

Morticia Zschiesche  
Komm und sieh –  
Der Krieg in uns  
Essays zur Zukunft des Kinos

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Einleitung und Dank</b>	7
<b>1 Der Krieg in uns</b>	
THE GREAT DICTATOR von Charlie Chaplin	13
<b>2 Bloß keine Illusion schaffen</b>	
HIROSHIMA, MON AMOUR von Alain Resnais	23
<b>3 Angst als (un)moralischer Motor</b>	
APOCALYPSE NOW von Francis Ford Coppola	31
<b>4 Alles beim «Alten»?</b>	
DAS BOOT (Director's Cut) von Wolfgang Petersen	39
<b>5 Krieg und Kamera</b>	
CHRIS THE SWISS von Anja Kofmel	49
<b>6 Der ultimative Film über Krieg</b>	
KOMM UND SIEH von Elem Klimov	57
<b>Abbildungsnachweise</b>	67
<b>Literaturhinweise für beide Essayreihen</b>	69

# 1 Der Krieg in uns

## THE GREAT DICTATOR von Charlie Chaplin

Der Krieg begleitete von Anfang an auch Filmkünstler:innen ihrer Zeit, die nicht ohnmächtig auf das grausame Treiben der Kriegsmächte blicken und ihrem eigenen Blick auf die Konflikte Ausdruck verleihen wollten. Es entstanden starke persönliche Filme über den Krieg, die noch heute unter die Haut gehen und kollektive Gefühle erzeugen – eine der großen Errungenschaften des Kinos und daher wichtig, diese Werke Menschen allen Alters zugänglich zu machen. Oft genug trafen die Tiefenbohrungen auf der Leinwand zur Zeit ihres Entstehens einen empfindlichen Nerv bei Politik, Publikum oder Pöbel und erregten die Gemüter. Doch eine Gesellschaft bekommt die Filme, die sie verdient, denn sie lassen tief in ihre Seele blicken, wie es Siegfried Kracauer in seinem Werk *Von Caligari zu Hitler* ausführte und mit den Filmen im Weimarer Kino bis zur Machtergreifung Hitlers 1933 untermauerte. Als mich Hermann Ungerer, Leiter der VHS Edingen-Neckarhausen, fragte, ob ich einen Film



1 Erschreckend aktuell: THE GREAT DICTATOR als Chaplins persönliches Statement gegen kriegstreibende Diktatoren

innerhalb seiner Veranstaltungsreihe *Der Krieg in uns* vorstellen möchte, fiel mir der Kommentar meiner 83-jährigen Mutter ein: «Wenn ich heute die vielen Flüchtlinge aus der Ukraine und den gewaltigen Bombenhagel im Fernsehen sehe, träume ich nachts von meiner eigenen Flucht als Kind, und alle Ängste kommen wieder hoch. Ich gucke daher lieber kein Fernsehen mehr.» So wie meine Mutter sich durch aktuelle Fernsehbilder an den Zweiten Weltkrieg erinnert fühlte, ergeht es derzeit weltweit ganzen Generationen von Menschen, die Traumata durch Krieg und gewaltsame politische Konflikte erlitten und ihre Erinnerungen weitergegeben haben. Gerade die filmischen Erinnerungen an den Krieg schaffen dabei einen größeren Resonanzraum für die Auseinandersetzung und ermöglichen einen Perspektivwechsel, können zugleich jedoch auch abschrecken.

Doch wollen wir Filme über Krieg in Kriegszeiten überhaupt sehen? Ein Werk jedenfalls schafft es definitiv, uns noch heute

hinsehen zu lassen – THE GREAT DICTATOR (DER GROSSE DIKTATOR, USA 1940), geschrieben, gedreht und produziert von Charlie Chaplin. Hilft der Film uns auch dabei, den Krieg in uns und die Angst vor weiteren Kriegen zu bewältigen? Darf man das eigentlich: über Kriegsgräuel lachen? Chaplins eigenes Verhältnis zum Krieg war jedenfalls höchst virulent. 1889 in London geboren, wuchs er, bevor er in die USA auswanderte und dort erste Engagements erhielt, in ärmsten englischen Verhältnissen auf. Dabei war er, wie seine Tochter Carmen später bestätigte, selbst Teil einer Minderheit. Denn seine Großmutter gehörte der Gruppe der Sinti und Roma an. Die Eltern traten in britischen Music Halls als Künstler auf, waren jedoch so arm, dass sie ihn mit sieben Jahren in ein Kinderheim abgaben – eine schmerzhaft Trennung, die er in intensiver Weise in seiner Tragikomödie THE KID (DER VAGABUND UND DAS KIND, USA 1921) feinfühlig verarbeitete. Ironischerweise war THE KID nach zahlreichen erfolgreichen Kurzfilmen in den 1910er-Jahren sein erster Langfilm und einer seiner größten Kinoerfolge in der Rolle des ikonischen «Tramp», der ihm finanzielle Unabhängigkeit einbrachte. Geld, mit dem er seine Filme, wie später auch THE GREAT DICTATOR, selbst finanzieren konnte.

