

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
Heft: 25

Artikel: Nachspiel zur "Strada"
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962792>

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: 01.04.2026

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

60 Jahre Film

Kleine Filmgeschichte

I.

KH.K. Die Sehnsucht, das rasch entfliehende Leben festzuhalten, es nachzugestalten und in seinem Ablauf wiederzuerwecken, ist so alt wie die Menschheit selbst. Wenn wir den Weg der Erfindung der Kinetographie bis in ihre Urfänge zurückverfolgen wollten, müßten wir in den primitiven Wohnhöhlen der Steinzeit und in den prunkvollen Gräbern der Pharaonen des Nillandes Aegypten beginnen. Die bildschöpferische Kunst der Prähistorie war getragen von dem Verlangen, Bewegung wiederzugeben. In den großen Mammothöhlen Nordamerikas und Irlands findet man die Wände bedeckt mit in Stein gehauenen Reihenbildern, in denen beispielsweise der Lauf eines Hirsches in seine einzelnen Bewegungsphasen zerlegt und wiedergegeben ist. Im alten Aegypten hingegen löste man das Problem durch reliefartige Darstellungen ganzer Festzüge. Geht der Beschauer die Wand entlang, so kann er den ganzen Ablauf eines solchen Zuges verfolgen. Diese Art der Darstellung hat sich übrigens in der Malerei der neueren Zeit bis zu Makart erhalten, der den Jubiläumsfestzug Kaiser Franz Josephs in meterlanger Darstellung bis in alle Einzelheiten zeichnerisch wiedergab. Aber nicht nur die Wiedergabe der Bewegung an sich ist für das Phänomen Film kennzeichnend, sondern die Art seiner Wiedergabe durch das Mittel der Projektion. Hieraus erst wurde der Begriff «Kino» als eines Theaters für Lichtspiele geboren. Die Projektion ist der zweite Komponent, der für uns das Kino ausmacht. Die Guckkastenvorführung aus den Kindertagen der Kinetographie wäre heute bereits undenkbar. Die suggestive Wirkung der leuchtenden Bildfläche übt den Zauber aus, dem sich niemand entziehen kann, und der die Filmbegeisterten ein ganzes Leben lang in seinem magischen Bannkreis gefangenhält. Die Erfindung der Projektion verdanken wir dem Ordensgeistlichen Athanasius Kirchner, der im Jahre 1652 in einem süddeutschen Kloster die leibhaftige Erscheinung des bösen Gottseibeins an der Wandfläche einer Kapelle erleben mußte. Ausgehend von der Erkenntnis, daß der Teufel sich doch unmöglich wirklich in einem geweihten Gotteshaus zeigen könnte, ging Kirchner der Sache auf den Grund und nahm seinen Mitbrüdern einen Stein vom Herzen, als er dahinterkam, daß der Spuk lediglich durch die neu eingesetzten, buntbemalten Kirchenfenster hervorgerufen wurde, und das einfallende Sonnenlicht das Bild an der gegenüberliegenden Wandseite wiedergegeben habe. Die Sache ließ Kirchner keine Ruhe. Er konstruierte einen «Zauberkasten», mit dem er mit Hilfe kleiner bemalter Glasplättchen, einer optischen Linse und einer jämmerlichen Oelfunzel diese Erscheinung willkürlich hervorrufen konnte. Er nannte ihn «Laterna magica». Ueber zweihundert Jahre lang war die Laterna magica die Freude von alt und jung. Sie löste die alten chinesischen Schattenspiele an den Fürstenthöfen ab. Selbst bedeutende Maler wie Leonardo da Vinci fanden es nicht unter ihrer Würde, wahre Kunstwerke an Glasmalereien für die Projektionsbilder zu schaffen. Die wirkliche Lösung des Problems der Aufzeichnung der Bewegung gelang dem Oesterreicher Simon Stampfer, dem Erfinder des Lebensrades, einer rotierenden Trommel, welche die einzelnen Phasen eines Bewegungsvorganges, zeichnerisch festgehalten, enthielt, die durch einen Sehschlitz betrachtet werden konnten. Dadurch entstand bereits der Eindruck eines kontinuierlichen Ablaufes. Und wieder war es ein Oesterreicher, Freiherr Franz v. Uchatius, der Lebensrad und Laterna magica kombinierte und damit bereits 1845 den erstaunten Wienern die Projektion lebender Bilder bot. Uchatius' Apparat war der unmittelbare Vorläufer des Kinoprojektors. Der Film in seiner heutigen Form wurde jedoch erst durch die sechs Jahre später erfolgte Erfindung der Photographie ermöglicht. Edison und Eastman waren es, die Stampfers ringförmig angeordnete Reihenbildchen, die man seit Anschütz (1892) bereits auf photographischem Wege herstellte, nicht mehr wie bisher, sondern in Form eines Bandes anordneten und das Zelluloid als lichtdurchlässigen Träger der Emulsion entdeckten. Mit dieser Entdeckung begann der Wettlauf um die Erfindung der Kinetographie, ein Rennen, bei dem Lumière, Edison und Skladanovsky fast gleichzeitig durchs Ziel gingen. In einem Pariser Kaffeehaus präsentierten die Brüder Lumière 1895 die erste Kinovorstellung einem mehr erschrockenen als begeisterten Publikum. Edison brachte fast gleichzeitig in Amerika seinen Projektionsapparat

