

# REZEPTION DES RUSSISCHEN STUMMFILMS IN DEN DEUTSCHEN MEDIEN AM BEISPIEL VON *FILM-KURIER* 1920–1930

von Lora Schlothauer (Konstanz)

Erstveröffentlichung

1 Eine Aufgabe, die in der aktuellen Filmforschung zum russischen Film im Ausland noch nicht aufgearbeitet wurde. Rashit Jangirov zieht als Quellen für seine Monografie »Рабы Немого« 1920–1930е годы. Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом (Moskva: Biblioteka-Fond Russkoe Zarubeže, Russkij Put' 2007) fast ausschließlich die russischsprachige Presse in Berlin und Paris heran. In dem von Olga Bulgakova herausgegebenen Ausstellungskatalog *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe »Moskau-Berlin«* (Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995) werden die deutschen Medien nur sporadisch und mit Blick auf bestimmte Filme erwähnt.

2 20.01.1923 – Ankündigung,  
24.02.1923 – die erste geschlossene  
Vorführung in Berlin, 05.03.1923  
– die Uraufführung.

3 *Film-Kurier* (im Weiteren F)  
v. 11.05.1923.

4 F v. 08.01.1923.

5 F v. 06.03.1923.

6 F v. 08.05.1923.

7 Die später initiierten und z.T. auch realisierten deutsch-russischen Gemeinschaftsprojekte, bei denen die kanonisierten russischen Motive und das künstlerische Können der russischen Schauspieler mit dem deutschen Know-how und den westlichen Vertriebsmöglichkeiten gekoppelt waren, konnten sich nicht zuletzt auch mit dieser durchaus erfolgreichen Phase der Präsenz des »klassischen und traditionsreichen« Films aus Russland erklären.

8 Cf. auch Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Deutsch-russische Filmbeziehungen in der Weimarer Republik. In: Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig und Ledig 1996, pp. 91–118. Diese Beobachtung deckt sich mit den dort angeführten Statistiken.

Der russische Film der 1920er Jahre ist nicht nur *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein (Броненосец Потемкин, 1925) und *Die Mutter* (Мать, 1926) von Vsevolod Pudovkin. Es gab zahlreiche andere sowjetische Filme, die in Deutschland gezeigt wurden und außerdem die u.a. auf deutschem Boden entstandenen Filme russischer Emigranten. Russischer Film, das war anscheinend sowohl der Revolutionsfilm mit seinem klaren politischen Gehalt und einer bahnbrechenden Schnitttechnik und das solide gemachte Werk aus Sowjetrußland, das in nichts der Qualitätsware aus dem Westen nachstand, als auch das zugleich antiquierte und exotische, bis ins Detail durchdachte und psychologisch aufgeladene traditionelle Lichtspiel der russischen Filmemacher in Berlin und Paris.

Ich möchte im Folgenden auf die Präsenz des russischen Films in den deutschen Medien eingehen, indem ich die Berichterstattung in der Fachpresse – namentlich im *Film-Kurier* – untersuche. Die Wahl der Filmzeitung *Film-Kurier*, die von 1919 bis 1945 täglich erschien, erklärt sich aus ihrer dominanten Marktstellung und engagierten Berichterstattung. Sie richtete sich sowohl an das breite Publikum als an die Fachleute, ließ eine große Bandbreite an Themen und Meinungen zu und war eine der einflussreichen und auflagestärksten deutschen Fachzeitungen. Mich interessiert, wie der russische Film in Kurzmeldungen, Reportagen, Interviews und Überblicksdarstellungen in der Zeit zwischen 1920 und 1930 dargestellt wird. Der Beitrag versucht, am Beispiel des *Film-Kuriers* einen systematisierenden Überblick über die Stimmen zum russischen Stummfilm in der deutschen Filmpresse zu geben.<sup>1</sup>

Von den ersten Filmen, die Deutschland aus Russland erreichen, sind die meisten Arbeiten der Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters. Der erste und zugleich populärste unter ihnen war Aleksandr Sanins Verfilmung von Leo Tolstojs Novelle *Polikuschka* (Поликучка) mit dem renommierten Theaterschauspieler Ivan Moskvin in der Hauptrolle. Obwohl bereits 1919 gedreht, kam er erst 1923 in die deutschen Kinos<sup>2</sup> und wurde zu einem »beispiellosen« Erfolg.<sup>3</sup> Der *Film-Kurier* meinte, dass es sich keineswegs um »einen sowjetischen Propagandafilm, sondern um die nach strengen künstlerischen Grundsätzen erfolgte Verfilmung«<sup>4</sup> handle. Der Film bewiese »seine bannende Kraft dadurch, daß er ein Stück Leben in unverfälschter Realität auf die Leinwand bringt«.<sup>5</sup> Man sah in ihm den überzeugenden Beweis, dass der Film sehr wohl in der Lage sei, »die Seele«<sup>6</sup> darzustellen. Filme mit Schauspielern des Moskauer Künstlertheaters (MChT) – beispielsweise Olga Gsowskaja oder Wladimir Gaidarow – bleiben auch in den folgenden Jahren gefragt und die Erinnerungen an *Polikuschka* werden immer wieder aufgefrischt.<sup>7</sup>

