

Die Straße durchdringt die Leinwand - Zur Bedeutung der Wanderbühne für Kino und Film

von Morticia Zschiesche, 28. Mai 2021

„Die ‚Wiege‘ des deutschen Kinos schaukelte auf doppeltem Boden: Mit der einen Kufe stand sie auf dem Jahrmarkt, wo die Kinematographie durch reisende Schausteller verbreitet wurde, und mit der anderen im Varieté“¹, so beschreibt die Kinohistorikerin Corinna Müller die holprigen ersten Gehversuche des europäischen Kinos Ende des 19. Jahrhunderts. Auf lauten Jahrmärkten, in Zelten und Buden, in überfüllten Gaststätten und als einer von vielen Programmpunkten im Varieté als neue Attraktion kreuzen sich die Wege von Wanderkino und Wanderbühne in der Realität das erste Mal und gehen danach eine fruchtbare Symbiose in der Entwicklung des Kinos und der filmischen Erzählung ein. Die Wanderbühne lässt sich als „eine aus professionellen Schauspielern und Musikern bestehende, umherziehende [...] Theatertruppe oder Wanderoper, die zwar über einen eigenen Fundus, nicht aber über eine feste Spielstätte verfügte“ verstehen². Auf diese Weise kann man sie sowohl als narratives Motiv für die Filmgeschichtsschreibung analysieren als auch ihre Analogie zu den Anfängen des Kinos, seinen Aufführungspraktiken und Akteuren selbst erkennen.

Allein der Fokus auf die Wanderbühne als Filmmotiv öffnet ein weites Spektrum an Produktionen, das quer durch alle Genres, Länder und Jahrzehnte

¹ Müller 1994: 11.

² https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Wanderbühne. Die Eingrenzung auf die Deutsche Wanderbühne wird in diesem Essay zugunsten einer internationalen Perspektive auf den Film nicht übernommen.

reicht und viele Meisterwerke umfasst. Darunter befindet sich insbesondere der frühe Horror- und Phantastische Film mit einflussreichen Werken wie „Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) von Robert Wiene aus Deutschland oder „The Man Who Laughs“ (Der Mann der lacht, 1928) von Paul Leni und „Freaks“ (Missgestaltete, 1932) von Tod Browing aus den USA. Gemeinsam mit dem Autorenfilm und seinen Sozial- und Melodramen, darunter „Afgunden“ (Abgründe, 1910) des Dänen Urban Gad, „Det sjunde inseglet“ (Das siebte Siegel, 1957) vom Schweden Ingmar Bergman oder „Ukikusa“ (Abschied in der Dämmerung, 1959) von dem Japaner Yasujirō Ozu bilden sie nicht nur künstlerische Höhepunkte in der Filmgeschichte, sondern auch ein eigenes, sozusagen „mobiles“ Genre des Wanderbühnen-Films. Welchen prägenden Einfluss die filmisch erzählte Wanderbühne kulturell hat, zeigt sich allein im Begriff des *Zampanò*, der als Figur in „La Strada“ (Das Lied der Straße, 1954) von Federico Fellini in Italien seinen Ursprung hatte und heute als Redensart in den Alltagsgebrauch übergegangen ist³. Sogar Michelangelo Antonioni rahmt Anfang und Ende seines Klassikers „Blowup“ (1966) mit einer in London umher fahrenden Pantomimen-Wanderbühne in einem alten Jeep. Auch der moderne Film nimmt sich immer wieder des Themas an. So verneigt sich Terry Gilliam vor der Magie des frühen Kinos und der Wanderbühne zugleich mit „The Imaginarium of Doctor Parnassus“ (Das Kabinett des Dr. Parnassus, 2009) und transportiert seine Wunderbühne ins 21. Jahrhundert, Starbesetzung inklusive.

Ob Horrorfilm-Original, Remake oder Reminiszenz, magischer Realismus oder Märchenfilme, klassisches wie absurdes Drama, Melodram, Komödien oder Tragikkomödien, Musical, Musik- oder Varietéfilme, Puppenspiel, Jugend- oder Heimatfilme, Mantel- und Degenfilme oder sogar Underground- und Experimentalfilme mit Pornoelementen – es ist eine inhaltlich, dramaturgisch und ästhetisch reiche Werkschau der Filmgeschichte, die hier zusammenkommt, je nachdem wie weit man den Begriff der Wanderbühne für die unterschiedlichen Kunst- und Schausteller-Sparten öffnet und Wanderbühnen als tragendes Leitmotiv oder Schlüsselement betrachtet.

³ Vgl. *duden.de* <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zampano> (letzter Zugriff 16.2.2021).

Durch ihre Nähe zum Wanderkino der ersten Jahre sowie die Sympathie vieler Regisseur*innen und Schauspieler*innen für das fahrende Theater-Volk wurden Wanderbühnen und -ensembles essentieller Bestandteil von Filmwerken. Diese werfen oft einen kritischen Blick auf soziale, politische und psychologische Konstellationen und gesellschaftliche Rollenmodelle, ohne dabei an Kritik am eigenen Metier zu sparen. Da sich der Film mit seinem Publikum als Medium von Anfang an selbst reflektiert hat⁴, ist es nicht verwunderlich, wie tief sich seine Verwobenheit mit der Wanderbühne und ihren Akteuren auch in Filmmotiven widerspiegelt. Viele der großen Autorenfilmer des 20. Jahrhunderts standen selbst einmal auf der Bühne oder führten Theaterregie wie Urban Gad, Federico Fellini, Ingmar Bergman und Robert Wiene oder spielten sogar explizit auf Wanderbühnen wie D. W. Griffith. Sie prägten mit ihrem Blick, ihren Stoffen und ihrer Erzählweise, die oft an die des klassischen Dramas angelehnt ist und das ambulante Theater als Gestaltungselement mit einbezieht, die Entwicklung des Films als ernst zu nehmendes, eigenständiges Kunstwerk. Zudem wird von der neuen Kinogeschichtsschreibung gefordert, die kulturelle Einbettung des Mediums Films, die zu seiner Akzeptanz geführt hat, unbedingt mit zu berücksichtigen⁵. Doch ausgerechnet die Wanderbühne wurde innerhalb des Theater-, Zirkus- oder Varietéfilms in film- oder kinowissenschaftlichen Betrachtungen bislang nicht als eigenständiger Gegenstand analysiert. Zu Unrecht, denn die bewegte Kino- und Filmgeschichte hat die bewegende kleine Wanderbühne, ihre Botschaften, ihre Akteure, ihre eigene und ihre erzählten Geschichten auf Leinwand richtig groß gemacht – und umgekehrt, wie Siegfried Kracauer auf die Wechselwirkung von Wirklichkeit und filmischer Erzählung hinweist⁶: Die jahrhundertealte Tradition der nationalen und internationalen Wanderbühnen und -truppen lieferte wiederum eine Steilvorlage für ihre Interpretation in Drehbüchern, Szenenbild und Kameraeinstellungen, in Regie, Schauspiel und Kostümbildern.

⁴ Vgl. Paech/Paech 2000: 14 sowie Müller 2003: 168 mit Beispielen zu Filmen insbesondere von Asta Nielsen und Henny Porten.

⁵ Vgl. Kreimeier 2011: 9.

⁶ Vgl. Kracauer 1927/1977: 279.

