

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 21 (1969)
Heft: 25

Rubrik: Akademisches Filmforum 1960

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

tenhaltung abgebracht werden, zwischen ihm und den Männern der kirchlichen Filmarbeit muss ein dauernder Kontakt, eine Art Gemeinschaft hergestellt werden. Das erfordert vom kirchlichen Filmkritiker Können und Verantwortungsgefühl, auch wenn er nur eine kleine Stimme in der schreienden Wildnis der Publizität und im rauschenden, machtvollen Dschungel der kommerziellen Welt besitzt.

Geheimnisvoller Wettlauf

FH. Dass ein Mann wie Peter Tschaikowsky früher oder später zum Filmhelden befördert würde, war vorauszusehen. Weniger, dass dies gleich zweimal erfolgen würde, einmal in seiner russischen Heimat und das andere Mal in England, und zwar im gleichen Zeitpunkt. In den Bray-Studios in England arbeitet der Regisseur Ken Russel schon seit Monaten an einem Film über ihn, «Das einsame Herz», und Richard Chamberlain spielt darin die Rolle des schwarzbärtigen russischen Komponisten. Glenda Jackson ist seine Frau.

Viel mehr ist an Ort und Stelle allerdings nicht zu vernehmen, alles hüllt sich in Schweigen, selbst die sonst so publicity-tüchtigen Schauspieler. Grund dafür ist die Tatsache, dass die Russen möglichst wenig über die englische Fassung erfahren sollen. Möglicherweise kommt der russische Tschaikowsky früher heraus, und es wäre peinlich, wenn darin wichtige Sequenzen, die im englischen enthalten sind, bereits zu sehen wären. Dieses Risiko wollen die Engländer nicht eingehen.

Die Russen sind schon seit anderthalb Jahren an dem Film, während die Engländer für ihre Vorbereitungen nur fünf Wochen brauchten und an Weihnachten abgedreht haben möchten. Regisseur des russischen Films ist Ex-Hollywood-Veteran Dmitri Tiomkin, den Tschaikowsky spielt Smoktunowsky, der vor einigen Jahren einen grossartigen, russischen «Hamlet» hinlegte. Die Russen, die wenig kul-

turell schöpferische Geister aus der Gegenwart verfilmen können, und deshalb in die russische Vergangenheit zurückgreifen, wollen ihren Leuten einen nationalen Helden zur Verehrung vorführen. Demzufolge nehmen sie es mit der Wahrheit nicht so genau, denn Tschaikowsky war in manchen Dingen kein Vorbild. So war er homosexuell und verbarg diese Neigung keineswegs stark. Diese und ähnliche Dinge wollen die Russen weglassen.

«Unser Tschaikowsky verfügt über gefühlsmässige Ehrbarkeit. Wir wünschen nicht zu zeigen, wie er Knaben nachläuft. Unsere Gestaltung ist viel einfacher, weniger kompliziert-geistreich. Wir zielen auf eine Massen-Zuschauerschaft, was wir ganz verdammt wichtig finden. Ich bin sicher, dass viele Kritiker den Film als Mist bezeichnen werden. Das geht ganz in Ordnung. Ich begrüsse alles, was sie sagen — solange als es die gewöhnlichen Leute veranlasst, hinzugehen und sich den Film anzusehen.» So Tiomkin.

Das ist nicht Russels Art. Er vermag Tschaikowsky nicht als einen unglücklichen, jedoch normalen Komponisten zu sehen, dessen periodische Seelenkater niemals ganz verschwanden. Die Wahrheit in künstlerischer Form darzubringen, nur das scheint ihm angemessen. Und bei Tschaikowsky ist eine Gestaltung im Sinne Freuds und vielleicht auch Strindbergs unerlässlich; sie allein kann den Schlüssel zu seinem Wesen liefern. Dass er trotzdem ein bedeutender Mann und schöpferischer Musiker war, hat damit nichts zu tun und bleibt unbestritten.