Ein großer Themenbereich, dem von Anfang an und durchgehend zahlreiche Beiträge gewidmet sind, ist die Beschreibung der Lage der Filmindustrie und des Filmwesens in Russland. Sind die Meldungen in den ersten Gründungsjahren eher klein und tauchen sporadisch auf, nehmen sie mit der Zeit am Umfang und Themenbreite zu. Der Aufbau der Filmindustrie, der Rohstoffmangel und die katastrophalen Zustände der Ateliers werden genauestens unter die Lupe genommen, regelmäßig mit dem Hinweis auf Geschäftsmöglichkeiten für deutsche Unternehmer. Der langwierige Prozess des Aufbaus und der Verstaatlichung der Filmstudios sowie der Produktions- und Vertriebsfirmen wird auch mit Sorge um die deutschen Filme und den Filmmarkt verfolgt. Diese Berichte werden im Laufe der Jahre immer ausführlicher und konkreter, die Notwendigkeit der Zusammenarbeit deutscher und russischer Filmemacher zum Zweck einer stärkeren gegenseitigen Marktpräsenz in Russland als immer dringlicher dargestellt. Die Zahlen verdeutlichen den Grund der Besorgnis: Kommen Anfang der 1920er Jahre rund zwei Drittel der gelaufenen Filme aus dem Ausland, wobei die meisten Filme in Deutschland produziert wurden, so ist es in der zweiten Hälfte der 1920er nur noch ein Drittel. Ab dieser Zeit dominieren ausländische und v.a. amerikanische Produktionen.<sup>8</sup> Ab 1924 erscheinen aktuelle Meldungen über Filme, die gerade in Russland gedreht wurden oder noch im Entstehen sind. Die meisten Filme seien aber mit einem »tendenziösen bolschewistischen Einschlag«<sup>9</sup> und deswegen für den Westen ungeeignet – eine Einstellung, die sich binnen weniger Jahre ändern sollte, wie im kommenden Abschnitt am Beispiel von *Panzerkreuzer Potemkin* gezeigt wird. Die anderen wiederum werden ausführlich besprochen mit der Erwartung, sie bald in Deutschland zu sehen.<sup>10</sup>

9 F v. 21.10.1924.

10 Im F v. 08.01.1927 *Der Mann aus dem Restaurant* (Человек из ресторана, dt. Verleihtitel *Der Kellner aus dem Palast-Hotel*, 1927, J. Protasanov) und *Das Mädchen mit der Schachtel* (Девушка с коробкой, dt. Verleihtitel, *Moskau, wie es lacht und weint*, 1928, Boris Barnet), oder v. 11.03.1927 *Katharina Ismailowa* (Екатерина Измайлова, Filmdaten unbekannt) und *Die dritte Meschzanskaja* (Третья Мещанская, dt. Verleihtitel *Bett und Sofa*, 1927, Abram Room). Es handelte sich dabei entweder um ideologisch weniger konnotierte Literaturverfilmungen oder um die Filme mit komischen Elementen zu Problemen des sowjetischen Alltags.

11 Cf. F v. 08.05.1926: Er sei »das Tagesgespräch nicht nur der gesamten deutschen Filmindustrie, sondern auch des ganzen Kinopublikums«.

12 Sein bereits 1918 gedrehte Film *Vater Sergius* (Отец Сергей) mit I. Mozzhuchin in der Hauptrolle lief einige Jahre später auch in Deutschland und fand eine positive Resonanz bei Kritikern.

13 F v. 15. und 17.04.1924.

14 F v. 26.06.1924 und 15.07.1924.

15 F v. 09.08.1924.

16 F v. 10.11.1925 und 21.11.1925.

17 v. F 11.06.1926.

18 F v. 20.04.1927. Ähnliche Überlegungen auch F v. 19.05.1927.

19 Es werden natürlich noch andere Kulturschätze nach Deutschland kommen, wie die Filme von Pudovkin und Aleksandr Dovzhenko, bis die beiden Länder im Zuge der politischen Abkapselung ihre Grenzen für den künstlerischen Austausch schließen und sich nur noch auf die Inlandsproduktion konzentrieren.

20 F v. 08.04.1920 und 17.04.1920

21 F v. 27.07.1921, 08.04.1920, 17.04.1920.

22 F 02.10.1920. Später kamen »Atlantik-Film« und einige weitere hinzu. Sehr oft wirkten die Produktionsfilmen hauptsächlich in Frankreich und bemühten sich um den Vertrieb in Deutschland.