THE TRAMP: Das erste Mal war Chaplin in diesem Kostüm im gleichnamigen Kurzfilm 1915 zu sehen, und mit ihm drehte er danach viele autobiografisch motivierte und dadurch authentisch wirkende Kurzfilme wie THE IMMIGRANT (DER EINWANDERER, USA 1917) oder EASY STREET (LEICHTE STRASSE, USA 1917), in denen überall etwas von dem kleinen englischen Einwanderer, seiner Jugend und seinen Eltern steckte. Mit schmalem Lippenbärtchen, Melone, Stock, zu kleinem Anzug und mit Watschelgang in zu großen Schuhen verkörperte Chaplin in vielen seiner Stummfilmrollen den Außenseiter, den Landstreicher und Inbegriff des europäischen Kriegsflüchtlings und Immigranten, einen stolzen und charmanten Rebell gegen den US-Mainstream. Ein immer tänzelnder Clown – anarchisch, tragisch, komisch und mitten im Ersten Weltkrieg mit Erfolg auf der Leinwand. Dieser Erste

Weltkrieg, so die These des Kunsthistorikers Wilfried Wiegand in seinem Buch *Über Chaplin* (1978), verhalf der bereits berühmten Charlie-Figur zu Weltruhm und zur mythischen Verselbstständigung als internationales Symbol. Denn Charlie «The Tramp» lag im Film *SHOULDER ARMS* (GEWEHR ÜBER, USA 1918) ebenso mit der Waffe an der Front, setzte sich im Propagandafilm *THE BOND* (DIE ANLEIHE, USA 1918) für US-amerikanische Kriegsanleihen ein und schlägt dort als «Tramp» bereits den deutschen Kaiser nieder – auch wenn der reale Chaplin 1918 dafür kritisiert wurde, dass er, statt für die britische Armee gedient zu haben, sein pompöses Studio in Hollywood baute und mit Douglas Fairbanks, Mary Pickford und D.W. Griffith die United Artists gründete, um Höhepunkt über die eigenen Filme zu bekommen, wie es der Filmkritiker Richard Schickel in seiner Dokumentation *CHARLIE: THE LIFE AND ART OF CHARLES CHAPLIN* (2003) veranschaulichte.

Alte Wertesysteme waren ohnehin längst zertrümmert, und in den Schützengräben identifizierten sich viele Soldaten mit diesem Jedermann-Charlie und einer Figur, die sich schon bald von ihrem Schöpfer löste. Kostüm, Pantomime und die Geschichten des kleinen Mannes waren eine Art «optisches Esperanto», das Menschen auf der ganzen Welt verstanden. Bald gab es frühe Merchandise-Artikel wie Comic-Strips und Figuren zu dieser Ikone, die im Grunde bis heute reißenden Absatz finden, so Wiegand. Der gute Freund, die Identifikationsfigur auf der ganzen Welt, trifft nun im Jahr 1940 auf den großen Diktator – und den Tonfilm. Um was geht es in *THE GREAT DICTATOR*? Chaplin spielt in einer Doppelrolle zum einen den namenlosen jüdischen Barbier, der im Krieg den Flieger Schultz aus Tomania rettet, dabei sein Gedächtnis verliert und erst wieder erwacht, als das Land von Diktator Hynkel beherrscht wird, der es erst von den Juden und dann von den Brünetten befreien will – Chaplins zweite große Rolle im Film. Danach beginnt das Katz- und Maus-Spiel im jüdischen Getto mit Hynkels stupid-brutalen Sturmtruppen, die den Barbier schließlich durch eine Verwechslung zum Führer machen. Wir sehen eine Parodie auf Adolf Hitler (als



2 Das Herrisch-Böse wird zum Herrlich-Blöden in THE GREAT DICTATOR

Adenoid Hynkel), seinen Vertrauten Hermann Göring (als Hering), den Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, im Film Dr. Garbitsch (englisch für Müll), auf den italienischen Diktator Benito Mussolini (als Benzino Napoloni), auf das Land Österreich (Osterlich), auf Salzburg (Bretzelberg), auf Deutschland (Tomanien) und auf Italien (Bacteria). Es ist eine historische Entdeckungsreise, bei der überall parodiert und reale Bezeichnungen eingebaut werden – eine Verballhornung des Herrisch-Bösen, das oft genug zum Herrlich-Blöden wird.