Ken Russel ist ein junger, unternehmungslustiger Regisseur. Um die United Artists für den Film zu gewinnen, sagte er ihr nur, er möchte einen Film «über einen Homosexuellen drehen, der eine nymphomane Frau geheiratet habe.» Das fanden die so interessant, dass er sofort grünes Licht bekam. Es wird sich zeigen, ob er seinem Ruf, die Fähigkeiten zur Produktion von intelligenten, dichten Filmen zu haben, gerecht wird. Auch wenn die Russen erklären, nur einen «volkstümlichen» Film über den Komponisten herstellen zu wollen, sind sie keine ungefährlichen Konkurrenten.

AKADEMISCHES FILMFORUM 1960

Am 22./23. November fand im Zürcher Kunstgewerbemuseum das akademische Filmforum statt, welches diesmal dem Werke Sergej Eisensteins gewidmet war. Schon die Tatsache, dass das Thema Eisenstein bereits letztes Jahr hätte behandelt werden sollen, wegen der Tschechenkrise aber nicht durchgeführt werden konnte, wies die Teilnehmer auf die eminent wichtige politische Komponente in Eisensteins Werken hin.

Nach der Vorführung von Eisensteins Stalinverherrlichung «Alexander Newski», entstanden im Jahre 1938, sprach Dr. Manfred Züfle über das Thema «Die marxistische Ästhetik Sergej Eisensteins». In seinem anspruchsvollen Referat fasste Dr. Züfle Eisenstein als Kontrapunkt zu einer grossen Zeit auf. Die historischen Ereignisse seien ihm ein dauernder Ansporn zu dialektischer Auseinandersetzung gewesen. Die Problematik seiner Existenz im Sowjetstaat einerseits und sein Bekenntnis zum Kommunismus andererseits bildeten die Grundpfeiler seiner Kunst. Dank seiner Technik der intellektuellen Attraktion sei es ihm als erstem gelungen, abstrakte Begriffe in filmischer Form darzustellen. Die drei Elemente «Montage», «das Organische» und «Pathos» legt Dr. Züfle Eisensteins Kunst zugrunde. Die Montage, die er vom Amerikaner David Griffith übernimmt, welcher sie aber eingesetzt hatte, ohne sich ihrer Möglichkeiten bewusst zu werden. Erst Eisenstein war imstande, sie dialektisch, zum Beispiel als Darstellungsmittel des Gegensatzes arm und reich oder herrschender und beherrschter Klasse, einzusetzen. Das Organische, aufgefasst als Einssein von Natur und Kunst. Eisenstein bedient sich zur Erreichung dieses Zieles eines Masses, das auch in anderen Kunstrichtungen Verwendung findet, des goldenen Schnittes, der sich im «Potemkin» sowohl

im einzelnen Bild, als auch im Film als Ganzem wiederfindet. Und schliesslich das Pathos als eine Form der Ekstase, im «Potemkin» aufgefasst als Hingerissensein zur roten Fahne.

Im Anschluss an das Referat sah man sich den vielgenannten «Panzerkreuzer Potemkin» an und wurde anhand einer Diaserie in den genaueren Aufbau der Treppensequenz im Odessaer Hafen eingeführt.

In einer Diskussionsgruppe wurde die Frage aufgeworfen, inwieweit eine Gestalt wie Newski christliche Züge trage, was damit beantwortet wurde, dass es Eisenstein wohl eher um eine Verurteilung eines entarteten Christentums ging, und dass ein Newski deshalb an Christus erinnert, weil er ein Abbild Stalins sein sollte, welcher durchaus religiöse Verehrung genoss. Eisensteins Tragik bestand darin, dass er jeweils genau die herrschende historische Situation aufzeigte, anstatt das Zukunftsbild des Kommunismus zu zeichnen. K. Grossenbacher

Nach dem Nachtessen referierte Robert Hotz (Zürich/Lyon) über das Thema «Der historische Hintergrund der Filme Eisensteins».

Eisenstein wurde 1917 von der Revolution überfahren, da er sich vorher nicht um Politik gekümmert hatte; mit seinem Eintritt in die Rote Armee (wohl aus Solidarität mit seinen Kommilitonen) beendigte er sein Architekturstudium in Petrograd und erlebte den Kommunismus gleich von einer üblen Seite, nämlich als Bürgerkrieg.

