Suhrkamp Verlag

Leseprobe

Nachrichten aus der ideologischen Antike

Marx – Eisenstein – Das Kapital
Drei DVDs mit einem Essay von Alexander Kluge. Etwa 580 Minuten. Farbe

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 1
978-3-518-13501-3

Alexander Kluge

Nachrichten aus der ideologischen Antike

Marx – Eisenstein – Das Kapital

Inhalt

Vorwort 4

I. Drei DVDs in der *filmedition suhrkamp* 6
II. Ein Plan mit der Wucht eines Panzerkreuzers 11
III. Das Kapital in uns und um uns herum 23
IV. Kommentare zu den drei DVDs 31
V. Geschichten für Marx-Interessierte 42

Mitwirkende 55
Übersicht über die Kapitel der drei DVDs 58

Vorwort

Aus mehreren Gründen kann man sich Eisensteins Projekt unbefangen nähern: Es ist uns entrückt; man kann, gewissermaßen unter historischen Schuttmassen, ausgraben:

1. einen Filmplan, 1927 entstanden und 1929 auf seinem Höhepunkt;
2. das Buch von Marx (umgeben von Fragmenten, Exzerpten und Plänen).

Außerdem sind zwei weitere Ausgangspunkte für uns Vergangenheit: Die Möglichkeit einer europäischen Revolution scheint entschwunden; damit aber auch das Vertrauen auf einen Geschichtsprozeß, der durch das Bewußtsein der Menschen direkt gestaltet werden kann. Durch dieses Verschwinden ist die Unruhe, die Eile entfallen, welche die Publikation der zweiten Auflage von *Das Kapital* im Jahr 1872 (dem Geburtsjahr meiner Großmutter) und das »wüste Jahr 1929« bestimmte (das Geburtsjahr von Hans Magnus Enzensberger und Jürgen Habermas). Wir können uns wie in einem Garten mit den fremden Gedanken von Marx und dem seltsamen Projekt von Eisenstein auseinandersetzen, weil sie Nachrichten aus der ideologischen Antike darstellen. So unbefangen, wie wir mit dem Altertum umgehen, das doch die besten Texte der Menschheit umfaßt.

Wir müssen nichts Neues verkünden, nichts abschließend beurteilen, können wenig verändern und müssen nichts von der Leistung von Marx und Eisenstein nachahmen. Man kann das als Abschied oder als Anfang betrachten.

Als Marx im Mai 1818 (fünf Jahre nach Richard Wagner) geboren wurde, gab es noch Kinderarbeit in England und Sklavenhandel. Im November 1918, nach Ende des ersten Krieges, der das 20. Jahrhundert verwüstete, ist Marx hundert und ein halbes Jahr alt gewesen. Im Jahre 1943 ist er 125 Jahre alt – Sklavenhandel und

Kinderarbeit sind abgeschafft, dafür haben wir Verschleppung und Auschwitz. Die analytischen Instrumente von Marx sind nicht überholt.

Die analytischen Instrumente von Marx sind nicht überholt. Karl Marx auf dem G8-Gipfel von Hokkaido (2008)

Auch der Ansatz von Sergej Eisenstein interessiert mich sehr. Dieser Regisseur, kühn und verbohrt, wollte nicht nur *Das Kapital* »kinofizieren«, sondern die Filmkunst überhaupt umstürzen und neu aufbauen. Seine Vorschläge zu »visuellen Konstellationen«, seine Weiterführung der Montage (über das in seinen eigenen Filmen Erreichte hinaus), die Einbeziehung von Schriften und Gedanken, die seriellen Reihen und der Umgang mit Zwischen- und Obertönen, kurz: Eisensteins Modernität, ist brauchbar für alle Themen unserer Zeit, nicht nur für die Verfilmung des *Kapital*.

A. K.

I. Drei DVDs in der *filmedition suhrkamp*

1. Was ist zu sehen?

Seinen Entschluß aus dem Jahr 1927, spätestens 1929 *Das Kapital* zu verfilmen, hat der russische Regisseur Sergej Eisenstein (*Panzerkreuzer Potemkin*, *Oktober*) nicht durchgeführt. Die Verlegerin des Suhrkamp Verlags, Ulla Unseld-Berkéwicz, gab während der Buchmesse 2007 bei einem Empfang im Garten ihres Hauses die Losung aus, das Projekt Eisensteins solle in der neugegründeten *filmedition suhrkamp* einen Gedenkstein erhalten. Schließlich seien im Verlag genügend Autoren präsent, die sich mit Marx ernsthaft beschäftigt hätten: etwa Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Peter Weiss, Dietmar Dath, Peter Sloterdijk, Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Durs Grünbein – jeweils in größerer Nähe oder Ferne zu dem antiken Autor.