Chaplin und Hitler hatten, wie Chaplin selbst bemerkte, einiges gemeinsam: Sie waren in der gleichen Woche im April im Jahr 1889 geboren. Auch Hitler lebt einst als «Tramp», wohnungslos in Wien auf der Straße, und wollte ebenfalls Künstler werden; beide hatten ihre Heimat verlassen. Ihre Erscheinung mit dem schmalen Bärtchen und den dunklen Haaren war mit hoher Symbolkraft aufgeladen. Ihr Auftreten begeisterte die Massen, ihre Auftritte waren bis ins Detail durchinszeniert und

beide glaubten an die Macht des Films. Nur – so sagte Chaplin einst – «Charlie» habe es bereits viel früher als die «Hitler-Figur», wie man sie kennt, gegeben. Und so kommt es uns heute vor und war von Chaplin auch so intendiert, als ob nicht er Hitler imitierte, sondern umgekehrt. Doch Hitlers schärfste Waffe bei der Verführung der Massen waren nun einmal Sprache und Tonfall, während es bei Chaplin im Gegensatz dazu eigentlich die Pantomime war. Kann also die mythische Stummfilm-Charlie-Figur überhaupt eine Parodie auf Hitler leisten?

CITY LIGHTS (LICHTER DER GROSSSTADT, USA 1931) war der letzte «Tramp»-Film ohne gesprochene Sprache, doch bereits mit experimentellen Tonelementen. Danach folgte MODERN TIMES (MODERNE ZEITEN, USA 1936), eine Parodie über die Industrialisierung, Massenerbeitslosigkeit und den Industriellen Henry Ford, der ein Hitler-Sympathisant und Antisemit war. Daher sah Sergej Eisenstein bereits in einem Artikel im Jahr 1939 «erste suchende Schritte» bei Chaplin, um gegen die faschistische Aggression vorzugehen. MODERN TIMES, in dem Charlie «aus Versehen» mit der roten Fahne die Kommunisten anführt, brachte ihn mit auf die rote Liste der kommunistischen Verfolgung nach dem Zweiten Weltkrieg in der McCarthy-Zeit.

MODERN TIMES war aber auch eine Satire auf den Tonfilm, in der nur mit einem nicht zu verstehenden Kauderwelsch gesprochen wird, während umso eindrucksvollere Bilder und Metaphern auf die Ausbeutung der Arbeiter entstanden. Wer kennt nicht die Szene vom «Tramp» als Akkordarbeiter, der selbst ins Zahnrad einer Maschine gerät? In THE GREAT DICTATOR hört man gleich zu Anfang Chaplin ausführlich als Diktator Adenoid Hynkel in einer atemberaubenden Fantasiesprache wettern. Sie wird «Grammelot» oder «Grummelot» genannt, wie sie öfters auch in Theaterstücken der Commedia dell'arte, in Comics oder eben im Film, etwa von Jacques Tati, verwendet wird. Chaplin improvisierte hier laut seiner Tochter Geraldine Chaplin die Szenen und kombinierte einzelne echte deutsche Worte wie «Wiener Schnitzel», «Sauerkraut» oder «Blitzkrieg» mit Kunstworten wie «Schtonk»

als Synonym für «Abschaffen». Helmut Dietl griff dieses Wort in seinem Film über die gefälschten Hitler-Tagebücher (SCHTONK, D 1992) wieder auf. In Gesten, Mimik und Tonfall ahmt Chaplin als Hynkel die aggressiven Hitler-Ansprachen aus den Wochenschauen nach und transportiert dabei anschaulich die Leere und zugleich die Brutalität, die in diesen Ansprachen steckte.

