrieges auf ihre Fahne schrieben. Aus der futuristischen Blutkonserve hat zwar auch Wertow getrunken. Aber der »Kinokist« hatte die Schrecken des Krieges, zeitweise in vorderster Linie, nicht nur erlebt, er hatte sie auch hassen gelernt. Die späteren Siege im Bürgerkrieg bedeuteten für ihn Siege im Zeichen einer humanitären Utopie. Wohl aber entwickelte Wertow schon früh Züge einer Filmästhetik, denen es an aggressiv-futuristischen Erregungszonen nicht fehlte. Noch in späteren Perioden lassen sich deren Spuren bis ins Vokabular verfolgen. Viele der Wertowschen Berichte und Organisationsprotokolle zur Festigung seiner Filmproduktion lesen sich wie strategische Schlachtpläne.

Die auf den Film bezogene futuristische Phase Wertows (1919-1924) ist die Periode wegweisender Entdeckungen. Im Bunde mit der »LEF« erklärt Wertow folgerichtig aller traditionellen Kunst den Krieg. Berührungspunkte ergeben sich fortan mit der revolutionären Kunstarbeit Majakowskis. Beide entwickeln – unabhängig voneinander – gleichsam Vorformen operativer Medienkunst. Die Majakowskischen ROSTA-Bilder sollten im »Tempo der Telegraphen oder des Maschinengewehrs« an den Mann kommen. Wertow organisiert in anderer Art bewegliche Filmvorführungen mit Autokinos und Kinowaggons in Agitzügen. Ohne Verzögerung sollte schlagkräftiges Agitations- und Aufklärungsmaterial die Massen erreichen. Später denkt er sich die

Kino-Automobile als »zackige technische Apparate vom Typ der Feuerwehr«. Auch seine »Kinoprawda« definiert er in diesem Sinne: »als Automobil am Strick, ein Flugzeug unter der Zimmerdecke«. Derartige exzentrische Anstrengungen liefen im Sog und unter dem Schutz der Revolution, obwohl die empfindlich getroffene konservative Front der avantgardistischen Produktionsriege den Fehdehandschuh drohend zurückwarf.

Im übrigen hat Wertow seine futuristische Herkunft – trotz vermutlich erzwungener Rücknahmen – niemals ernsthaft verleugnet oder verleugnen wollen. Noch in dem Stalinkultstreifen »Ein Wiegenlied« (1937) sind akustische Brüche eingebaut, die wie dröhnende Futurismen klingen – sicher einer der Gründe, weshalb der Film nach wenigen Tagen aus den Kinos genommen wurde. Sein Futurismus befähigte ihn außerdem zu vielfältigen und differenzierten Operationen auf der musikalisch-klanglichen Schiene. Die Kühnheiten in »Donbass-Symphonie« und »Drei Lieder über Lenin« wiesen schon auf einen Begriff von Kunst und Musik, der jenseits von dekorativen Schauspieler- und Orchesterapparaten siedelt. Wertow nahm damit spätere Richtungen wie die »Musique concrète« der Franzosen Pierre Schaeffer und Pierre Henry, auch frühe Bestrebungen auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik lange vorher vorweg.

#### *Kontroverse mit Eisenstein*

Dsiga Wertows vorläufig lupenreines Festhalten am Konzept des Filmfakts – für ihn zugleich Moment, seine kinematographischen Instrumente scharf zu halten – erregte selbst radikale Geister der »LEF«.