»Marx ist nicht überholt.« Was heißt das? Ich kann nur von meinem eigenen Interesse ausgehen. Dieses stützt sich auf Vertrauenspersonen, von denen einige oben genannt sind. Mich interessiert in den Texten von Marx dabei nicht so sehr die Beschreibung der äußeren Ökonomie und ihrer »Gesetze«, sondern vor allem der KAPITALISMUS IN UNS (III: »Das Kapital in uns und um uns herum«, S. 23 ff.). Die Außenwelt der Industrie, wie die gesamte Vorgeschichte überhaupt, regieren unser Inneres und bilden eine starke Macht (der Motivation, des Unterscheidungsvermögens, des Gefühls), eine Art Parallelregierung neben unserer klassischen psychischen Ausstattung, und beide verbinden sich. Diese SUBJEKTIVE SEITE (also der »aktuelle« Marx) steht vor allem auf den DVDs II und III im Mittelpunkt. Die *Nachrichten aus der ideologischen Antike* konzentrieren sich auf drei DVDs:

I. Marx und Eisenstein im gleichen Haus (eine Annäherung an das, was Eisenstein plante, und an den Ton von Marx' Texten als Echos aus ferner Zeit)
II. Alle Dinge sind verzauberte Menschen (über den sogenannten Warenfetisch und das Nachhallen vergangener Revolutionen)
III. Paradoxe der Tauschgesellschaft (über die allseitige Präsenz des Tausches und die Chance, multimedial darauf zu antworten)

Begleitet werden die Filme von »Geschichten für Marx-Interessierte«, die am PC gelesen werden können.

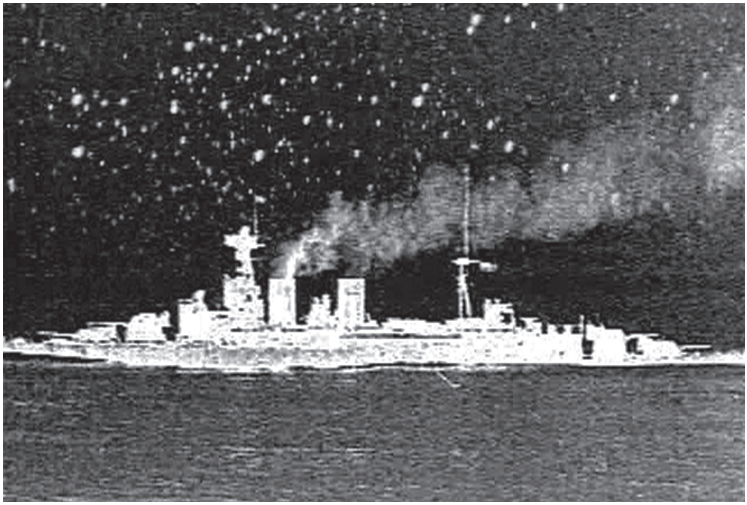
Der weite Weg von der Antike bis ins Jahr 2008. Marx, Engels, Lenin und Ovid

2. Wieso »ideologische Antike«?

Jede Gegenwart (weil sie praktisch ist) braucht eine Theorie. Geeignet sind dafür Bezugspunkte, die außerhalb des gegenwärtigen Geschehens liegen.

An den Küsten Europas gab es Strandräuber. Sie rückten die Leuchtfeuer, an denen die Seeleute sich orientierten, so um, daß

die Schiffe scheiterten und sie die Fracht an sich bringen konnten. Für die Seefahrt ist die Navigation nach den Sternen besser. Sie sind unverrückbar. Es war in der Antike üblich, die Helden (z. B. Herkules) an den Sternenhimmel zu versetzen.