Diese Brutalität durchzieht den ganzen Film. Als Vorbild dienten Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1934), die Novemberpogrome von 1938 oder Bilder aus Hitlers Büro, das von Albert Speer gestaltet wurde. Auf den Bildern befand sich auch der Globus, mit dem Hynkel im Film seinen legendären Tanz zu Wagners *Lohengrin* aufführt, bei dem jede Bewegung genauestens einstudiert wurde. Rhythmus und Tanz durchziehen dabei den ganzen Film, in dem Slapstick durch Körpereinsatz ebenso wie in Kombination mit Musik und Sprachspielen zum Tragen kommt.

Nach dem «Anschluss» Österreichs an Hitler-Deutschland 1938 und dem Hitler-Stalin-Pakt holt die Kriegsrealität den Film jedoch unsanft ein. 1939 kam es zum sogenannten Blitzkrieg in Polen, und Hitler stand bereits in Paris, sodass kein Happy End in Aussicht war und Chaplin immer wieder nachdrehen ließ. Dies führte schließlich zum unvergesslichen Friedensappell des kleinen Barbiers auf der Weltbühne, das plötzlich zum flammenden Friedensplädoyer des echten Charles Chaplin wird. Er wendet sich mit seinem Glaubensbekenntnis ganz am Schluss an die Heldin Hannah, gespielt von seiner Ehefrau Paulette Goddard. Doch es ist zugleich auch Chaplins Gedenken an seine geliebte Mutter Hannah, die ihn immer wieder zum Schauspiel ermutigt hatte, an dem er uns teilhaben lässt. Chaplin hatte es nun geschafft. Er veröffentlichte THE GREAT DICTATOR nach 559 Drehtagen im Jahr 1940 endlich mit einer Friedensbotschaft an die Welt. Doch seine Hoffnungen wurden enttäuscht. Zwei Jahre nach der Premiere traten auch die USA in den Weltkrieg ein.

Der Film löste bei Erscheinen ein geteiltes Echo aus. Der Antisemitismus hatte auch die USA erreicht, da viele Juden vor dem

faschistischen Regime in die USA geflohen waren und nicht überall mit offenen Armen empfangen wurden. Hollywood-Studios wollte auch zu diesem Zeitpunkt mit Deutschland weiter Geschäfte machen. Chaplin finanziert den Film daher mit United Artists selbst. Er wurde von den Nazis immer für einen Juden gehalten, der er nicht war, dies aber auch nicht richtigstellte. Dafür war seine Hauptdarstellerin und damalige Frau Paulette Goddard Halbjüdin, sodass er auch hier einen ganz persönlichen Grund für seine Kriegserklärung gegenüber dem realen Hitler hatte. *THE GREAT DICTATOR* polarisierte: Für die einen war Humor das einzige Mittel, um gegen Totalitarismus vorzugehen. Der tschechische Regisseur Milos Forman sagte in der Dokumentation von Richard Schickel: «Wenn die Alliierten uns Tschechen physisch befreien, dann befreie uns Charlie Chaplin geistig.» Für andere stellte der Film eine Verharmlosung oder gar Bedrohung dar. Jüdische Produzierende hatten Angst, dass es nach dem Chaplin-Film für Juden durch weitere Repressionen noch schwieriger würde, auch in den USA. Im Nachhinein gestand auch Chaplin ein, dass ihm zum damaligen Zeitpunkt noch nicht alle Grausamkeiten Hitlers bekannt waren, sonst hätte er den Film wohl nicht gemacht.

Wie bereits der Erste Weltkrieg heizte auch der Zweite Weltkrieg die Karriere von Chaplin an. *THE GREAT DICTATOR* wurde zu seinem größten finanziellen Erfolg, obwohl der Film während des Krieges in Europa und Irland zeitweise verboten war. Doch mit dem Kriegsende wendete sich das Blatt auch in den USA. Durch seine Filme *MODERN TIMES* und *THE GREAT DICTATOR* sowie seine politischen Statements geriet Chaplin 1952 in der Ära von Senator Joseph McCarthy ins Fadenkreuz der Republikaner, die angebliche kommunistische Strömungen auch in der Filmbranche stoppen wollten. Chaplins zahlreichen Liebesbeziehungen zu minderjährigen Mädchen wurden dabei unter anderem ins Feld geführt – ein Kapitel, was man heute ebenfalls kritischer sehen würde. So musste der einstige Einwanderer, der in den USA zum Weltstar wurde, 1952 das Land verlassen, da ihm nach

einem Besuch in Europa die Rückkehr verweigert wurde. In seiner einstigen Heimat London begrüßte man Chaplin dafür mit donnerndem Applaus. Bis zu seinem Tod 1977 lebte er in der Schweiz, wo er von der dortigen Bundespolizei bis zu seinem Tod ebenfalls bespitzelt wurde, wie es *die tageszeitung* 1995 berichtete.