Wanderkino trifft Wanderbühne: Genese und Symbiose

1895 fanden die ersten Filmprojektionen vor zahlendem Publikum durch die Brüder Skladanowsky im Berliner Variététheater Wintergarten und die Brüder Lumière in Frankreich mittels ihrer selbstentwickelten Kinoprojektoren statt. Inspiriert waren sie durch den Kinetoskop des amerikanischen Ingenieurs William Kennedy Laurie Dickson, den er für Thomas A. Edison gebaut hatte. Auch die Brüder Skladanowsky hatten bereits Erfahrung mit dem fahrenden Gewerbe und ihrer spezifischen Aufführungspraxis, war doch ihr Vater Schausteller für Laterna Magica-Vorführungen, die auf Jahrmärkten, Varietés und Wirtshäusern stattfanden und oftmals opulent projizierte Bildschauen mit Musik und Erzählung boten⁷. In der Tradition dieser illusionistischen Bühnenzauber-Techniken und Animationen startete das frühe narrative Kino. Und das kam keineswegs nur Schwarzweiß daher, da dessen bedeutende Vertreter*innen wie Georges Méliès und Alice Guy-Blaché kunstvoll eingefärbte oder handkolorierte magisch-realistische Kurzfilme schufen⁸.

Danach erhielt das Kino nach und nach vor allem durch Schausteller, die die Vorführmaschinen und vorhandenen Filme kauften, Einzug in die Welt. In den nächsten 10 bis 12 Jahren entstanden in Mitteleuropa zahlreiche Wanderkinos, oftmals aus ambulanten Varietés heraus, die auf Jahrmärkten ein festes Filmprogramm darboten. Sie gehörten bis etwa 1908 zur wichtigsten Auswertungsstätte von Filmen und erreichten als eine Art Theater des Volkes Millionen von Zuschauer*innen, darunter vor allem die „kleinen Leute“.

Entgegen der landläufigen Auffassung bestand das Publikum der „kleinen Leute“ jedoch mitnichten nur aus Arbeiter*innen und niederen Schichten, sondern umfasste signifikant junges Publikum, das in die ersten Vorstellungen kam und maßgeblich zum schnellen Aufstieg des Kinematographenkinos beitrug⁹. Denn die ersten noch sehr kurzen, unkomplizierten Filme entsprachen voll und ganz der Rezeptionsfähigkeit und dem Erlebnishorizont von Kindern und Jugendlichen, die mit ihren Familien oder allein einen

⁷ Vgl. Müller 2003: 76/87.

⁸ Vgl. Elsässer 2002: 22/25: *Eine grobe Schätzung geht von 80 Prozent der Filme aus, die um 1904 auf diese Weise bereits „in Farbe“ waren.*

⁹ Vgl. Müller 1994: 192ff.

hohen Anteil der Zuschauer*innen in Deutschland, den USA oder der Schweiz bildeten und auch den Nachwuchs der oberen Klassen dem klassischen Theater abspenstig machte. Das frühe Kino wirkte damit als Massenmedium in alle Gesellschaftsgruppen hinein, und ließ die Branche boomen: Die großen Wanderkinos, die „Zirkuskinematographen“, imitierten mit ihrer Größe mit bis zu über 1000 Plätzen, ihrer aufwändigen Dekoration und den Sitzplatzrängen die Stadttheater und erhoben differenzierte Eintrittspreise. Wanderkinos waren dabei ein eher europäisches Phänomen, da in den USA bevorzugt in festen Sälen vorgeführt wurde¹⁰. Bis 1905 gehörten dort vor allem die Vaudeville-Theater zur wichtigsten Auswertungstätte¹¹, und waren mit ihrer ganz eigenen Varieté-Ästhetik und ihren späteren Filmkomödienstars wie Buster Keaton, den Marx Brothers oder W.C. Fields stilprägend für die Komik-Ästhetik der Stummfilm-Ära.

„Früher gab es Volksfeste, festliche Umzüge und gelegentliche Schaustellungen wandernder Künstlertruppen. Was das Volk da in erster Linie suchte, war das Außergewöhnliche, das seinem Ideenkreis Zugängliche und doch nicht Alltägliche. Die Freude am Schauen war es, die da auf ihre Rechnung kam, und derselbe Trieb ist es, der die Mehrzahl der Menschen auch heute zu den Schaubühnen, ins Theater und in die Kinematographen führt.“¹² So beschrieb Emilie Altenloh 1913 in ihrer vielzitierten Dissertation über das Mannheimer Kinopublikum die Hauptattraktionen des damaligen Kulturlebens. In ihrer grundlegenden soziologischen Studie beobachtete sie auch die zunehmende Abwanderung des erwachsenen Bürgertums vom Theater in die neuen Kinostätten. Mit verbesserter Technik, einem Verleihsystem und einer dynamisch wachsenden Filmindustrie wichen in Deutschland zwischen 1911 und 1914 die Wanderkinos einer zunehmenden Zahl an Ladenkinos sowie architektonisch attraktiven ortsfesten Kinotheatern¹³. Statt der Kinos wurden nun die Filme selbst beweglich und konnten über Verleih durch die Abspielorte zirkulieren¹⁴.

¹⁰ Vgl. *Garnicarz/Paech 2012*.

¹¹ Vgl. *Paech/Paech 2000: 24*.

¹² *Altenloh 1913: 96*.

¹³ Vgl. *Garnicarz/Paech 2012*.

¹⁴ Vgl. *Paech/Paech 2000: 27*.

Mit seinem Publikum, das nach dem Kommen und Gehen und den derben Sitten der Varieté-, Jahrmarkts- und Ladenkinozeiten langsam Theatermanieren annahm, wurde auch das Kino erwachsen, das „Kientopp“ kultivierte sich¹⁵. Aus vielen Volkstheatern und Kabaretts, die mangels Nachfrage geschlossen werden mussten, wurden lichte, behagliche „Kino-Theater“. In Berlin setzte die Entwicklung früh ein: Auf 34 Varietés und Kabaretts kamen bereits 1908 mehr als 300 Kinematographentheater. Mannheim zählte 1912 schon 12 dieser neuartigen Lichtspielhäuser mit insgesamt 4500 Sitzplätzen, verteilt auf Innenstadt wie Peripherie, die als Publikumsmagneten Arbeiter*innen ebenso wie das Bürgertum in ihren Bann zogen¹⁶. Doch auch so manches feste Varieté nahm das Kino bis nach 1918 noch mit in sein Programm und peppte gern mit Wochenschauen seine Shows auf. Die Filmpioniere wiederum liebten das Sujet des Varietés in ihren Filmen. Das Varieté-Kino und das Kino-Varieté gingen vor allem in der Anfangszeit bis 1910 eine erfolgreiche Verbindung ein. Vorwiegend kurze Aktualitätenfilme, dem Vorläufer der Dokumentation, und heitere Unterhaltung wurden eigens zur Auswertung im Varieté produziert, bis der fiktionale Langfilm und das Drama seine eigenen Gesetzmäßigkeiten, Stars und Räumlichkeiten verlangte¹⁷.