1920 kam er als Theaterdekorateur und Kostümbildner ans Theater der «Proletkult» (proletarische Kultur!), die zur Begründung des proletarischen Realismus und zur Hebung der

Kultur der Massen geschaffen werden sollte: Arbeiter und Proletarier sollten sich von einem Tag auf den andern als Künstler betätigen. Ein Gegner dieser Bewegung war Trotzki (1929 von Stalin ausgewiesen und 11 Jahre später ermordet); er vertrat die Theorie der «permanenten Revolution», glaubte an die Evolution und forderte deshalb, dass das Proletariat erst die bürgerliche Kultur aufarbeite, bevor es selber eine neue Kultur begründen könne. Da sich Eisenstein dieser Ansicht theoretisch anschloss, ist es eigentlich ein Geheimnis, dass er unter Stalin überleben konnte; beim Film bestand diese Schwierigkeit wenigstens praktisch nicht, da es sich hier ja um eine vollständig neue Kunst handelte.

Nach den Filmen «Oktober» 1927, wo er auf Stalins Befehl Trotzki fast ganz ausschneiden musste, und «Die Generalin» 1929, wurde Eisenstein nach Europa und Amerika geschickt, angeblich um den Tonfilm kennen zu lernen. In Mexiko drehte er 1931 «Que viva Mexiko», wo er nochmals versuchte, die Revolution als evolutionistisches Geschichtsprinzip filmisch darzustellen, aber weder die Amerikaner noch die nunmehr etablierte sowjetische Partielite hatten ein Interesse an der «permanenten Revolution». In die Sowjetunion zurückgekehrt, hatte Eisenstein in den folgenden Jahren einen schweren Stand und blitzte mit seinen Drehbüchern regelmässig ab. Nach einer groben Demütigung bei der Feier «15 Jahre sowjetischer Film» 1935 erhielt er nochmals eine Gelegenheit und drehte «Die Beschin-Wiese»; dieser Film durfte jedoch nicht fertiggestellt werden und Eisenstein musste Selbstkritik üben.

Auch mit «Alexander Newski» 1939 hatte er zunächst Pech; da Stalin mit Hitler einen Nichtangriffspakt geschlossen hatte und nun keine anti-deutsche Propaganda brauchen konnte, wurde der Film zunächst 18 Monate lang gesperrt. Erst 1940 kam «Alexander Newski» in die Kinos, wurde ein grosser Erfolg und brachte Eisenstein die erneute Anerkennung. Diese konnte er sich mit dem ersten Teil von «Iwan der Schreckliche» 1945 noch erhalten, verlor sie aber mit dem zweiten Teil, weil man Stalin mit Iwan identifizierte und von letzterem im Film nur Hofintrigen gezeigt wurden, anstatt die verdienstliche Vergrösserung der Macht Russlands. So wurde die Historizität des Films in Frage gestellt, wegen der Identifizierung Stalins mit Iwan, und er konnte erst 1958 im Vorfeld der Entstalinisierung unter Chruschtschow gezeigt werden, als Eisenstein schon zehn Jahre tot war.

In der Gruppendiskussion am Sonntagmorgen führten uns die Schwierigkeiten einiger Teilnehmer mit dem russischen Pathos und mit der kalten Intellektualität der dialektischen Mon-

tagetheorie, die bis in einen nach dem goldenen Schnitt ausgestülpten Einzelbildaufbau hineinreicht, zum Erfassen der propagandistischen Manipulation. Diese empfindet der heutige Betrachter als ermüdend und gerade wegen ihrer ständigen Steigerung auch als übertrieben. Eisenstein will die Gefühle seiner Zuschauer bearbeiten und in Richtung Rote Fahne lenken, nicht (wie etwa Brecht oder Godard) zur Reflexion und zur Auseinandersetzung hinführen. In seinen Filmen steht die (trotskistische) Ideologie von der «permanenten Revolution» fest, unanfechtbar, sie muss nur ins Bild gegossen, in mitvollziehbare Emotionen übertragen werden, damit der Zuschauer nach der Vorführung zur Roten Fahne eilt! Deshalb werden auch die Menschen hier nicht als Individuen dargestellt, sondern einfach als Bildmaterial verwendet! Eisenstein ist der «Poet der abstrakten Massen» (Hotz). Solche Manipulation muss abgehoben werden von der ebenso unkontrollierbaren im Illusionskino Hollywoods, wo das Filmidol zur Identifikation aufbereitet und der Zuschauer über diese manipuliert wird.