Auch wenn einem das Lachen oft im Hals stecken bleibt, wenn es in Filmen um grausame Lynchjustiz oder KZs, Größenwahn oder Rassenhass geht, so liegt in *THE GREAT DICTATOR* auch mehr als 80 Jahre nach Erscheinen eine hochaktuelle und sehenswerte Satire vor. Wie nah scheint der Film am Kriegstreiben von Putin in der Ukraine, seiner Annexion der Krim, seinen Allmachtsfantasien, seinem Palast auf 18.000 Quadratmetern mit eigener Kunsteis-Arena direkt am Schwarzen Meer und der medialen Propaganda-Flut, die auf das russische Volk einströmt, zu sein. Wie würde er eine solche Satire über sich selbst aufnehmen? Wäre sie heute ein probates Mittel, um gegen Putin – auch im eigenen Land – vorzugehen? Chaplins Verhältnis zum Krieg hat jedenfalls nicht nur viel mit dem Krieg in den Menschen seiner Zeit zu tun, sondern auch mit dem Krieg um und in uns. *THE GREAT DICTATOR* berührt noch heute. Er löst starke Emotionen aus und – was am wichtigsten ist – er lässt uns nicht vor dem Krieg und seinen Treibern wegsehen und ist damit ein Gewinn für jeden Kino-Spielplan.

Morticia Zschiesche

# Kino macht mobil

Das Comeback der Wanderkinos

Essays zur Zukunft des Kinos

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Einleitung und Dank</b>	7
<b>1 Mit «Drive» gegen Wirtschaftskrisen</b>	
Wie sich das Wanderkino in die Herzen des Publikums spielte	13
<b>2 Anarchie der Vagabunden</b>	
Über Filmschauspieler:innen und die Wanderbühne	21
<b>3 Mit voller Wucht ins Publikum</b>	
Zum mobilen Genre des Wanderbühnenfilms (Teil 1)	31
<b>4 Spielen, spielen um jeden Preis</b>	
Zum mobilen Genre des Wanderbühnenfilms (Teil 2)	41
<b>5 Das Comeback des Wanderkinos</b>	
Das Erstarren des mobilen Kinos nach der Corona-Pandemie	49
<b>6 Konkurrenz und Koexistenz</b>	
Das agile Wanderkino von morgen	57

Vorgestellte Wanderkinos und -künstler:innen	66
Auswahl Filme mit Wanderbühnen als Schlüsselmotiv	67
Abbildungsnachweise	71

# 1 Mit <Drive> gegen Wirtschaftskrisen

## Wie sich das Wanderkino in die Herzen des Publikums spielte

**D**ie Wanderbühne wurde immer wieder totgesagt. Doch zeigt sie sich in den Städten wie auf dem Land quicklebendig und schlägt auf neue Arten ihre Zelte auf: Ob eine Shakespeare-Tour auf dem bunten Theatertruck des Mannheimer Nationaltheaters, die eleganten «UFA-Filmnächte» auf der Berliner Museumsinsel, das «Münchener Filmfest» als imposantes mobiles Kino-Open-Air, das urban-bunte «Mannheim Kinokult Open-Air» auf der Aktionsfläche ALTER am Neckar oder «Midnight Madness Movies» im Hinterhof des Kommunalen Karlstorkinos in Heidelberg – überall klappten in den vergangenen Sommern der Pandemie selbst renommierte Theaterbühnen, Filmfestivals und Kinos zusätzliche Lkw-Ladeflächen, Leinwände, Zelte und Bänke auf, um die Menschen wieder in ihre Veranstaltungen zu locken. Im Schatten von Corona herrschte



1 «UFA-Filmnächte» 2022 auf dem Kolonnadenhof der Berliner Museumsinsel

plötzlich Hochkonjunktur für sonnenumflutete und mondbeschienene Theater- und Kinowanderbühnen-Stätten, die vorher ein Nischendasein fristeten. Die Spielstätte auf freien Plätzen – noch vor Kurzem vom Bürgertum gemieden, wurde nun mit schickem Regenschirm, Thermoskanne und Blick in den Sternenhimmel zum viersicheren und kostengünstigen Event erklärt. Höchste Zeit also, diese neu aufflammende Begeisterung für das ambulante Spiel vielschichtig zu betrachten, bietet es Inspirationen für zukünftige Kinoformen wie für die Filmkunst gleichermaßen. Dazu zunächst ein Blick auf die frühe Geschichte dieser Aufführungspraxis, die das Kino von seinem Ursprung bis hin zu seinen Filmen komplett durchdrungen hat.