Doch in der Kinogeschichte bleibt das Wanderkino weiterhin lebendig und blüht so richtig auf, wenn es auf die Artisten der Wanderbühne trifft. In „Báječní muzi s klikou“ (Die wunderbaren Männer mit der Kurbel, 1978) von Jirí Menzel, „Picture Show Man“ (Wanderkino Pym, 1977) von John Powers oder „Die Serpentintänzerin“ (1991/1992) von Helmut Herbst sind Filmvorführer und Schauspieler*innen in Symbiose und Nostalgie vereint und wippen gemeinsam auf dem Pferdewagen Richtung Jahrmarkt und Varieté zur Wiege des Kinos.

15 Vgl. Müller 1994: 230ff.

16 Vgl. Altenloh 1913: 49ff.

17 Vgl. Müller 1994: 21/226ff.

Filmschauspieler*innen und Wanderbühne: Skandalöse Erotik der Theatervagabunden

1910/1911 markiert die Wende zwischen dem frühen Kino der Attraktionen mit seinen Kurzfilmen in ambulanten Filmvorführungen und dem nun erfolgreichen Melodram mit eigenständigen Langfilmen in ortsfesten Lichtspielhäusern. Um das neue Medium weiter zu etablieren und das Image der Jugendkultur abzulegen, ahmte die schnell wachsenden Kino- und Filmbranche nicht nur die äußere Hülle des Theaters bei der Einrichtung der festen Abspielorte nach, sondern brachte darüber hinaus auch die Inhalte, Darstellung und die Erzählweise der Bühnen durch das Melodram in die Filme. Damit beginnt ebenso die filmkünstlerisch relevante Darstellung der Wanderbühne mit einem der erfolgreichsten Filme seiner Zeit: „Afrunden“ (Abgründe, 1910) von Urban Gad. Dieses Melodram über die Unvereinbarkeit von vagabundierenden Artisten und der streng geregelten bürgerlichen Welt steht geradezu symptomatisch für den Reibungsverlust, der durch den Übergang des ungezügelter Varieté- und Jahrmarkt-Kinos hin zur institutionalisierten Kinoindustrie des Bürgertums zu beobachten ist.

Insbesondere in Deutschland entstand zu diesem Zeitpunkt ein bis heute virulentes Spannungsfeld. Es pulsierte zwischen dem ökonomischen, politischen und kulturellen Mainstream einer aufstrebenden Filmmaschine auf der einen und dem künstlerischen „Eigensinn“ des Films und seiner Protagonisten auf der anderen Seite¹⁸. Auch bei diesem qualitativen Anspruch an den Film spielte das Theater eine wichtige Rolle. Denn mit der steigenden künstlerischen Wahrnehmung des neuen Massenmediums, das nun deutlich an Reichweite, Länge und Qualität gewann, kamen auch die hochtalentierten Theaterkünstler*innen mit ihren Stoffen und Vorstellungen für diese noch junge Kunstform – so die dänische Schauspielerin Asta Nielsen, geboren 1881, eine der Ikonen der Stummfilmzeit, und ihr Partner und Regisseur Urban Gad.

Nielsen schaffte es, Einfluss auf die Arbeitsprozesse in der Filmherstellung und die Entwicklung ihrer Darstellung und Kostüme zu nehmen¹⁹. Mit ihrer starken Präsenz vor und hinter der Kamera stellte sie sich vorherrschenden

¹⁸ Vgl. Kreimeier 2011: 254.

¹⁹ Vgl. Schlüpmann 2000: 13f, Kreimeier 2011: 254f.

Klischees von unterwürfiger und gesitteter Weiblichkeit entgegen. Selbst in armen Verhältnissen aufgewachsen und Mutter einer unehelichen Tochter wehrte sie sich von Anfang gegen eine Welt des schönen Scheins, um besonders Menschen am Rand der Gesellschaft ein Gesicht zu geben²⁰. Ihre anfangs verheimlichte Tochter Jesta lässt sie sogar als Schülerin in „Afgrunden“ auftreten²¹.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass ihr Filmdebüt und internationaler Durchbruch mit „Afgrunden“, einem der allerersten Langfilme mit 37 Minuten Laufzeit, die Wanderbühne als zentrales Motiv hat. Darin verkörpert Asta Nielsen eindrucksvoll die Klavierlehrerin Magda, die dem Kunststreiter eines vorüberziehenden Zirkus hemmungslos verfällt. Er entführt sie zu Pferd aus dem Haus ihres Verlobten, einem Pfarrerssohn. Magda tritt fortan mit der Truppe als Variété-Tänzerin auf, bis sie ihren untreuen und gewalttätigen „bad boy“ im Streit tötet. Ihr erotischer Gaucho-Tanz, bei dem sie den gefesselten Cowboy minutenlang in engem Kleid mit eindeutigen, sexuellen Posen umgarnt, wird nicht nur im Film kritisch von einem Gesetzeshüter am Rande der Bühne beäugt, sondern war auch in der Realität Grund für das Herausschneiden der Szene in Schweden. Ironischerweise ist durch das unbenutzte konfiszierte und später für die Restauration herausgegebene schwedische Material die Tanzszene in der restaurierten Fassung am besten erhalten²².

„Afgrunden“ nimmt viele der erzählerischen Elemente späterer Wanderbühnen-Filme vorweg: das Eindringen der umherziehenden Artisten von der Straße in die bürgerliche Welt und ihre Herzen, die Verheißung des (erotischen) Abenteuers, Kampf um die persönliche Freiheit, das Ringen der Geschlechter und der Klassen, ihren Charme und ihre Scham bis hin zur öffentlichen Demütigung. Dazu kommen der Konflikt mit der Obrigkeit, aber auch der Voyeurismus des Publikums, das hier dem Niedergang von Magda in überhöhter Form beiwohnt. Das Private wird öffentlich und das Öffentliche privat und steht damit für eine frühe Selbstreflexion zur Rivalität und Selbstsucht unter den Künstler*innen selbst. Auch die ironische

20 Vgl. Kreimeier 2011: 255.

21 Vgl. www.stumfilm.dk/stumfilm/streaming/film/afgrunden

22 Vgl. ebd.

Brechung durch die Namen der Wanderbühnen in Filmen findet sich schon hier im „Zirkus Fortuna“ und dem „Empire Varieté“ wieder, die ihren Protagonist*innen in „Afgrunden“ weder Glück noch Weltruhm bringen. Asta Nielsen hingegen wurde mit ihrer gebrochenen Frauenfigur und ihrer erotischen Darstellung mit diesem Film und weiteren sozialen Dramen zu einem der ersten europäischen Filmstars mit hohem Bekanntheitsgrad und eigenen Filmreihen, befördert durch besondere Werbekampagnen und Vermarktungssysteme auf dem internationalen Markt²³.

Für weiteren regen künstlerischen Austausch sorgten auch später zahlreiche Schauspieler*innen, die ihre ersten Auftritte direkt auf Wanderbühnen absolvierten und später zum immer lukrativer werdenden Filmgeschäft wechselten. Ob in den USA beispielsweise Charles „The Tramp“ Chaplin, Clark Gable und Glenn Ford, in Schweden Britt Ekland, in Frankreich Gérard Depardieu und Jean Claude Brialy oder in Deutschland Hans Albers, William Dieterle, Hans-Jörg Felmy, Werner Krauß und Lex Barker²⁴ – viele der großen Filmschauspieler*innen brachten ihre Wanderbühnen-Erfahrungen in ihr filmisches Spiel mit ein. Wie man dies auch auf die Spitze treiben kann, zeigte der skandalträchtige wie geschäftstüchtige Mime Klaus Kinski. Sein Wirken steht für ein weiteres, wenn auch extremes Beispiel für das Ineinanderwirken von Wanderbühne, Schauspiel und Film.