»Für die Seefahrt ist die Navigation nach den Sternen besser. Sie sind unverrückbar.«

In der gegenwärtigen Praxis des Films und der Wissenschaft ist mir keine mit dem Projekt Eisensteins oder mit dem Werk von Karl Marx vergleichbare Anstrengung bekannt. Es ist deshalb ein Vorzug, daß Eisenstein, das Jahr 1929, in dem er vermutlich seine Dreharbeiten durchgeführt hätte, sowie das Werk von Marx (und die Beispiele, die er vor sich sah, als er schrieb) für uns so fern sind wie eine Antike. Sie rücken nicht zu unserem Sumpfgelände hin, sondern zu Aristoteles, Ovid und anderem sicheren Boden, über den die Menschheit verfügt.

DIE UTOPIE WIRD IMMER BESSER, WÄHREND WIR AUF SIE WARTEN

Der PROZESS DER AUFKLÄRUNG, von dem Immanuel Kant spricht (und dem Marx mit großer Ungeduld anhing), zeigt eine eigenwillige Oszillation: Seit 300 Jahren existieren Durchbruchsversuche zu einem »Zustand der Aufklärung«. Anscheinend aber gilt der Satz »Räsonniert, so viel ihr wollt, und worüber ihr wollt; aber gehorcht«, den Immanuel Kant in seiner Schrift »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« formuliert hat, noch immer. Im 18. Jahrhundert entsprach das der Forderung des preußischen Königs. Heute stehen die Realverhältnisse dort, wo früher der König befahl. Auch sie sagen: »Räsonniert, aber gehorcht.«

Im Gegensatz zur »ideologischen Antike« genügt es heute nicht, die elfte Feuerbach-These zu wiederholen: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.« Der Beobachtung entspricht eine vertrackte neue Situation: Es gibt nicht nur eine Wirklichkeit, sondern viele, die meisten davon antagonistisch. Dies eröffnet Zwänge und Auswege. Keine dieser Wirklichkeiten (nicht einmal jene des *second life*) läßt sich durch die *wirklichen* Menschen auf dem Planeten willkürlich verändern. Die inflationären Wirklichkeiten treten, jede für sich, mit Arroganz und Befehlsgewalt auf.

Weiser Mann in der Antike. Eine Zeichnung von Sergej Eisenstein (undatiert)

In dieser Lage ist es in keiner Weise gleichgültig, ob räsoniert werden kann. Die Aufklärung bleibt zwar zunächst in der

Ausgangsstellung, man kann sie jedoch weder ausschließen noch einkesseln. Es gibt sozusagen GÄRTEN DER FREIHEIT. Die gedanklichen Pflanzungen, die Marx dort angelegt hat, sind schöne Beispiele der Evolution.

Eisenstein (links mit Kapuze) beim Räuberspiel (Riga, 1910)

II. Ein Plan mit der Wucht eines Panzerkreuzers

Eisenstein beim Schneiden seines Films *Oktober* (1928)

1. Der Plan

Erschöpft saß er da. Wir schreiben den 12. Oktober 1927. Am Tag zuvor hat er die Dreharbeiten für seinen Film *Oktober* abgeschlossen. Er sitzt auf 60 000 Metern Material, d. h., er verfügt über 29 Stunden belichtetes Filmnegativ. Das muß er nun sortieren und kürzen. Die Anstrengung, einen Film zu drehen, ist geringfügig gegenüber der Strapaze, ihn zu montieren. Sergej Eisenstein steht

also vor einem BERG VON ARBEIT. An diesem Abend beschließt er, *Das Kapital* »nach dem Szenario von Karl Marx« zu verfilmen. Mit Szenario meint er das Buch selbst.

In den folgenden zwei Jahren verfolgte Eisenstein diesen Plan, den ihm keiner finanzieren wollte: das Zentralkomitee nicht, der Gaumont-Filmverleih in Paris und die Tycoons in Hollywood ebenfalls nicht. Am 30. November 1929 sitzt er in Paris James Joyce gegenüber. Joyce, praktisch blind, spielt ihm auf dem Grammophon seine Lesung aus *Ulysses* vor; selbst kann er nicht mehr lesen. Eisenstein will entweder – parallel zu *Das Kapital* – Joyce' Buch verfilmen oder aber *Das Kapital* nach der literarischen Methode des *Ulysses* umsetzen.