vors Publikum, und in Berlin zeigte Skladanovsky im Wintergarten seine «lebenden Bilder». Daß die Erfindung damals «in der Luft lag», beweist das tragische Schicksal des Engländers William Freese-Greene, der sein gesamtes Vermögen und das seiner Familie in die Erfindung eines brauchbaren Projektors investierte und schließlich völlig verarmt und vereinsamt den Siegeszug Lumières und Edisons erleben mußte.

Wie ein Kriminalroman hingegen mutet das Schicksal eines Landmannes von Lumière, Louis Leprince an, eines engen Mitarbeiters von Daguerre, dem Erfinder der Photographie. Nach der Heirat mit einer Engländerin ließ er sich in deren Heimatstadt Leeds nieder, errichtete dort ein Laboratorium und baute einen Filmapparat für Guckkastenbetrachtung, den er «Zootrope» nannte. Seine Apparate verwendeten die kurzen, endlos geklebten Zelluloidfilmchen Edisons und Eastmans und wurden bald Englands neue Jahrmarktsensation. Man stand Schlange vor den kleinen Automaten. Die Glückspielautomaten verloren gänzlich an Kundschaft. Damit brach aber Leprince ohne es zu wollen in das Monopolgebiet der allmächtigen «Cracks», die den Markt der Geldautomaten und Glücksspiele beherrschten. Er erhielt Drohbriefe. Unbekannte Täter zerstörten seine Apparate. Im August 1890 trat er eine Reise nach Paris an, um mit Lumière Kontakt aufzunehmen. Er hat jedoch nie sein Ziel erreicht. Die Polizei forschte vergeblich nach seinem Aufenthalt. Man hat auch seine Leiche nicht aufgefunden.

Aber auch in «projizierter Form» blieb der Film zunächst nur ein Jahrmarktsensation. Mit «Kinozelten» reisten Schauunternehmer von Ort zu Ort und zeigten nur wenige Minuten dauernde kurze Grotesken und Naturaufnahmen mit primitivsten Apparaten auf einer wackligen Leinwand zur Musik eines Leierkastens. Man sieht, das Kino war damals noch keinesfalls «gesellschaftsfähig».

Fortsetzung folgt.

Nachspiel zur «Strada»

ZS. Zampanò wird aller Voraussicht nach zu den unvergeßlichsten Figuren des Films gehören. Nicht als besonders sympathisches Exemplar der Gattung Mensch, sondern als Partner von Gelsomina, deren stilles Licht noch vielen Generationen leuchten wird. Aber Zampanòs bitterer Schmerz am Schluß des Films scheint sich in Zorn verwandelt zu haben: nach Amerika zurückgekehrt, hat er, jetzt wieder mit sei-



Antony Quinn, der männliche Hauptdarsteller der «Strada», richtete, nach Amerika zurückgekehrt, einen heftigen Angriff gegen eine Anzahl italienischer Filmschauspielerinnen, der großes Aufsehen erregte, aber eine nützliche Diskussion auslöste.

nem bürgerlichen Namen Antony Quinn, öffentlich ein vernichtendes Urteil über gewisse italienische Filmzustände und über die italienischen Filmschauspielerinnen abgegeben. Besonders Sophia Loren, mit der er den sehr mittelmäßigen Film «Attila» drehte, und Silvana Mangano («Bitterer Reis») waren Zielscheibe seiner Angriffe, während er Giulietta Masina und einigen wenigen anderen als Ausnahme von der Regel künstlerische Fähigkeiten zubilligte.