Geboren 1926 in der Nähe von Danzig spielte Klaus Kinski bereits während seiner Internierung als Soldat im Zweiten Weltkrieg in einem britischen Gefangenenlager auf einer provisorischen Lagerbühne mit einem kleinen Ensemble. Trotz seines Erfolgs als professioneller Schauspieler am Berliner Schlosspark Theater in den 1950er Jahren unter der Intendanz von Boleslaw Barlog wurde sein Vertrag wegen eines gewalttätigen Ausbruchs aufgelöst. Missverstanden in seiner künstlerischen Persönlichkeit, wie sich Kinski durch die Kündigung fühlte, nannte er sich von nun an die „Ein-Mann-Wanderbühne“ und rezitierte in den folgenden Jahren in Deutschland und Österreich – neben seinen zahlreichen Rollen in Edgar-Wallace-Filmen und Italowestern – in manisch-spektakulärer Weise Gedichte von Villon und

²³ Vgl. *Kasten 1999: 230*.

²⁴ Vgl. *www.imdb.com*

Rimbaud bis hin zum Neuen Testament²⁵. In Hunderten von Auftritten in Kinos, Künstlerkneipen, Theatern, Stadthallen und sogar dem Berliner Sportpalast mit über 10.000 Plätzen brachte der Exzentriker Kinski über Jahre hinweg damit Millionen von Zuschauer*innen in seinen Bann. Gefürchtet und gefeiert wurde er dabei sowohl von den Feuilletons als auch den Boulevardblättern, die sich zwar über diesen ungewohnten „Run“ auf Lyrik wunderten, ihm jedoch gleichzeitig die große mediale Bühne öffneten, wie 1961 das Magazin *Der Spiegel* mit einem gleich neunseitigem Porträt unter dem Namen „Abende eines Fauns“²⁶.

Der anarchistische Geist dieses Wanderbühnen-Besessenen, der die Regeln des konventionellen Theaters und Films sprengte, nicht selten sein Publikum und Kolleg*innen derb beschimpfte und bis heute als Mysterium und Monster zugleich in Erinnerung bleibt, findet sich wohl am ehesten in der von Werner Herzog verfilmten *Tour de Force* von „Fitzcarraldo“ (1982) wieder, einem musikversessenen irischen Kautschuk-Baron, der mitten im peruanischen Dschungel ein Opernhaus erbauen will. Um den Bau zu finanzieren, soll ein alter Flussdampfer Kautschuk aus einem unzugänglichen Teil des Dschungels transportieren, wozu das riesige Schiff zunächst über einen Berg gehievt werden muss. Das ganze Vorhaben endet im Desaster und das Wrack des Dampfers wird am Schluss von Fitzcarraldo, von Kinski so genial wie verstörend verkörpert, für eine einzige Opernvorstellung bespielt – die schwimmende Bühne im Flussbett, die Wanderoper im Dschungel als dionysischer *Carrus navalis*²⁷. Dies ist wohl eines der drastischsten Beispiele, wie Wanderbühne und Film insbesondere durch ihre Darsteller*innen ineinander ranken, befördert vom Autorenfilmer Werner Herzog, der ein solches künstlerisches Experiment ermöglichte.

25 Vgl. Brockmeier 2017.

26 Vgl. o.V./*Der Spiegel* 1961: 62-71.

27 Vgl. Vogel 1966: 51: „Dionysos galt regelrecht als ein Maskengott. (...) In jedem Frühjahr hielt Dionysos mit seinem Gefolge auf einem Schiffskarren seinen Einzug in die Stadt. Der Schiffskarren (lat. *carrus navalis*) hat sich noch im heutigen Wort ›Karneval‹ erhalten; mit ihm auch die Freude an der Maskierung.“

Das mobile Genre: Erzählerische Schlüsselemente im Wanderbühnen-Film

Es gibt nicht „den“ Wanderbühnen-Film. Vielmehr durchquert dieses mobile Genre in seiner ganzen Vielfalt die unterschiedlichsten Filmgattungen und reicht dabei vom Star-Kino bis zum Underground-Film. Das Thema ufernt oft über das rein darstellende Spiel auf der umherziehenden Bühne aus. Immer wieder wird auch das Motiv des Zirkus, des Varietés oder des Kuriositäten-Kabinetts gestreift, was in Hinblick auf die bereits dargestellte tiefe Verwurzelung des Kinos im ambulanten Unterhaltungsbetrieb des 19. Jahrhunderts²⁸ nicht verwunderlich ist. Doch lässt sich über diese Vielfalt der individuellen Filme hinaus eine kollektive Wanderbühnen-Erzählung erkennen? Gibt es narrative Grundmuster und kulturelle Codes in der Darstellung der Wanderbühne, die sich auf spezifische gesellschaftliche Konstellationen beziehen? Annähern lässt sich an diese Fragen am besten über vier erzählerische Schlüsselemente, die sich über die Hauptwerke in den verschiedenen Genres identifizieren lassen und Anregung zu einer dezierten Auseinandersetzung geben sollen:

1. Erotik und Demütigung

Den roten Faden in den Sozial- und Melodramen und dem frühen Horror- und Phantastischen Film mit seinen späteren Remakes und Verneigungen bildet zweifellos das Element der Erotik und Demütigung – ein Motiv, das bereits Ingmar Bergman für seinen Film „Gycklarnas afton“ (Abend der Gaukler, 1953) als zentral ansah²⁹. Wie schon in „Afgrunden“ angelegt, wirken die Filme oftmals wie eine Parabel von in der Liebe scheiternden Menschen am Rand und zugleich mitten in der Gesellschaft, in die sie mit ihrer umherziehenden Bühne, meist in purer Armut, geraten. Im Mittelpunkt stehen vielfach erotische und in gleichem Maße quälende Liebeskonstellationen zwischen Frau und Mann, die sich entweder innerhalb des Ensembles oder in Verquickung mit Außenstehenden entfalten. Eine oder einer von ihnen steht meist für das „bessere“ oder bürgerliche Leben

²⁸ Vgl. Kreimeier 2011: 29.