Die Notizen zu diesen Plänen hat Naum Klejman, der Direktor des Moskauer Filmmuseums, in den fast 25 000 Seiten umfassenden Niederschriften der Regisseurs gefunden. Eisensteins Biographin Oksana Bulgakowa stellt sie in den Kontext der gleichzeitig von Eisenstein verfolgten Projekte. Fritz Langs *Metropolis* hatte Eisenstein angeregt, den Film *Das Glashaus* zu planen. Eine Fabrik in den USA war bereits beauftragt, die Bauten für einen »Wolkenkratzer aus Glas« herzustellen: eine nach allen Seiten, nach oben wie unten durchsichtige Welt – frei von Wänden und offen für ungewöhnliche Perspektiven. Rasch sah Eisenstein ein, daß es bei *Das Kapital* nicht um eine Abendvorstellung gehen könne, eher um vier Abende wie bei Richard Wagner. Eisenstein, der Initiator großer Projekte, ein Catilina der Moderne.

Es ist wenig verwunderlich, daß der Film nicht verwirklicht wurde. In der äußeren Handlung sollte er einen einzigen Tag im Leben zweier Menschen begleiten, von der Mittagszeit bis in die Nacht, ähnlich wie in *Ulysses* der Tag des Leopold Bloom beschrieben wird (in der Nacht trifft er auf seine Frau), während Assoziationsketten und Subtexte die Menschheitsgeschichte seit Troja aufrufen. So wollte Eisenstein aus den Elementen des *Kapital* – der Ware am Anfang und den Klassenkämpfen am Ende – eine

GESAMTMONTAGE entstehen lassen, in die sich die »Handlung der zwei verlorenen Menschen« einfügt. Oder andersherum.

> KINEMATOGRAFISCH IST JENER FILM,
> DESSEN SUJET SICH IN ZWEI WÖRTERN
> WIEDERGEBEN LÄSST.[1]

Soll man das Projekt im Atelier verfilmen? Oder muß man den Wirkungen des Kapitals in den wirklichen Verhältnissen nachspüren, sie dokumentieren? Dsiga Wertow und sein Bruder, der Kameramann Michail Kaufman, wären eventuell für das Projekt geeigneter gewesen. Sie hätten ihre Kamera auf die realen Ereignisse des Jahres 1929 gerichtet. Auf diese geht Eisenstein merkwürdigerweise fast gar nicht ein.

2. Stoffe von 1929

Bei einem Aufenthalt in Berlin bestellte Eisenstein sich 1929 in Babelsberg eine »Requisite«: »Rinderzunge in Silberpapier«. Dazu hatte ihn ein Zeitungsbericht über den Tod des ehemaligen Reichskanzlers Fürst von Bülow angeregt. Dieser Politiker, von 1900 bis 1909 Chef der deutschen Regierung, trug den Beinamen »Silberzunge«, weil er so glatt und ciceronianisch zu reden verstand. Eisenstein beabsichtigte, eine auf ihn bezogene Montage in *Das Kapital* einzufügen (DVD II, Extra 2). Zu einem zweiten Ereignis des Jahres 1929, dem Schwarzen Donnerstag bzw. Freitag am 24./25. Oktober, nimmt Eisenstein in seinen Notaten keinen

1 Sergej Eisenstein, »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ›Kapital‹«, in: ders., Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' »Kapital« (= Schriften III), herausgegeben von Hans-Joachim Schlegel, München: Hanser 1975 (S. 289-315), S. 300.

Bezug. Er reist in diesen Tagen nach Paris, sucht Filmverträge abzuschließen mit dem Verleih Gaumont.