Mitte der zwanziger Jahre liefern sich Wertow und Sergej Eisenstein zum Teil erbitterte Gefechte in einschlägigen Tages- und Fachorganen. Sie ranken, auf einen Nenner gebracht, um die falsche Alternative, ob die Revolution gespielt (mit Darstellern) oder nicht gespielt (»ohne Masken und Fratzenschneiden«) darstellbar sei. Wertow, wie sein Gegenüber laut und schroff im theoretischen Handgemenge, läßt mit seinem absoluten Filmanspruch alle Kunsttradition hinter sich: Triumphator sei einzig die durch »Kinoglas« neu erspähte Wirklichkeit. Eisenstein – künstlerisch viel traditionsbewußter als Wertow – hält dem seine radikalen Montagefilme mit Laiendarstellern entgegen (»Streik«, »Oktober«). Am Ende drohen sich die beiden mit der »Filmfaust« – ein Wort, das Eisenstein zu prägen wußte als militante Deutlichmachung seines Stils: »Wir brauchen kein ›Filmauge‹, sondern eine ›Filmfaust‹. Der sowjetische Film muß auf die Schädel trommeln! Nicht ›durch das vereinte Sehvermögen von Millionen Augen werden wir gegen die Welt der Bourgeoisie kämpfen‹ (Wertow), denn dann würde man uns ganz energisch Millionen Veilchen unter diese Millionen Augen setzen!«

Ihre prinzipiellen Zielsetzungen unterschieden sich im übrigen kaum voneinander. Beide formulierten in ähnlicher Weise ihren Wahrheitsanspruch, ein jeder ließ Illusionen von durchgreifenden Wirkungen des Films freien Lauf.

Der inzwischen anerkannte Filmemacher Wertow hat später

offenbar gelitten unter dem Mangel an Anerkennung von seiten Eisensteins, als dieser mit dem »Potemkin« berühmt geworden war. Nicht folgenlos blieb, daß Eisenstein offenkundig nicht bereit gewesen war, Wertows konzessionslosen Polemikstil und umstürzende Film-Maximen als eine Position unter anderen anzuerkennen. Elisaweta Swilowa, seit 1923 Wertows Lebenspartnerin, Ko-Regisseurin, Cutterin der meisten seiner Filme, hat eine freundschaftliche Beziehung der beiden herbeizureden versucht. Sie gab es aber nicht. Vielmehr glaubte sich der ältere Wertow allzu lange als ein Lehrmeister des »Potemkin«-Regisseurs. Als die beiden gegeneinander konkurrierten, dürfte der Dokfilmer, von Eifersucht geplagt, solidarische Bindungen selber durchkreuzt haben.

### *Defizite der »Filmwahrheit«*

Die Debatten um Dsiga Wertows Ästhetik des Fakts gingen einher mit der Teilung der Revolution. Die Machtausdehnung der absolutistischen Bürokratie nahm unaufhaltsam ihren Lauf. Spätestens seit der endgültigen Niederringung der politischen Opposition um Leo Trotzki 1929 lief der Film der Revolution in umgekehrter Richtung ab. Das blieb nicht ohne Folgen für die Protagonisten des »überrumpelten Lebens«. Bewaffnet mit ihren Kameras, unbeobachtet, lauend wie die Jäger waren sie dem ungebügelten Leben auf der Spur. Das Problem war einschneidend. Unterm Revolutionskostüm machte unbedingte Wahrheitstreue halt.

Während der zwanziger und frühen dreißiger Jahre – Jahre noch ungebrochenen Produktionswillens – befanden sich die »Kinokisten« in einem andauernden Kriegszustand mit den zentralisierten Filmstrukturen und deren Repräsentanten. Allein die Barrieren, welche die Bürokratie im Zeichen der Verhinderung filmischer Realitätsaneignung, dem Kostbarsten der Kinoki-Gruppe, setzte, trafen ins Mark. Darunter litt nicht nur jene enthusiastisch proklamierte »Filmwahrheit«, daran laborierte ein ganzes Produktionssystem. Hinzu kamen die üblichen Ranküne, die den Geist zermürben sollten, und ihr Unwesen trieben spätestens seit 1930 jene Formalismusverdikte, an denen die Innovatoren verzweifeln mußten.