²⁹ Bergmann 1991: 164.

und setzt das Ringen um persönliche Erfüllung der Entwurzelten in Gang. Dieses Kammerspiel in der knarrenden Kojе findet sich in zahlreichen Filmen wieder, wie in „Varieté“ (1925) von Ewald André Dupont zwischen dem heruntergekommenen Reeperbahn-Besitzer Holler (Emil Jannings) und der jungen Waise Berta-Marie (Lya de Putti), für die er Frau und Kind verlässt, bis sie ihn mit einem Star-Artisten aus dem Wintergarten-Varieté öffentlich vorführt und er aus Eifersucht zum Mörder wird. Oder in „Ukikusa monogatar“ (Der Wanderschauspieler, 1934) von Yasujirō Ozu und seinem gefeierten Remake „Ukikusa“ (Abschied in der Dämmerung, 1959), in denen die Geliebte des Direktors eines ärmlichen umherziehenden Kabuki-Ensembles aus Rache um seinen verheimlichten Sohn mit einer „Bürgerlichen“ diesen mit ihrer hübschen Schauspiel-Kollegin verkuppelt, um ihm das Herz zu brechen. Besonders berührend gestaltet sich die Beziehung in „Freaks“ (Missgestaltete, 1932) von Tod Browning, der zu Unrecht als „Horrorfilm“ deklariert und damit lange um seine Bedeutung als vielfach zitierter Outsider-, diverser und inklusiver Film gebracht wurde, weil er authentische Einblicke in das Leben von Menschen mit körperlichen und geistigen Behinderungen gibt. Hier ist es der kleinwüchsige Hans (Harry Earles), der im Kuriositäten-Kabinett auftritt und sein Herz an die hintertriebene Tänzerin Cleopatra (Olga Baclanova) verliert. Seine Braut gibt ihn bei ihrer Hochzeit jedoch vor dem Ensemble der Lächerlichkeit preis und will ihn anschließend ermorden, um sich zu bereichern.

Wie Hans und Cleopatra in „Freaks“ sind viele der Hauptfiguren dabei voneinander emotional und materiell abhängig, so auch in Federico Fellinis „La Strada“ (Das Lied der Straße, 1954) die kindlich-naive Gelsomina (Giulietta Masina) und der grobschlächtige, kettensprengende Schausteller Zampanò (Anthony Quinn), an den sie von ihrer Mutter verkauft wird, oder der alternde erfolglose Zirkus-Direktor Albert (Åke Grönberg) und seine junge Frau Anne (Harriet Andersson) in „Gycklarnas afton“, bei dem sich Regisseur Ingmar Bergman von „Varieté“ inspirieren ließ. Beide Hauptdarstellerinnen lebten übrigens auch real mit den jeweiligen Regisseuren zusammen, und Bergman wies explizit auf die autobiographische Komponente hin, die in das Drehbuch eingeflossen sei.³⁰

³⁰ Bergman 2008: 210.

Es ist immer wieder diese Verschmelzung von Privatem und Öffentlichem, vom Sehen und Gesehen werden – auch mittels solcher autobiografischen Bezüge –, die Einzug in die Geschichten erhält. In der Eröffnungsszene von „Gycklarnas afton“ wird der Pierrot Frost (Anders Ek) von seiner Frau Alma (Gudrun Brost), die gleich mit einem ganzen Regiment von Soldaten nackt im Meer poussiert, in grotesker Übertreibung buchstäblich zum Narren gemacht. Der Wanderbühnen-Film spart dabei nicht in der Zeichnung des Publikums und der Kollegen als drängender Mob, welcher der Wanderbühne räumlich wie emotional ganz nahe kommt und die nicht enden wollenden Demütigungen befeuert. Die Hierarchie und Hackordnung der Schauspieler untereinander sind dabei Antrieb der Geschichte: Der eine blickt in den sauberen Garderobenspiegel, der andere in die schmutzige Pfütze wie in „Gycklarnas afton“ dramatisch in Szene gesetzt. In „The Matinee Idol“ (1928), einem frühen Stummfilm von Frank Capra, wird das Thema sogar humoristisch interpretiert. Hier verkörpert Don (Johnnie Walker) einen Blackface-Star am Broadway, der durch sein schwarz geschminktes Gesicht mit der ahnungslosen Ginger (Bessie Love) und ihrer Provinz-Schauspieler-Truppe sein Liebes-Doppelspiel, natürlich in aller Öffentlichkeit, treibt.

2. Der Mensch als Monster

In den grotesken Kammerspielen des Horrorfilms fokussiert die Wanderbühne wiederum stärker die gesellschaftlichen Außenseiter mit ihren deformierten Körpern, die sie vor und hinter der Bühne ins grelle Licht setzt. Es ist der Mensch als Monster, der hier in all seinen Facetten verhandelt wird. Die Erzählung changiert zwischen den vermeintlichen Ungeheuern auf der Bühne, ihren (Zur-)Schaustellern und dem monströsen Publikum, das aus den Vorgeführten erst die Monster macht. Dieser zentrale Topos findet sich schon früh in dem einflussreichen expressionistischen Film „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) von Robert Wiene, in dem Dr. Caligari (Werner Krauß) den Somnabulen Cesare (Conrad Veidt) in seiner Totenstarre tagsüber auf dem Jahrmarkt ausstellt und nachts auf den Straßen morden lässt.

Von „The Man Who Laughs“ (Der Mann der lacht, 1928) von Paul Leni – der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Victor Hugo und eine

Inspiration für die Figur des „Jokers“ – über „Freaks“ bis hin zu „The Elephant Man“ (Der Elefantenmensch, 1980) von David Lynch zeigt sich die düstere Seite der umherziehenden Freakshow, die andersartige Menschen missbraucht, betrieben von skrupellosen Besitzern und begafft von geifernden Zuschauer*innen. Zweifellos ist dies eine noch immer höchst aktuelle Metapher für manch entmenschlichendes Spiel der Sensationen im Theater-, Show- und Filmgeschäft und auch in der Liebe. Auf die Hörner nimmt dies „Blancanieves“ (Ein Märchen von Schwarz und Weiss, 2012) von Pablo Berger, in dem die öffentlich verehrte Stierkämpferin Schneewittchen ihren Arena-Kampf gegen einen Stier verliert und in einem Panoptikum von zahlenden Verehrern aus ihrem Koma vermeintlich zum Leben wachgeküsst werden kann. Doch der Schein trügt, denn ihre allabendliche Auferstehung geschieht nur künstlich über eine hochfahrbare Bahre, durch die sie ihre Augen öffnet – Unsterblichkeit und Starruhm als öffentliche Zwangsprostitution, oder wie es Victor Hugo in „L’homme qui rit“ ausdrückt: „Das Paradies der Reichen ist gemacht aus der Hölle der Armen“ ³¹.

3. Die Wanderbühne als Wunderbühne

Neben dieser dunklen Gesellschafts- und Eigenkritik setzen besonders der magische Realismus, das Märchen- und Mysterienspiel, das absurde Drama oder die Abenteuerfilme tröstende und verzaubernde Momente in Szene. Sie transformieren die Wanderbühne zur Wunderbühne, die auf der Meta-Ebene zu den ureigensten Fragen nach dem Sinn des Lebens und dem Streben des Menschen nach Glückseligkeit und Gerechtigkeit vordringt. Ästhetisch lassen vor allem die Filme des magischen Realismus an die phantastischen Bildexperimente der Kinovorläufer Mitte des 19. Jahrhunderts sowie die frühen Feen- und Zaubereifilme von Méliès und Guy-Blaché im Übergang zum 20. Jahrhundert erinnern. In den Filmen von Terry Gilliam wie „The Adventures of Baron Munchausen“ (Die Abenteuer des Baron Münchhausen, 1988) und „The Imaginarium of Doctor Parnassus“ (Das Kabinett des Dr. Parnassus, 2009) wird geradezu ein Feuerwerk an Farben, Kostümen und Ausstattung abgefeuert, um das Publikum auf Fantasiereise zu schicken. In „The Imaginarium of Doctor Parnassus“ ist es das Diony-

³¹ Originalzitat: „C’est de l’enfer des pauvres qu’est fait le paradis des riches“ aus: Hugo, Victor 1869/1963: 300.

sisch-Rauschhafte, das vom antiquierten Bühnen-Wagen ausgeht, sobald die Zuschauer*innen den (Zerr-)Spiegel in der Kulisse durchqueren, danach ihr Gesicht verlieren, explodieren oder in orgiastische Verzückung geraten, weil sie sich mit ihren innersten Wünschen und (Alb-)Träumen begeben.