Die aktuellen Wanderbühnen stehen ganz in der Tradition der ersten Gehversuche des europäischen Kinos Ende des 19. Jahrhunderts, wie es die Kinohistorikerin Corinna Müller in ihrem grundlegenden Werk *Frühe deutsche Kinematographie* (1994) nachzeichnet. Dort finden sich auch viele Hinweise auf eine schicksalhafte Begegnung: Das frühe Kino ist mobil und begeistert sowohl auf

lauten Rummelplätzen und in Ladenlokalen als auch im Varieté als neue Attraktion. Dort trifft es das erste Mal auf das in Europa historisch tief verwurzelte Wandertheater, das mit eigenem Programm und Ensemble, mal mit, mal ohne eigenes Festzelt durch das Land reiste. Solche Wander- und Spezialitätentheater gehen mit dem Wanderkino bald eine fruchtbare Symbiose ein, ob in der Entwicklung des Kinos, der filmischen Erzählung oder über seine Wandertheater erprobten Filmkünstler:innen, die wie Asta Nielsen oder Klaus Kinski mit ihrem erotischen Nimbus der skandalumwitterten Vagabund:innen faszinierten. 1895 fanden die ersten Filmprojektionen durch die Brüder Skladanowsky im Berliner Variététheater Wintergarten statt. Parallel dazu waren die Brüder Lumière in Frankreich mit ihren selbstentwickelten Kinoprojektoren aktiv. Inspiriert wurden sie durch den Kinetoskopen, den der US-amerikanische Ingenieur William Kennedy Laurie Dickson für Thomas Alva Edison gebaut hatte. Auch die Brüder Skladanowsky konnten schon auf Erfahrungen mit dem fahrenden Gewerbe und seiner spezifischen Aufführungspraxis zurückblicken. Ihr Vater war Schausteller für Laterna-Magica-Vorführungen, die auf Jahrmärkten, in Varietés und Wirtshäusern stattfanden und oftmals opulent projizierte Bildschauen mit Musik und Erzählung boten (Müller 2003). In der Tradition dieser illusionistischen Bühnenzauber-Techniken und Animationen startete das frühe narrative Kino. Und das kam keineswegs nur schwarz-weiß daher. Schon die bedeutenden Pionier:innen des Films wie Georges Méliès und Alice Guy-Blaché schufen kunstvoll eingefärbte oder handkolorierte magisch-realistische Kurzfilme. Der Filmhistoriker Thomas Elsaesser (2002) geht in einer groben Schätzung von 80 Prozent der Filme aus, die um 1904 auf diese Weise bereits «in Farbe» waren. Das war eine Attraktion, die vor allem durch Schausteller:innen, welche die Vorführmaschinen und vorhandenen Filme kauften, Einzug in die Welt erhielt.

Nach Einschätzung des Wanderkino-Experten Joseph Garnarcz (2010) konnte sich die neue Medientechnologie schnell durchsetzen, weil sie für die Mehrheit attraktiv, verfügbar und

preiswert(er) war. Das ist eine Erfolgsformel, die auch für die Streamingdienste von heute gilt, wenn es dem Kino das Publikum abzieht. Damals fungierte das Wanderkino – nicht etwa das Varieté – als entscheidender Motor für die Verbreitung des neuen Mediums Film in Deutschland, so Garncarz' These. Denn Wanderkinos hatten weitaus mehr Zuschauer als die Varietés – um 1904 bis zu einer Million pro Woche gegenüber 70.000 im Varieté, das an Wirtschaftlichkeit verlor. Zudem erreichten die Wanderkinos nicht nur eine breite Bevölkerungsschicht, sondern fanden ihr Publikum auch außerhalb der großen Städte und Theaterstandorte wie der Riesen-Kinematograf des Schau-stellers Philipp Leilich, der europaweit gleich vier große Wanderkino-Unternehmen führte. Wanderkinos fuhren, so eine weitere Zählung bis 1907, etwa 1.300 Orte an und waren damit statistisch gesehen in jedem Ort in Deutschland über 5.000 Einwohner präsent (Garncarz 2002) – ein auch heute noch wünschenswerter Zustand für viele kleine und mittlere Städte, in denen es schon längst keinen regulären Kinosaal mehr gibt.