Ein Börsencrash ist im Jahr 1929 nichts Neues. Schon im Mai 1873 kam es an einem Freitag zu einem Zusammenbruch der Börse in Wien. Der österreichische Hochadel verlor sein Vermögen. Der Operettentext »Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist!« aus der *Fledermaus* von Johann Strauß bezieht sich auf dieses Ereignis ebenso wie die Szene im Schuldturm im 3. Akt. Schon der Ausdruck Schuldturm zeigt die weite Entfernung dieser Erfahrung. Es geht um einen Börsenkrach, der die Welt nicht ergriff. Das ist im Herbst 1929 grundlegend anders. Hier ist zum ersten Mal eine den ganzen Planeten erfassende Welle von Depression und Zusammenbruch zu beobachten, sie beginnt am Donnerstag, dem 24. Oktober, in New York, stürzt freitags Europa in Panik und wird am folgenden Dienstag, als das Vertrauen in die US-Banken endgültig zusammenbricht, besiegelt. Die Krise dauert bis 1934, wird eigentlich erst durch die kumulierten Rüstungsanstrengungen, die zum Zweiten Weltkrieg führen, unterbrochen. Am Ende des *Kapitals*, im 25. Kapitel, schreibt Marx über die moderne Kolonialisationstheorie. Damit meint er Erfahrungen in den USA, in Kanada und in Australien. Die Arbeitskraft, die aus Europa eingewandert ist, ordne sich in diesen »Kolonien« den Unternehmern nicht unter. Sie bewegt sich in den USA frei in Richtung Westen, nimmt Boden in Besitz (und im Gold Rush die Naturschätze), ist der Ausbeutung entronnen. Erst 1929, und mit voller Wirkung in den dreißiger Jahren, kommt das Kapital über die selbstbewußten Siedler: in Form der Folgekosten des kapitalistischen Zusammenbruchs. Für einen Moment ergreift den Kontinent die Depression. Diese »Unterjochung unter die Folgekosten« gibt es auch in Europa. Hier hatte die reelle Subsumtion unter das Kapital nie aufgehört, nun entsteht eine verblüffende und neuartige zusätzliche Unterwerfung der subjektiven Seite in den Menschen: Was linke Energie war, marschiert politisch nach

rechts. Diese bitteren Geschehnisse, die sich mit den Kategorien der besten Schüler von Karl Marx (Benjamin, Adorno, Horkheimer, Korsch, Brecht) entschlüsseln lassen, sind filmisch und literarisch nie beschrieben worden.

3. Ein imaginärer Steinbruch: Eisensteins Forderungen an den »neuen Film«

Ich sehe den großartigen Plan Eisensteins, *Das Kapital* zu verfilmen, als eine Art IMAGINÄREN STEINBRUCH. Man kann darin Bruchstücke finden, man kann aber auch entdecken, daß darin überhaupt nichts zu finden ist. »Das Unverfilmte kritisiert das Verfilmte.«

Ein solch respektvoller Umgang mit den Plänen eines Meisters wie Eisenstein ähnelt den Grabungen auf einer antiken Fundstelle; man erfährt mehr über sich selbst, als man an Scherben und Schätzen findet. Es fällt auf, daß die besten Marx-Texte ganz ähnlich unter Massen von historischem Geröll verbuddelt sind. Gräbt man danach, stößt man vor allem auf Werkzeuge. Die analytischen Gerätschaften und Maschinen, die der Theorieingenieur Marx baute, sind von äußerster Seltenheit. Noch verblüffender sind jedoch die Vorschläge, die Sergej Eisenstein in seinen Notaten für die Zukunft des Filmemachens macht:

– Er schlägt vor, die lineare Handlung völlig aufzugeben. Es sei, sagt er, notwendig, Filme wie Kugeln (also wie Sterne und Planeten, die sich in einem Raum frei bewegen und aus deren Gravitation »kugelförmige Dramaturgien« entstehen) herzustellen. Und Kugelbücher! Das wären in der Praxis gigantische Kommentarwerke, ähnlich dem Babylonischen Talmud.
– Man müsse, so Eisenstein weiter, die filmische Montage ersetzen, indem man Wirkungen nachahmt, die den Obertönen in der Musik entsprechen. Bilder, die simultane Geschehnisse, Gleichzeitigkeiten im Kopf des Zu-

schauers anregen, d.h. auf die Vielfalt, die solche Menschenköpfe von sich aus hervorbringen, mit den Mitteln des Films antworten. Wie in der seriellen modernen Musik, z. B. in Zwölftonkompositionen, befestigt Eisenstein die Autonomie des Zuschauers (gegenüber der Überredungswucht des Films) und die des Materials (gegenüber dessen Verarbeitung durch den Kunstverstand). Menschen, sagt Eisenstein, sind nicht einfach, sondern komplex.
– Warum, fragt Eisenstein unter dem Leidensdruck, aus 60 000 Metern ihm teuren Rohmaterials 2 000 Meter Gebrauchsfilm montieren zu müssen, gibt es keine Vorführungen der Rohmaterialien selbst? Wahr ist, daß solche Vorführungen, wann immer man sie in der Filmgeschichte versucht hat, große Erfolge wurden. Aber wie selten geschah das! Wie viel interessanter als die Rhythmusvorlage *Symphonie einer Großstadt* von Walter Ruttmann wäre für uns das unverschnittene, vollständige Originalmaterial, ein Spiegel des Berlins von 1927? Das Kino, behauptet Eisenstein, werde mißverstanden als Treibhaus der Wahrnehmung. Man müsse jedoch zurück zu einer extensiven Landwirtschaft der Erfahrung.