„Was wir tun, ist todernst“, sagt Dr. Parnassus, der 1000 Jahre alt ist. Die Wanderbühne hat ihre eigene Wirklichkeit, ihr eigenes System, ihren eigenen Organismus. Nicht umsonst ist bei Parnassus die fahrende Bühne eine vollautomatisierte Einheit, wie eine Burg mit Zugbrücke ausgestattet und zusammenklappbar wie eine Auster. Denn die wehrhafte Wanderbühne unterliegt ihren eigenen Gesetzen – eine Heterotopie, die mit zeitlichen und räumlichen Strukturen bricht, sich autoritären Ordnungen entzieht und damit zum Kern der historischen Wanderbühne vordringt³². Das Ensemble besteht meist aus der eigenen Familie oder wird zu ihrem schicksalhaften Ersatz mit ähnlich starker Bindung. Inszeniert wird vielfach eine resiliente Truppe, die am Ende als Sieger hervorgeht wie in „Freaks“, wenn die durchtriebene Cleopatra unter „ungeklärten Umständen“ geteert und gefedert quasi als dumme Gans ohne Geist und Beine selbst als Freak im Panoptikum landet. Auffällig oft gibt es dabei eine dominante ältere Vater-Figur als Chef der Wanderbühne entweder in einer realen Vater-Tochter-Beziehung wie bei „Parnassus“, „The Matinee Idol“ oder dem Schweizer Heimatfilm „Menschen, die vorüberziehen (1942) von Max Haufler oder als väterlicher (scheiternder) Liebhaber wie in „La strada“, „Varieté“, „Gycklarnas afton“ oder „Ukikusa“ – der Direktor und das Drama gehen Hand in Hand.

4. (Zu-)Flucht und das Flüchtige des Zwischenmenschlichen

Die Wanderbühne fungiert auffällig oft als Rückzugsort vor Krieg und Konflikten für gesellschaftlich Verfolgte und Andersartige, denen das Ensemble mit seinen Masken rettenden Unterschlupf bietet und sie emotional auffängt. Doch nie für lange: Denn das Flüchtige in der Beziehung zu den Menschen, denen die Schausteller begegnen, bevor sie wieder zu unbekanntem Ziel aufbrechen, kennzeichnet ebenso viele der Wanderbühnen-Filme. In „Det sjunde inseglet“ (Das siebte Siegel, 1957) von Ingmar Bergman spielt Ritter

32 Pramschierer 2020: 9 mit Bezug auf Michel Foucaults Begriff der Heterotopie.

Block (Max von Sydow) mit dem Tod Schach und sucht dabei Zuflucht vor der grassierenden Pest auf dem Pferdewagen der Wanderschausteller Jof (Niels Poppe) und Mia (Bibi Andersson), bei denen er bei wilden Erdbeeren und Milch ein letztes Mal das Leben in sich spürt. Der Tod (Bengt Ekerot) holt am Ende in einem ikonischen Prozessionen-Tanz die Totgeweihten zu sich und lässt nur die junge Schaustellerfamilie als Verkörperung von Maria und Josef mit ihrem Sohn mit ihrer Kutsche in den Sonnenaufgang ziehen. Besonders die Kinder und jungen Menschen symbolisieren im Ensemble oder als Zuschauer die Heilung und Unsterblichkeit, die eng an das Reich der Fantasie geknüpft sind wie auch in Terry Gilliams Filmen und an das junge Publikum der ersten Wanderkinos erinnern lassen, die das Medium erst groß machten. Die Wanderbühne wird zum psychologischen Traumspiel gegen das kindliche Trauma wie in dem tschechischen Jugendfilm „Nechci nic slyset“ (Ich will nichts hören, 1978) von Ota Koval, in dem ein Junge durch eine studentische Wanderbühnen-Truppe seine Sprache wiederfindet, die er nach dem tödlichen Autounfall seiner Eltern verloren zu haben scheint.

Romantisch und grenzüberschreitend wird die Wanderbühne wiederum, wenn sie Erkenntnis und Wahrheit in Natur und Wald sucht wie in dem von Tom Stoppard 1967 geschrieben und 1990 verfilmten absurden Drama „Rosencrantz and Guildenstern are Dead“ (Rosenkranz & Guldenstern). Die Wanderbühnen-Welt gerät zum absurden Theater und zur elisabethanischen Tragödie zugleich³³. Sie findet in dieser Form zu ganz neuen Perspektiven, weil Dramatiker ihre Wanderbühnen-Geschichte selbst reflektieren oder kunstvoll reflektiert werden wie in „Molière“ (1978) von Ariane Mnouchkine: Spielen, spielen um jeden Preis, auch wenn die Bühne im Sturm bis kurz vor den Abgrund fliegt. Besonders die komödiantische Maske der Commedia dell'Arte bietet den Held*innen der Abenteuer- und Historienfilmen Schutz auf dem Karnevalskarren, von dem aus sie die vornehmen Bühnen der Adelshäuser entern. So wird der Klassenkampf in dem Mantel- und Degenfilm „Scaramouche“ (1923) von Rex Ingram und dem Technicolor-Remake (1952) von George Sidney vor dem Hintergrund der französischen Revolution ausgefochten. Wie in „Scaramouche“ schließt sich auch in der erstmals 1915 und danach vielfach verfilmten Geschichte „Le Capit-

³³ Vgl. Reitz, Bernhard 1985: 170.

aine Fracasse“ von Théophile Gautier ein Edelmann einer Wanderbühne an und erkämpft sich mit seinem neuen titelgebenden Bühnennamen ein Stück Klassengerechtigkeit und mit ihr die große Liebe, bei Fracasse verkörpert durch Isabella, die Tugendhafte unter den Figuren der Commedia dell'Arte. In „La carrozza d'oro“ (Die goldene Karosse, 1952) von Jean Renoir gerät die Wanderbühne sogar zur goldenen Kutsche als Symbol für den Traum vom sorglosen höfischen Leben, gegen das sich die fahrende Komödiantin Camilla (Anna Magnani) am Ende zugunsten ihres freien Künstlerlebens entscheidet: „Die Welt ist unser, lasst uns weiterziehen“³⁴. Ähnlich wie in „Il viaggio di Capitan Fracassa (Die Reise des Capitan Fracassa, 1990) von Ettore Scola ist es auch hier ein ästhetisches Spiel mit dem gesellschaftspolitischen Ernst, bei dem die Illusion mehrfach gebrochen und die Bühne als Bühne offensichtlich wird – König, Kirche und Krieg als wirkmächtige institutionalisierte Inszenierungen, gegen die auch das Theater nicht anspielen kann und die ein wiederkehrendes Thema in vielen Filmen bilden.