Zeiten ohne Arbeit hat Wertow schon in den zwanziger Jahren gekannt. Nach Beendigung der Kinoprawda Nr. 21, der »Leninskaja Kinoprawda« (1925), ein gegen den Strich bürstendes Film-poem über den Sowjetführer, bot sich Wertow »anderthalb Jahre (...) keine Möglichkeit, voll und vollkommen zu arbeiten«. Ende 1926, ausgerechnet am Tag der Premiere von »Ein Sechstel der Erde«, einem Dokumentarstreifen, der für den UdSSR-Sozialismus mit neuartigen Aufnahmeperspektiven und ausgeklügelten Bildkombinationen warb, erhielt Wertow unter fadenscheinigen Begründungen von der Firma Sowkino seine Kündigung. Später berichtete er, man habe »die administrative Zerschlagung des Mitarbeiterstabes der Filmchronik« gewollt. Kein Wunder, daß »Der Mann mit der Kamera« (1929), wohl der experimentellste und international berühmteste Streifen Wertows, mit seiner Premiere unweigerlich ins Schußfeld nicht nur der Gegner des Dokfilms geriet.

Bei der publizistischen Auswertung der »Donbass-Symphonie«, dem ersten dokumentarischen Tonfilm in der sowjetischen Filmgeschichte, spielte die Kritik vollkommen verrückt. All die formalistischen Antiformalisten holte der Streifen – er besingt enthusiastisch den industriellen Aufbauwillen der Jugend – aus ihren Verstecks. Man unterschob den raffinierten Tonmontagen aus Industriegeräuschen, realer Alltagsmusik und produzierten Radioklänge das flache Gespinnst der »Kakophonie« und heftete an sie den Vorwurf des »Katzenkonzerts«. Der Mangel an Vernunft und Wissen wurde vollends offenbar, als die »Donbass-Symphonie« (sie ist auch unter dem Namen »Enthusiasmus« bekannt geworden) in Westeuropa Interesse erregte und an einigen Auführungsorten – kommunistenverdächtig – verboten worden war.

Wertows letztem Avantgardefilm »Drei Lieder über Lenin« (1933) saßen außerdem die vorgeschrittenen, dem extremen Stalinismus sich nähernden Jahre im Nacken. Über ihm lag nicht minder das Damoklesschwert der »völligen Zerstörung« des Dokumentarfilms, also gerade der Gattung, welche der Wirklichkeit am offenkundigsten auf den Fersen sein mußte. Jene seltene Verehrung gegenüber dem Revolutionsführer, die sich im Film über vielfache persönliche Motive Wertows und etliche filmische Vorläufer ausdrückt, wird heutigen tags allgemein als Leninkult geringgeschätzt oder – ideologisch – verworfen. Nicht zufällig mußte Wertow jedoch ein Jahr warten, ehe der – später unter Druck politisch mehrfach zurechtgestutzte – Streifen in den heimatischen Kinos laufen durfte. Sein Schöpfer muß in der Zeit die Welt nicht mehr verstanden haben. Obwohl die »Drei Lieder über Lenin« unter kompromißlerischen Lyrismen leiden, ist die über den Gesamtstreifen erschließbare kritische Botschaft, zu den leninistischen Quellen zurückzukehren, von den stalinistischen Administratoren verstanden worden. Der Film wurde nach wenigen Wochen zurückgezogen. Dem widerspricht keinesfalls die spätere Verleihung des Ordens »Roter Stern« als indirekte Würdigung der »Drei Lieder«, erst recht nicht ein Foto von 1934, auf dem Wertow neben anderen Filmleuten mit Stalin anlässlich eines wie immer richtungweisenden Filmkongresses abgebildet ist.

#### »Das Wiegenlied«

Wertow wiederfuhr das gleiche Schicksal wie der übrigen Sowjet-Avantgarde. Der politisch-ästhetische Konsens mit dieser erwies sich in den zwanziger Jahren auf die Dauer als nicht haltbar. Die politische Vorhut kündigte den ohnedies störungsreichen »Vertrag« in den dreißiger Jahren restlos auf und liquidierte ein ganzes, mit der Revolution verbundenes künstlerisches Kraftfeld. Die Prüfungen dieser Jahre forderten viel.