Darob großes Rauschen im italienischen Filmwald. Das Barometer steht auf Sturm. Zanpanti hat sich als ein zu bedeutender Köhner erwiesen, um ihn mit ein paar Sätzen abzufertigen. Die beiden hauptangegriffenen Sterne tun dies zwar, und von ihnen aus war es klüger gehandelt, als wenn sie lange Verteidigungsabhandlungen geschrieben hätten. Silvana weist besonders den Vorwurf zurück, daß sie und ihre Kolleginnen nur wegen ihrer physischen Reize Erfolg hätten und beim Film verbleiben könnten. Ein starker Verteidiger ist ihnen in De Sica entstanden, der erklärt, Quinn habe das Gastrecht verletzt, indem er nachträglich Anschuldigungen gegen den italienischen Film erhebe; ein solcher Film wie die «Strada» hätte in Hollywood überhaupt nicht gedreht werden können, weshalb er seinen Weltruhm Italien verdanke. Als langjähriger Regisseur könne er besonders die großen Fähigkeiten von Silvana und Sophia bezeugen. Gleich ablehnend verhielt sich der Regisseur Antonioni («Le amiche»).

Aber damit sind die grundsätzlichen Neinsager auch schon aufgezählt. Was soll man dazu sagen, wenn plötzlich der Schöpfer der «Strada», Fellini, Quinn vollständig recht gibt und nur beanstandet, daß er nicht schon während seines Italienaufenthaltes gesprochen habe? Er glaubt, die Hauptschuld für die Mißstände den Regisseuren zuschieben zu können, welche die Schauspielerinnen von Film zu Film hetzten und ihnen keine Zeit ließen, Studien zu treiben und sich zu vervollkommen. Auch der Regisseur Soldati ist der Auffassung, daß das italienische Publikum den äußern Reizen der Darstellerinnen eine viel zu große Bedeutung beimesse und echte künstlerische Begabungen nicht fördere. In Rom habe seinerzeit der berühmte englische Film «Kurze Begegnung» abgesetzt werden müssen, weil die ausgezeichnete Hauptdarstellerin Celia Johnson zu wenig «sexy» wirkte. Die provozierenden Schönheiten seien auf der Welt nun einmal nicht alle auch mit Talent begabt, was das Publikum endlich einsehen sollte, um seine Maßstäbe zu ändern.

Von den Kolleginnen wendet sich Quinns Partnerin in der «Strada», Giulietta Masina, besonders energisch gegen ihn. In Hollywood würden mehr Schauspielerinnen nur wegen ihres «Sex-appeals» gehegt und gepflegt als andere. Ein Körnchen Wahrheit liege allerdings in Quinns Aussagen. Schuld seien aber die billigen Filmzeitschriften und die illustrierte Presse, welche viel zu viele Bilder der Künstlerinnen in entsprechendem Aufzug veröffentlichten. Wanda Osiris ist über Quinns Kritik ebenfalls sehr aufgebracht, gibt aber zu, daß einigen Schauspielerinnen Schulbildung tatsächlich stark abgehe. Mit Geduld und gutem Willen ließe sich dem jedoch abhelfen. Yvonne Sanson gibt dagegen zum allgemeinen Erstaunen Quinn völlig recht, glaubt aber in den Regisseuren die Schuldigen zu finden, welche jeweils mehr die äußerlichen Reize der Darstellerinnen als ihre künstlerischen Fähigkeiten in den Vordergrund rückten. Die Filmwirtschaft ihrerseits stellt fest, daß Quinn die Arbeit in Italien an einem Film niemals wegen ungenügender weiblicher Besetzung verweigert habe, was sein Recht gewesen wäre, falls seine Anschuldigungen zugetroffen hätten. Andererseits müsse ein gewisser Dilettantismus bei einer Anzahl weiblichen Schauspielerinnen, die sich zu sehr auf die Wirkung ihrer äußern Erscheinung verließen, zugegeben werden. Wenn Quinn das ernsthafte Bestreben der amerikanischen Schauspielerinnen um bessere Leistungen rühme, so sei dies nicht deren Verdienst, sondern dasjenige der Produktion, welche die Schauspieler in Amerika in eine viel härtere Schulung nehme als in Italien. Im ganzen eine lehrreiche Diskussion, von der Art wie sie der Filmentwicklung förderlich sein können, wenn man auch am Schluß nicht recht klug daraus wird, ob nun die Regisseure oder die Produzenten oder die Schauspielerinnen oder das Publikum an gewissen negativen Erscheinungen im Film schuldig sein sollen.