Es kam auch Eisensteins Unkenntnis (oder einfach seine Nicht-Berücksichtigung) der optischen Achse und des intensiven Blicks eines Darstellers, die sich in oft unlogischen Schnitten äussert, zur Sprache. Dann machte Herr Gregor, der Leiter dieses Filmforums, auf einige psychische Probleme bei Eisenstein aufmerksam (vgl. «... und fand sich berühmt», Memoiren Eisensteins, Econ München): Sein Vaterkomplex zeigt sich beispielsweise in der politisierten Erotik, als einem Zeichen seiner sexuellen Frustration; Eisenstein scheint keine personale Erotik zu kennen, für ihn gibt es Erotik nur als emotionalen Revolutionsmotor.

In der Podiumsdiskussion (Züfle, Gregor, Hotz) kam nochmals die propagandistische Manipulation zur Sprache und Dr. Züfle versuchte sie (wohl mit geringem Erfolg) ästhetisch verstehbar zu machen, mit der Auflage allerdings, dass die historisch-psychologische Betrachtungsweise von der ästhetisch-theoretischen zu trennen sei. Referent Hotz und einige Teilnehmer stellten diese Trennung in Frage und es dürfte wohl ein Votum aus dem Teilnehmerkreis recht behalten: «Potemkin» ist also als einer der grössten Propagandafilme neben diejenigen des Dritten Reiches zu stellen! Die so kritisch endende Begegnung mit Sergej Eisenstein dürfte wohl in der heutigen Hochkonjunktur der Filmheiligen als wohltuend empfunden werden, womit jedoch nichts gegen die Leistungen dieses Filmschöpfers im einzelnen gesagt werden soll.

Urs Etter

DIE WELT IN RADIO UND FERNSEHEN

Wir müssen uns vorsehen

FH. Es ist bekannt, dass wir am Vorabend der Einführung eines neuen, grossen technischen Verbindungsmittels für die Uebertragung von Nachrichten und Informationen sowohl in gesprochener als bildhafter Form stehen: den Satelliten. Es handelt sich um einen Wendepunkt in der Geschichte menschlicher Kommunikationen, mit völlig neuen Dimensionen. Die letzten natürlichen Schranken für einen unbehinderten kulturellen Austausch, für Schulung der Jugend und von unterentwickelten Völkern fallen. Jede Mitteilung, jedes Bild kann in der gleichen Sekunde an jedem Ort der Welt eintreffen.

All das ist erst im Aufbau begriffen, jedoch schon so fortgeschritten, dass jeder Film- und Fernsehinteressierte über den gegenwärtigen Stand der Dinge orientiert sein sollte. Drei Phasen der Entwicklung lassen sich unterscheiden. Gegenwärtig befinden wir uns in der ersten, ja schicken uns bereits an, sie zu verlassen und in die zweite überzutreten. Die erste Phase ist durch eine Punkt-zu-Punkt-Uebertragung gekennzeichnet: Ein Satellit von verhält-

nismässig geringer Kraft vermittelt das Signal eines kräftigen Boden-Senders zu einem äusserst empfindlichen Boden-Empfänger. Bodenstationen dieses Typs kosten Dollar-millionsen, weshalb ihre Anwendung auf bereits existierende Boden-Sende- und Empfangsanlagen beschränkt wird. So sind z. B. die bereits existierenden Telefonnetze Amerikas und Europas durch die «Intelsat»-Satelliten miteinander verbunden. Gewaltige Kabelanlagen, Mikrowellen usw. werden dadurch eingespart. Parallel zu diesen Intelsat-Satelliten existieren im Osten die Molnya-Satelliten.

Die zweite Phase der Satelliten, die vor der Türe steht, wird solche von grösserer Kraft benötigen. Sie können weniger empfindliche Empfangsstationen benutzen, die entsprechend billiger sind. Diese «Verteiler-Satelliten», wie sie genannt werden, werden deshalb in der Lage sein, Fernseh- oder Radiostationen auf Kurz- oder Langwellen zu füttern. Da der Zugang zu ihnen viel leichter ist, können sie nationale oder lokale Sendernetze bedienen, sogar Gemeinschaftsantennen, mit sowohl gesprochenen als Bilder-Sendungen.