In der stalinistischen Wut-Periode kommandierten die bestechlichen Funktionäre, die gesteuerten Kritiker, die halbwissenden Verwalter des Filmwesens jene von Ängsten geplagten Kreatoren wie sie wollten. Nahezu die Gesamtheit der Avantgarde mußte sich von den Stalinisten die Kapitulationsurkunde ausstellen lassen. Was mag damals in den Köpfen der Betroffenen vor sich gegangen sein? Während Stalin hunderte Autoren, unter ihnen Dsigas

Freund Michail Kolzow, erschlagen ließ, kam der ebenso integre wie freundliche und sensible »Kinokist« nach dem Film »Das Wiegenlied« (1937) mit anhaltenden Arbeitsverboten und sonstigen Ausgrenzungen davon.

Das »Wiegenlied« ist Wertows problematischster Streifen. Der Film widmet sich jener heil gesprochenen Welt der Sowjetfrau in prägnanten Bildern und Montagen. Aus allen Himmelsrichtungen strömt das zarte Geschlecht der Entschleierten, Alphabetisierten, Emanzipierten Richtung Moskau zum allseits geliebten Führer Joseph Wissarionowitsch und – klebt an dessen Litewka. Die schlichte poetische Idee erschließt sich jedermann über leitmotivische Symphonismen und Bilder von wiegenden Babys, stillenden Müttern, einer lernenden, produzierenden, fallschirmspringenden, marschierenden und abermals marschierenden weiblichen Sowjetgemeinschaft.

Der Film gibt einschlägige Rituale der Stalin-Verehrung bis zum Erbrechen wieder, ja er verleiht diesen – vielleicht ungewollt – groteske, operettenhafte Züge. Unschwer festzustellen, daß der Streifen über reale, trotz mancher Besserungen oft entwürdigende Lebensverhältnisse vieler sowjetischer Frauen hinwegtäuscht. (Als Wertow das »Wiegenlied« drehte, beseitigte die UdSSR gerade das Recht der Abtreibung.) Bei näherem Hinsehen kann man indes entdecken, wie Wertow in die Stalin-Huldigung Widerhaken montiert, indem er etwa die von der Zensur übersehenen, schnittig gekleideten Aufseher hintergründig bei der Weinernte zeigt. Wertow unterläßt es nicht, ein »Tollhaus« von Frauen, die den Heroen mit Wahnsinnsaugen anglänzen, überdeutlich auszustellen. Forcieren den Massenrausch wiederkehrende Bilder entsetzlich schreiender Mädchen auf einem Kongreß, steigern irre Beifallsorgien im Zeitraffer die Verblendungswut. Unverdeckt gelingt der Bruch, als im Augenblick des Bangens um die glückliche Rückkehr der Falschschirmspringerinnen ins Dunkel getauchte Motorengeräusche sich mit düsteren futuristischen Klarinettenfiguren vermischen. Sie sind Teil einer fiebrigen Kurve, die der Streifen enthüllt. Der Tiefenschicht des Films ist stellenweise eine physisch spürbare Nervosität und Angst eingeschrieben, welche, schwer zu sagen, vielleicht auf eine Gewissensnot des Autors weisen. Bei Wertow erscheint die Heroik durch dieses Verfahren teils entstellt, teils durch den symphonisch-beseelten Duktus der Tonschicht wiederhergestellt.

So schnell der Film aus den Kinos verschwand, so schnell erhielt Wertow, nach jahrelangem Warten, mit seiner Frau Elisaweta Swilowa in einem Moskauer Haus für Filmschaffende eine menschenwürdige Zweizimmerwohnung. Beleg für eine Privilegierung? Seither hat er keine weiteren poetischen, geschweige experimentellen Filme mehr drehen dürfen. Ohne die eigentliche Arbeit aber war der arbeitsbesessene Wertow ein verlorener Mensch. Seine elende Situation hat er unnützerweise immer wieder zu entschuldigen versucht. Fünf Jahre nach seinem Tod wurde der Filmemacher – er starb 1954 – postum rehabilitiert.

Das heutige Rußland des Films hat die Erbschaft des »Kinokisten« vorerst in die Ungnade zurückgestürzt.