Ein lukratives Geschäft begann. In den folgenden Jahren entstanden in Mitteleuropa immer größer und prächtiger werdende Wanderkinos, die auf Jahrmärkten ihr oftmals noch auf Spektakel getrimmtes Filmprogramm darboten. Es waren vor allem Inhaber von sogenannten «Spezialitätentheatern», die sich in Abgrenzung zu den höfischen und städtischen Theatern um 1880 herum gebildet hatten und nun auf den gewinnbringenden Wanderkino-Karren aufsprangen, hatten sie ihre ambulante Ausstattung doch bereits dabei und verfügten über Erfahrungen mit Werbung, Lizenzen und öffentlichen Plätzen. Bis etwa 1908 gehörten Wanderkinos zur wichtigsten Auswertungsstätte von Filmen. Entgegen der landläufigen Auffassung bestand das Publikum des «Theaters der kleinen Leute» jedoch mitnichten nur aus Arbeiter:innen und niederen Schichten. Es umfasste signifikant junges Publikum, das maßgeblich zum schnellen Aufstieg des Kinematografen-Kinos beitrug und auch den Nachwuchs der oberen Klassen dem klassischen Theater abspenstig machte,



2 Imposante Wanderkinos wie der Riesen-Kinematograf «The Royal Bio» von Philipp Leilich um 1907 waren entscheidender Motor für das neue Medium Film

wie es Müller darlegt (1994). Das frühe Kino wirkte damit als Massenmedium in alle Gesellschafts- und Altersgruppen hinein, und ließ die Branche boomen – eine Breitenwirkung, die sich das Kino noch heute zunutze macht. Bis in die Gegenwart hinein hat das Kino seine größte Reichweite bei jungen Menschen, die außerdem laut der FFA-Kinobesucherstudie 2021 nach der Pandemie auch am schnellsten in die Kinos zurückgekehrt sind.

Die größten Wanderkinos, die Zirkuskinematografen, imitierten mit ihrer Größe, ihrer aufwendigen Dekoration und den Sitzplatzrängen die Stadttheater und erhoben differenzierte Eintrittspreise. Die Filmhistorikerin Anne Paech (2000) führt den Zirkusdirektor Ferdinand Althoff an, der 1905 seinen Zirkus sogar ganz mit einem herrschaftlichen Wanderkino eintauschte, durch Europa tourte und dabei seine Tiere lieber auf Leinwand zeigte und in Filmboxen transportierte, auch wenn der Transportaufwand seiner mobilen Plüsch-Paläste immens blieb. Es war eine wichtige Aufbauarbeit der Schausteller:innen, die zum Bau, der Akzeptanz

und sogar dem Stil von ortsfesten Kinos in den Städten beitrug, mit denen dann wiederum der Niedergang vieler Wanderkinos einherging. Doch Totgesagte leben länger: das Wanderkino verschwand nie ganz. Im Gegenteil – es pflegte schon bald eine friedliche Koexistenz zu den ortsfesten Kinos oder bildete sogar ihre mobile zweite und eben keineswegs «primitive» Spielstätte, wie die Schweizer Wanderkino-Forscherin Mariann Lewinsky (2000) betont. So wie der mobile Zirkus-Palast von Althoff fuhren auch andere ambulante Kinos weiterhin durch das Land, oft verstärkt in die Dörfer, wo sie neues und dankbares Publikum fanden und so bis in die Tonfilmzeit erfolgreich spielen konnten (Paech 2000) – und gerade heute wieder ihr Comeback erleben.