Mussolinis Tod im Film

ZS. Nach dem «Letzten Akt», der den Tod Hitlers filmisch schilderte, ist in Italien nun auch ein Film aufgetaucht, der sich mit dem Ende Mussolinis befaßt: «Tragische Dämmerung in Dongo» («Tragica alba a Dongo»). Er ist allerdings nicht neu, wurde schon 1950 gedreht, aber von der Zensur verboten. 1952 zog diese das Verbot in Wiedererwägung, ohne aber den Film freizugeben, so daß er bis heute einer größeren Öffentlichkeit unbekannt blieb.

Dabei handelt es sich um ein ausgezeichnetes Werk, das z. B. weit

mehr als Papsts Film Anspruch auf geschichtliche Treue erheben kann. Es war von Anfang an das Hauptziel der Initianten, die Ereignisse so echt wie irgendwie möglich festzuhalten. Regie führte der Schriftsteller Crucilla, der das Ergebnis seiner Ermittlungen über den Hergang schon früher veröffentlicht hatte. Filmfachleute aus Italien und Frankreich unterstützten ihn. Man scheute keine Mühe, möglichst alle Personen wieder aufzutreiben, welche an dem Ereignis teilgenommen hatten: so kamen denn z. B. jene Partisanen wieder zusammen, welche einst Mussolini gefangengenommen hatten, und wiederholten ihre Taten vor der Kamera. Mussolini selbst wird von einem Berufsschauspieler gespielt, der für seine auffallende Ähnlichkeit mit ihm bekannt war. Weder ihn noch die Schauspielerin, welche Klara Petacci spielt, sieht man jemals direkt von vorn. Das stört jedoch nicht, die Illusion ist nach dem Urteil der Kritiker vollständig.

Der Film beginnt mit dem Augenblick, als Mussolinis Schicksal besiegelt ist. Auf der Flucht nach der Schweizergrenze wird eine deutsche Militärwagenkolonne bei Dongo am Comersee von einer Sperrstellung der Partisanen aufgehalten, die den Befehl haben, die Deutschen passieren zu lassen, jedoch alle allfälligen Italiener festzunehmen. Nach einigen Verhandlungen versprechen die Partisanen



Aus dem Film über Mussolinis Ende: Die deutsche Autokolonie wird von den Partisanen durchgelassen, Mussolini, der sich verkleidet bei ihr befand, jedoch erkannt und verhaftet. Die Partisanen auf dem Bild sind die gleichen, welche an dem historischen Ereignis 1945 teilgenommen hatten.

den Deutschen unbehinderten Durchzug unter der Bedingung, daß sie die Automobile durchsuchen dürfen. Dabei wird Mussolini, der sich mit einer deutschen Uniform und einem deutschen Stahlhelm zu verkleiden versucht hatte, entdeckt und gefangengenommen. Später wurde er von der besorgten Klara Petacci eingeholt. Beide wurden nach Giuliano verbracht und in einem Landhaus in Haft gesetzt. Am folgenden Tag überbrachte ein Motorfahrzeug vom Partisanen-Hauptquartier den Hinrichtungsbefehl. Dieser wurde nach einigen unwesentlichen Verzögerungen auf einem Nebenweg zum See hinunter vollstreckt. Mussolini scheint die ganze Zeit über passiv alles über sich ergehen gelassen zu haben; es wird auch vermutet, daß er sich krank fühlte. Am gleichen Abend werden in Dongo 15 weitere Männer der Diktatur erschossen. Der Film schließt mit dem Transport der 17 Leichen auf einem Lastwagen Richtung Mailand im Morgengrauen des 29. April, das dem Werk seinen Namen gegeben hat. Eine schlimme Epoche ging damit nicht nur für Italien zu Ende.

Der Film ist sehr atmosphärisch, in grauen Halbtönen gestaltet, sachlich und realistisch bis zum Extrem, was ihm eine große Suggestivkraft verleiht. Die Dialoge sind knapp gehalten; die Musik ist auf einem Leitmotiv aufgebaut wie im «Dritten Mann». Er enthält keinerlei polemische Tendenz; die nackten Tatsachen über das Ende einer verdorbenen Tyrannei bieten genügend Anschauungsunterricht und bedürfen keines Kommentars. Die Familie Mussolinis, seine Frau an der Spitze, hat zwar Protest erhoben, kann jedoch nichts dagegen tun, sofern der Film nicht absichtlich die historischen Tatsachen fälscht. In dieser Beziehung hat man sich jedoch gut gesichert, nicht nur durch die Mitwirkung der authentischen Partisanen, sondern auch durch eingehende Befragung der Einwohnerschaft und Beizug aller einschlägigen amtlichen Dokumente. Vielleicht werden aber trotzdem noch einige Jahre bis zu seiner Freigabe vergehen.