Wir erleben heute die Inflationierung der wirklichen Verhältnisse. Das Objektive wächst uns über den Kopf, aber wir haben auch Grund, uns vor den Massen an Subjektivem, das dem Bewußtsein entkommen ist, zu fürchten. Mit der Methode und dem Anspruch von Marx ist es gefährlich, sich im Jahr 2008 dieser Wirklichkeit auszusetzen: Man wird mutlos. Man braucht einen Schuß Leichtsinn, um damit umzugehen. Man muß Till Eulenspiegel einmal über Marx (und auch Eisenstein) hinwegziehen lassen, um eine Verwirrung zu erhalten, durch die sich Erkenntnisse und Emotionen neu verbinden.

4. Textproben aus den Notaten[2]

12. X. [1927]

Der Entschluß steht fest, das ›Kapital‹ nach dem Szenarium von K. Marx zu verfilmen – dies ist der einzig mögliche formale Ausweg. […]

13. X. 27

[…] Hier stößt man schon auf völlig neue Filmperspektiven und auf das aufgehende Licht jener Möglichkeiten, die ihre Vollendung in meiner neuen Arbeit finden werden – im ›KAPITAL‹ nach dem Libretto von Karl Marx. In einem Filmtraktat.

4. XI. [1927], abends

In Amerika sind sogar die Friedhöfe privat. Hundertprozentige Konkurrenz. Bestechung der Ärzte etc. Die Sterbenden erhalten Prospekte: »Nur bei uns werden Sie ewige Ruhe im Schatten der Bäume und beim Plätschern der Bächlein finden« etc. (fürs »K[apital]«). […]

23. XI. 27

[…] Das Prinzip der De-Anekdotisierung ist offensichtlich (*zweifelsfrei*) für den ›Oktober‹ grundlegend. Die Arbeitstheorie der »Obertöne« kann wahrscheinlich sogar in diesem einen Leitsatz zusammengezogen werden. Bei einer Darstellung der ›Oktober‹-Prinzipien ist es in didaktischer Hinsicht nützlich und notwendig, zur Entwicklung des Prinzips auch diese Etappe abtastend darzulegen. Denn seinem Wesen nach bleibt ›Oktober‹ noch das Muster einer zweischichtigen (»dvuplanovyj«) Darstellungsart: Die De-Anekdotisierung jedoch ist ihrem Wesen nach ein Stückchen vom »morgigen Tag«, d. h. die Voraussetzung unserer nächsten Sache: des ›K[apitals]‹. […]

2 Sergej Eisenstein, a. a. O.

2. I. 28

Fürs ›Kapital‹. Die Börse darf nicht durch eine »Börse« wiedergegeben werden ([wie in] ›Mabuso‹ [oder] ›St. Petersbourg‹), sondern durch Tausende von kleinen Details. Durch Genreismus. Vgl. hierzu Zola (›L'argent‹). Curé – der Generalmakler eines ganzen Rayons. Die Concierge als Anleihenhalterin. Druck solcher Concierges in Fragen der Schuldenanerkennung durch Sow[jet]rußland. […]

4. IV. 28

[…] Im Zusammenhang mit ›Kapital‹ ist eine Abteilung für »Reizerreger« einzurichten, d. h. eine Abteilung für zielgerichtete Materialien. So wie etwa dieser Blejman-Ausschnitt zielgerichtete Elemente für eine Pathetik des ›Kapitals‹ angibt (sagen wir für das letzte ›Kapitel‹ – für die dialektische Methode in der Klassenkampf-Praxis). […]