Und eine andere Aufführungspraxis aus der Vergangenheit könnte in Hinblick auf den wirtschaftlich bedrohten Einzelhandel in den Innenstädten wieder Konjunktur haben. In Berlin gründeten sich 1905/1906 besonders viele Ladenkinos als erste ortsfeste «Kientöpfe», weil neue große Kaufhäuser die Existenz von kleineren Einzelhändlern wirtschaftlich bedrohten. Das agile Kino-Modell der wandernden Schausteller:innen, die zugkräftig auch per Anzeige für sich warben, lockte die unter Druck geratenen Geschäftsleute, die sich die profitable kulturelle Praxis des Wanderkinos aneigneten (Garncarz 2002). Hinzu kamen regelmäßige Vorstellungen in Sälen von Hotels oder Kneipen, die ohne zusätzliche Bühnenshows oder Jahrmarktattraktionen mit längeren spezifischen Filmprogrammen bestimmte Zuschauergruppen ansprachen (Garncarz 2010). Es war «die Freude am Schauen», wie die Soziologin Emilie Altenloh (1913) in ihrer wegweisenden Dissertation über das frühe Kinopublikum die Motivation der Massen zusammenfasst. Außerdem beobachtete sie die zunehmende Abwanderung des erwachsenen Bürgertums vom Theater in die neuen Kinostätten. Mit verbesserter Technik, einem Verleihsystem und einer dynamisch wachsenden Filmindustrie entstanden in Deutschland zwischen 1911 und 1914 vor allem in den größeren Städten eine zunehmende Zahl an Ladenkinos sowie architektonisch attraktive ortsfeste Kinotheater (Garncarz 2022). Statt der

Kinos wurden nun die Filme selbst beweglich und konnten über Verleih durch die Abspielorte zirkulieren (Paech/Paech 2000).

Bis 1905 gehörten in den USA weniger die Wanderkinos als vor allem die Vaudeville-Theater zur bedeutendsten Auswertungstätte des Films (Paech/Paech 2000). Ihre ganz eigene Varieté-Ästhetik wirkte stilprägend für die Komik-Ästhetik der Stummfilm-Ära. Viele spätere Filmkomödienstars wie Buster Keaton, die Marx Brothers oder W. C. Fields hatten ihre Karriere zudem im Vaudeville begonnen. In Deutschland dominierte das Kino jedoch schon bald das Varieté. Aus vielen Volkstheatern und Kabarettts, die mangels Nachfrage geschlossen werden mussten, wurden behagliche «Kino-Theater» und erhielten wirtschaftlich neuen Aufschwung. 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 und zeigten eigens zugeschnittene Programme. Doch bald verlangten der fiktionale Langfilm und das Drama ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten, Stars und Räumlichkeiten (Müller 1994). Und so setzte sich in den 1920er-Jahren schließlich das Kino-Theater als vorherrschender Kinotypus durch (Garncarz 2010). Die neue Filmgeschichtsschreibung blickt zu Recht nun stärker auf den kulturellen Kontext des Mediums Films, der zu seiner Akzeptanz geführt hat, so der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier (2011). Dessen *Siegener Wanderkino-Datenbank 1896–1926*, die gemeinsam mit Joseph Garncarz und anderen beteiligten Forscher:innen entstand, listet 500 Schausteller:innen an 6.000 Standorten in über 2.000 Städten (Girocard/Ross 2006) auf. Vorsichtig hochgerechnet hatten Wanderkinos damit allein im Jahr 1905 eine Reichweite von über 67 Millionen Besuchen in Deutschland (Garncarz 2010).

Die zahlreichen Wanderkinos, ob auf Jahrmärkten mit eigenen imposanten Zeltbauten oder als Gast in Ladenlokalen, Varietés und Sälen verfügten über ordentlich «Drive», um Menschen



3 «Mannheim Kinokult Open-Air» 2023 auf der urban-bunten Aktionsfläche ALTER auf dem Alten Meßplatz in Mannheim

vor die Leinwand zu locken und neue Geschäftsmodelle zu entwickeln. Das ambulante Spezialitätentheater der Schausteller:innen gilt als wichtiger Wegbereiter für das Wanderkino. Das Wanderkino heizte wiederum mit seinem Motor die Etablierung des Kinos als Massenmedium für alle Alters- und Sozialschichten an. Auch Branchenfremde konnten sich seine agile kulturelle Praxis immer wieder aneignen und Filme dort zeigen, wo sie ihr Publikum direkt erreichten. Kreativität und Kapitalkraft der mobilen Kinomacher:innen und der Zuspruch des Publikums beförderten einander und dynamisierten die Entwicklung des Kinos, das eingebettet in die gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen war. Das geglückte Zusammenspiel führte zu dem, was heute in seiner Breitenwirkung sowohl in den Städten als auch auf dem Land insbesondere junge Menschen begeistert: dem Wanderkino als resiliente Urform des Kinos und der Lust am gemeinsamen Schauen – attraktiv im Programm und Komfort, flexibel in seinen Räumlichkeiten, direkt vor Ort verfügbar und damit seinen Preis in jedem Fall wert. Liegt die Zukunft des Kinos also etwa in seiner Vergangenheit?