Diese nicht einlösbare Utopie des Friedens auf der Bühne der Vertriebenen treibt Theodoros Angelopoulos in „O thiasos“ (Die Wanderschauspieler, 1975) auf die Spitze. Anhand einer durch Raum und Zeit wandernden Schauspieltruppe verhandelt er in einer vierstündigen Versuchsanordnung die eigene Positionierung gegenüber der Dysfunktionalität der griechischen Gesellschaft, ihren Traumata und ihrer Verantwortung im Zweiten Weltkrieg gegenüber Selbstjustiz, politischer Verbrechen, Partisanen oder Vergewaltigung. In „Život i smrt porno bande“ (Leben und Tod einer Pornobande, 2009) von Mladen Djordjevic entblößt sich dieses schwierige Verhältnis von Kunst und Krieg und wird zur nackten Wahrheit auf dem Land, durch das das „erste serbische Porno-Kabarett“ mit seinen Outsidern tourt - der dargebotene Phallus als orgiastischer Dionysoskult. Erotik und Demütigung werden hochstilisiert zur Perversion und Bigotterie einer kriegsgebeutelten, animalischen Bevölkerung, die als Publikum ihren sexuellen Höhepunkt bis zum Tabubruch des Tötens treibt.

Ob Erotik oder Erniedrigung, Monströses oder Wundersames, ob Zuflucht oder Flüchtiges – der Wanderbühnen-Film hat es geschafft, seine spezifischen

³⁴ Originalzitat: „The world is our home, let's move on“ aus: „La carrozza d'oro“ (Die goldene Karosse, 1952) von Jean Renoir.

Themen des Um- oder Aufbruchs immer wieder zeitgemäß und neu zu verpacken. Auch in „Blowup“ (1966) von Michelangelo Antonioni sind diese Motive vereint und reflektieren das eigene künstlerische Metier. Seine umherfahrenden Pantomimen erlauben als Schlüsselfiguren einen ganz eigenen Blick auf die Meta-Ebene des Films: Die permanenten Austauschbeziehungen einer entgrenzten Kunst- und Medienwelt als Vexierspiel zwischen Realität und ihrer öffentlichen Inszenierung mitten im Swinging London. Die ganze Welt als Bühne³⁵, in der gelangweilte Starfotograf Thomas (David Hemmings) mit seinem funkelnden Rolls-Royce Silver Cloud-Cabrio wie auf einer Wanderbühne umher fährt. Besonders leicht und humorvoll interpretieren solche Themen auch Musicals, Musikfilme und Komödien, die abschließend unbedingt noch zu nennen sind. Denn auch hier gehören Wanderbühnen-Filme zu den Höhepunkten ihres Genres wie beispielsweise die revolutionäre Westernkomödie „Viva Maria!“ (1965) von Louis Malle, der flüchtige Liebesreigen in „Les Demoiselles de Rochefort“ (Die Mädchen von Rochefort, 1967) von Jacques Demy, das poetische Puppenspiel in „Lili“ (1953) von Charles Walters oder die Drag-Queen-Tour in „The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert“ (Priscilla – Königin der Wüste, 1994) von Stephan Elliott.

Die enge Verwobenheit der Aufführungspraxis der Wanderbühne mit der des Wanderkinos und ihre erzählte Geschichte im Film haben das hervorgebracht, was eine Kunstform allein nicht schafft: Diese Hybride zwischen den etablierten Polen der sesshaften Kinos und Stadttheater haben dafür gesorgt, dass es unmittelbaren künstlerischen Austausch gibt und der Blick auf das „Dazwischen“ von Direktheit und Authentizität geprägt ist. Die ambulanten Bühnen und Akteure schaffen es dabei, mit ihren Botschaften ganz nah an die Menschen heranzukommen, sei es räumlich oder emotional, sei es als Beobachter oder als Beobachtete, sei es real oder auf Leinwand. Damit hat weder das Kino dem Theater den Rang abgelaufen, wie die dynamische Entwicklung und Etablierung der jungen Kunstform Emilie Altenloh und ihre Zeitgenossen 1913 mutmaßen ließ, noch sind Wanderkinos und Wanderbühnen jemals ganz verschwunden. Im Gegenteil – durch ihre Symbiose,

35 „All the world's a stage“ aus: „As You Like It“ (Wie es euch gefällt) von William Shakespeare <https://www.poetryfoundation.org/poems/56966/speech-all-the-worlds-a-stage> (letzter Zugriff 16.2.2021).

gegenseitige Durchdringung und filmische Transformation bleiben sie als Projektionsfläche unsterblich und lebendig zugleich.

- Altenloh, Emilie (1913): Zur Soziologie des Kino. Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Mannheim 1913, <http://www.massenmedien.de/allglaltenloh/index.htm> (letzter Zugriff 16.2.2021)*
- Amazon Internet Movie Database www.imdb.com (letzter Zugriff 16.2.2021)*
- Bergman, Ingmar (2018): Laterna Magica – Mein Leben. Alexander Verlag Berlin.*
- Bergman, Ingmar (1990). Bilder. Kiepenheuer & Witsch, Köln.*
- Brockmeier, Daniel (2017): Podcast SF114 – Das indische Tuch. 28. Januar 2017 <https://www.spaetfilm.de/tag/ein-mann-wanderbuehne> (letzter Zugriff 16.2.2021)*
- Danish Film Institute <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm/streaming/film/afgrunden> (letzter Zugriff 16.2.2021).*
- DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V. Frankfurt am Main www.filmportal.de (letzter Zugriff 16.2.2021).*
- Elsaesser, Thomas (2002): Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co. KG, München.*
- Kracauer, Siegfried (1927/1977): Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Ders., Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/Main, S. 279-294.*
- Garncarz, Joseph; Paech, Anne (2012): Wanderkino. In: Filmlexikon, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien (Hrsg.), <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2076> (letzter Zugriff 16.2.2021)*
- Gerdes, Bärbel (2020): Barbara Beuys – Asta Nielsen. Filmgenie und Neue Frau, Aviva – Online-Magazin für Frauen https://aviva-berlin.de/aviva/content_Literatur_Biographien.php?id=1420790 (letzter Zugriff 16.2.2021).*
- Hugo, Victor (1869/1963): L'Homme qui rit. Paris, Seuil.*
- Kasten, Jürgen (1999): Nielsen, Asta Carla Sofie Amalie. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 19, Duncker & Humblot, Berlin.*
- Kreimeier, Klaus (2011): Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos. Paul Zsolnay Verlag, Wien.*
- Müller, Corinna (1994): Frühe deutsche Kinematographie. J.B. Metzler, Stuttgart.*
- Müller-Funk, Wolfgang (2008): Die Kultur und ihre Narrative - eine Einführung. Springer, Wien.*
- o.V. (1961): Abende eines Fauns. In: Der Spiegel 9/1961, S. 62-71 <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43160095> (letzter Zugriff 16.2.2021)*
- Paech, Anne; Paech Joachim (2000): Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. J.B. Metzler, Stuttgart.*
- Pramschiefer, Esther (2020): Deutsche Wanderbühnen der Frühen Neuzeit und ihre Spielorte. Köln, Heidelberg <https://wanderingbuehne.com/wanderingbuehnen-und-ihre-spielorte.html> (letzter Zugriff 16.2.2021).*
- Reitz, Bernhard (Hrsg.) (1985): Rosencrantz and Guildenstern are Dead. Reclam Stuttgart.*
- William Shakespeare (1623). Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies: Published According to the True Originall Copies. London: Printed by Isaac Iaggard, and Ed[ward] Blount. S. 194. <https://archive.org/details/mrvwilliamshakes00shak/page/n13/mode/2up> (last access 16.2.2021)*
- Vogel, Martin (1966): Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg.*