So etwas kommt schon in B. Gusmans Schriften vor: »… Die Sprache des Films hat die Eigenheit, für das ›Einspielen‹ eines *seiner Zeitdauer nach unbedeutenden* Faktums eine erheblich größere Anzahl gestalterischer Mittel zu benötigen, als dies in allen anderen Kunstarten der Fall ist. *Das, was man in der Literatur mit wenigen Wörtern erfassen kann, wird auf der Leinwand mit Hilfe einer ganzen Reihe von Szenen wiedergegeben, ja zuweilen sogar durch Episoden, die einen großen Raum innerhalb des Films einnehmen.* […]«

[…] Denn wenn wir weitergehen, so kommen wir dahinter, daß das gesamte ›Kapital‹ – ohne den Düften Ägypten [sic] nachzujagen – im Studio »aufgebaut« werden kann. […]

7. IV. [1928], 00.45 h

In der Straßenbahn »A« vom Strasnoj [bulvar] nach Petroviskie vorota (möglicherweise auch von Nikitskie – ich erinnere mich nicht mehr genau…) legte mir Griša heute die Mechanik der ›Kapital‹-Sache anhand banaler Einfälle zur ringförmigen Konstruk-

tionsweise der Sherezahada, Tutti Namehs (›Papageienbuch‹), der Hauff-Märchen etc. als vorläufiges Arbeitsdrehbuch dar. Wir kamen von der Sub, wo wir zu Pascha und Kulitsch Schokolade tranken…[…]

Im Ablauf des gesamten Filmes kocht eine Frau für ihren heimkehrenden Mann Suppe. Es sind zwei sich überschneidende assoziative Themen möglich: die kochende Frau und der heimkehrende Ehemann. […] Die Assoziation des dritten Teiles (zum Beispiel kommt aus dem Pfeffer, mit dem sie würzt: Pfeffer, Cayenne. Teuflisch scharf: Dreyfus. Französischer Chauvinismus. […] Krieg. Im Hafen versenkte Schiffe. […] Die versinkenden englischen Schiffe […] könnte man gut mit dem Deckel des Kochtopfes zudecken. […]

7. IV. [1928], 1.30 h

Ein Kapitel ist für das materialistische Verständnis von »Seele« nötig.

5. Was heißt radikale Erneuerung des Films?

Eisensteins frühe Filme folgen dem klassischen Agitationsprinzip. Schrift und auf Typik gerichtete Bilder ergeben »emotionale Konvolute«. Die Montage davon dient weniger der Beobachtung als vielmehr der gedanklichen und dramaturgischen Steigerung. Diese Methode (und zugleich alle anderen Methoden) traditioneller Melodramen (also jener Filmkunst, der Eisenstein selbst nicht folgt) will er beim *Kapital*-Projekt hinter sich lassen! Keine lineare Erzählung!

DER »ANTIKE« FILM DREHTE EINE HANDLUNG
AUS MEHREREN GESICHTSPUNKTEN.
DER NEUE FILM MONTIERT EINEN GESICHTSPUNKT
AUS MEHREREN HANDLUNGEN[3]

6. Was sind überhaupt Bilder?

Sind Schriften Bilder? Wenn etwas mündlich erzählt wird, welche Bilder werden dann im Zuhörer wachgerufen? Der Film entsteht im Kopf des Zuschauers. Und zwar in einem vollbesetzten Kinosaal, in dem Menschen aufeinander reagieren, einer Filmöffentlichkeit. Öffentlichkeit und Autonomie der Bilder (sie gehören den Menschen selbst) sind Tatsachen, mit denen der Filmemacher umgehen können muß.

Es ist deshalb falsch, wenn das Bild auf der Leinwand dem Zuschauer die eigenen Bilder wegnimmt. Assoziation, Fragmentierung, Lücken sind angesagt, die eine Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Film ermöglichen. Insofern enthalten gerade die Schriften, wie sie für die Stummfilme typisch sind, starke »Bild«-Anreize. Umgekehrt gibt es Bilder, die der Zuschauer wie Texte »verstehen« und quasi nachlesen kann.

1929 haben wir die Bruchstelle zwischen Stumm- und Tonfilm. Der Ton würde nach Eisensteins Vorstellung dann eine weitere Dimension hinzufügen, wenn er autonom, das heißt polyphon mit Schrift und Bild korrespondierte. Auch die Töne sind Bilder.

3 Sergej Eisenstein, a.a.O., S. 306.