Wanderkino trifft Wanderbühne

- Bájecní muzi s klikou (Die wunderbaren Männer mit der Kurbel), CSSR (1978), Regie: Jirí Menzel
- Picture Show Man (Wanderkino Pym), Australien (1977), Regie: John Powers
- Die Serpentin tänzerin, Deutschland Ungarn (1991/1992), Regie: Helmut Herbst

Frühe Horrorfilme und Phantastischer Film

- Das Cabinet des Dr. Caligari, Deutschland (1920), Regie: Robert Wiene
- Das grinsende Gesicht, Österreich (1921), Regie: Julius Herska
- The Man Who Laughs (Der Mann der lacht), USA (1928), Regie: Paul Leni
- Freaks (Missgestaltete), USA (1932), Regie: Tod Browning

Magischer Realismus, Tragikkomödie, spätere Fantasy- und Horrorfilme

- The Elephant Man (Der Elefantenmensch), USA, Großbritannien (1980), Regie: David Lynch
- The Adventures of Baron Munchausen, GB, USA, Deutschland (1988), Regie: Terry Gilliam
- The Imaginarium of Doctor Parnassus (Das Kabinett des Dr. Parnossus), Großbritannien, Frankreich, Kanada (2009), Regie: Terry Gilliam
- L'homme qui rit, Frankreich (2012), Regie: Jean-Pierre Améris
- Mad Circus (Eine Ballade von Liebe und Tod), Spanien, Frankreich (2010), Regie: Álex de la Iglesia

Märchenfilme

- Blancanieves (Ein Märchen von Schwarz und Weiss), Spanien, Belgien, Frankreich (2012), Regie: Pablo Berger
- Il racconto dei racconti (Das Märchen der Märchen), Italien, Frankreich, GB (2015), Regie: Matteo Garrone

Dramatiker-Film und absurdes Drama

- Molière, Frankreich, Italien (1978), Regie: Ariane Mnouchkine
- Rosencrantz and Guildenstern are Dead (Rosenkranz & Gildenstein), Großbritannien, USA (1990), Regie: Tom Stoppard
- Molière, Frankreich (2007), Regie: Laurent Tirard
- Hamlet, Kanada (2016), Regie: Antoni Cimolino, Shelagh O'Brien

Liebesdrama, Melodram und Autorenfilm

- Afgrunden (Abgründe), Dänemark (1910), Regie: Urban Gad
- The Matinee Idol, USA (1928), Regie: Frank Capra
- Le capitaine Fracasse, Frankreich (1929), Regie: Alberto Cavalcanti, Henry Wulschleger
- Ukikusa monogatari (Der Wanderschauspieler), Japan (1934), Regie: Yasujiro Ozu
- Les vagabonds du rêve, Frankreich (1949), Regie: Charles-Félix Tavano
- Gycklarnas afton (Abend der Gaukler), Schweden (1953), Regie: Ingmar Bergman

- La Strada (Das Lied der Straße), Italien (1954), Regie: Federico Fellini
- Det sjunde inseglet (Das siebte Siegel), Schweden (1957), Regie: Ingmar Bergman
- Nusumareta yokujô (Stolen Desire), Japan (1958), Regie: Shôhei Imamura
- Ansiktet (Das Gesicht), Schweden (1958), Regie: Ingmar Bergman
- Ukikusa (Abschied in der Dämmerung), Japan (1959) Regie: Yasujirô Ozu
- Blowup, Großbritannien, Italien (1966), Regie: Michelangelo Antonioni
- Pinjra (Pinjara), Indien (1972), Regie: V. Shantaram
- Fitzcarraldo, BRD, Peru (1982), Regie: Werner Herzog
- The Playboys (Die Playboys), USA, GB, Irland (1992), Regie: Gillies MacKinnon

Heimatfilm

- Menschen, die vorüberziehen, Schweiz (1942), Regie: Max Haufler

Jugendfilm

- Nechci nic slyset (Ich will nichts hören), CSSR (1978), Regie: Ota Koval

Musical, Musikfilm, Varietéfilm und Puppenspiel

- Variété, Deutschland (1925), Regie: Ewald André Dupont
- Lili, USA (1953), Regie: Charles Walters
- The Good Companions, Großbritannien (1957), Regie: J. Lee Thompson
- Roustabout (König der Rhythmen), USA (1963), Regie: John Rich
- Les Demoiselles de Rochefort (Die Mädchen von Rochefort), Frankreich (1967), Regie: Jacques Demy
- Fariaho, DDR (1982/1983), Regie: Roland Gräf
- The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert (Priscilla – Königin der Wüste), Australien (1994), Regie: Stephan Elliott
- The Adventures of Pinocchio (Die Legende von Pinocchio), CSSR, GB, Frankreich, Frankreich, Deutschland (1996), Regie: Steve Barron

Abenteuerfilm / Manatel- und Degenfilm / Historienfilm

- Captain Fracasse, USA (1915), Regie: Théophile Gautier
- Captain Fracasse, Italien, Frankreich (1943), Regie: Abel Gance
- Scaramouche, USA (1923), Regie: Rex Ingram
- La carrozza d'oro (Die goldene Karosse), Frankreich, Italien (1952), Regie: Jean Renoir
- Scaramouche, USA (1952), Regie: George Sidney
- Il viaggio di Capitan Fracassa (Die Reise des Capitan Fracassa), Italien, Frankreich (1990), Regie: Ettore Scola
- Césarín joue les 'étroits' mousquetaires, Frankreich (1962), Regie: Émile Couzinet

Westernkomödie

- Heller in Pink Tights (Die Dame und der Killer), USA (1960), Regie: George Cukor
- Viva Maria!, Frankreich, Italien (1965) Regie: Louis Malle

Zeitgeschichte

- O thiasos (Die Wanderschauspieler), Griechenland (1975), Regie: Theodoros Angelopoulos

Dokumentationen

- Paris Calligrammes, Deutschland, Frankreich (2020), Regie: Ulrike Ottinger
- Queen Lear, Türkei (2019), Regie: Pelin Esmer

Komödie, komödiantisches Drama

- Der Raub der Sabinerinnen, BRD (1953/54), Regie: Kurt Hoffmann
- Il ratto delle sabine, Italien (1945), Regie: Mario Bonnard
- Turné, Italien (1990), Regie: Gabriele Salvatores
- Les ogres, Frankreich (2015), Regie: Léa Fehner

Krimi

- Gefährliche Neugier, Deutschland (1971), Regie: Hans Dieter Schwarze

Experimental- und Undergroundfilm

- Knightriders (Ritter auf heißen Öfen), USA (1981), Regie: George A. Romero
- Freak Orlando, BRD (1981), Regie: Ulrike Ottinger
- Život i smrt porno bande (Leben und Tod einer Pornobande), Serbien (2009), Regie: Mladen Djordjevic

Ich danke herzlich Florian Kaiser, Renate Karst-Matausch, Alexander Pawlak und Uli Schmitter für die Unterstützung bei der Recherche und den konstruktiven Austausch zu diesem Thema.