Das Frühjahr 1926 stand im Zeichen von *Panzerkreuzer Potemkin*. Der Film, der von der deutschen Zensur mehrmals verboten, umgeschnitten und zunächst doch zugelassen worden war, lief in Deutschland mit sagenhaftem Erfolg und die deutsche Presse, sowohl die Tages- als auch die Fachpresse, überschlug sich vor Bewunderung und Anerkennung.<sup>11</sup> Sergej Eisenstein wurde über Nacht zum internationalen Star, wozu ein mehrwöchiger Aufenthalt in Deutschland zu dieser Zeit sicherlich mit beitrug. Nach diesem überragenden Erfolg eines sowjetischen Films, der sich übrigens zuerst in Deutschland durchsetzte, bevor er auch in seiner Heimat bekannt und berühmt wurde, verfolgte die deutsche Fachpresse die kommenden sowjetischen Produktionen besonders aufmerksam. So wurde der Weg zum Weltruhm für Jakob Protasanovs *Aelita* (Аэлита, 1924) geebnet, der im Folgenden exemplarisch für viele sowjetische Filme nachgezeichnet wird. Protasanov hatte mehrere Jahre in Deutschland gearbeitet und war dem deutschen Publikum nicht unbekannt.<sup>12</sup> Nach seiner Rückkehr in die Heimat war *Aelita* nach einem Roman von A. Tolstoj sein erstes großes Projekt im neuen Russland. Die deutsche Fachpresse nahm bereits zu Beginn der Dreharbeiten Notiz von dieser Produktion.<sup>13</sup> Seine Fertigstellung im Juni 1924 wurde ebenfalls bekannt gegeben.<sup>14</sup> Im August widmet die Zeitung dem Film einen großen illustrierten Artikel: »*Aelita*, der russische Marsfilm, wird schon seit einiger Zeit in Deutschland erwartet.« Aber auch »das gegenwärtige russische Leben« weckt das Interesse der Europäer. Bereits einen Monat später erscheint wieder ein großer Artikel mit Standfotos aus dem Film. Auch wenn der Film »ein Mittel der kommunistischen Propaganda« sein sollte, sei dies im Westen »nebensächlich«, solange man »dieses eigenartige Produkt der neuen russischen Filmkunst zu sehen« bekomme.<sup>15</sup> Im November 1925 meldet das Blatt, dass der Film in Russland bereits über drei Monate mit großem Erfolg läuft und schaltet Ende des Jahres große Werbeanzeigen für den in den deutschen Verleih kommenden Film.<sup>16</sup> Zur Premiere kommt allerdings erst in Juni 1926 und die Kritik des *Film-Kuriers* ist vernichtend. Man habe anscheinend »etwas Ähnliches« wie R. Wienes bereits zum Klassiker avancierten Film *Das Cabinet des Doktor Caligari* machen wollen, nur »in größerem Maßstab«. Stattdessen sei aber ein »Operntheater, oft nur Ausstattungsballett ganz alter Schule« entstanden.<sup>17</sup> Danach wird der Film kaum noch erwähnt und wir können daraus schließen, dass der erste sowjetische Science-Fiction-Film keinen Erfolg in Deutschland hatte.

Ähnlich verlief der Vertrieb sowjetischer Filme in Deutschland auch weiterhin. Höhenflüge der proletarischen Kunst wurden himmelhoch bejubelt, Misserfolge wie z.B. *Das neue Babylon* (Новый Вавилон, 1929) von Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg mit Verwunderung zur Kenntnis genommen. Dem Interesse an der neuen Filmkunst tat das zunächst keinen Abbruch. Nach einiger Zeit aber reflektierte der *Film-Kurier* die westliche Rezeptionshaltung in dem Artikel *Enttäuschung über Russland*.<sup>18</sup> Als »schäbige Mitteleuropäer« hoffe man aus Russland von vornherein, »eine Offenbarung« erblicken zu dürfen, bekäme aber nur naive »Reklame für den Bolschewismus« zu sehen.

Man erwartete von Russlands Filme Wunder für Europa – Wunder, in des Wortes wahrster Bedeutung. Jetzt ist man kühler geworden. Man zeigte uns Bilder, die selbst den begeisterten Rußlandsfreund skeptisch stimmten. Der Enthusiasmus der öffentlichen Meinung gegenüber dem russischen Film hat merklich nachgelassen.

Und schließlich eine kleine Androhung: »Wir befinden uns gegenüber dem russischen Film in einer Art Interregnum. Es muß sich an den nächsten Filmen entscheiden, ob Rußland seinen Ruhm, den *Polikuschka* und *Potemkin* ihn gewonnen, bewahrt oder ob er ein Produktionsland dritten Ranges für den deutschen Markt wird.«<sup>19</sup>

Zur gleichen Zeit gab es aber neben dem bolschewistischen Film noch eine andere Spielart der russischen Filmkunst: Die ersten Besprechungen von Filmen, die einen russischen »Touch« haben, behandeln Filme von Emigranten (*Das Opfer der Klaudia Nikolaewna*, R: Sigismund Wesolowski und *Dubrowsky*, R: Peter Tschardynin<sup>20</sup> und *Die schwarze Pantherin*). Ihnen werden die Prädikate »echt russisch« und »original russisch«<sup>21</sup> zugesprochen. Ab 1921 gibt es mit »Russo-Film« sogar eine Filmgesellschaft, die sich ausschließlich auf russische Filme spezialisieren will, wobei das Hauptaugenmerk auf den russischen Darstellern und der »Verfilmung der ungeheuer reichhaltigen russischen Literatur« liegen soll.<sup>22</sup> Obwohl diese Produktionsfirma sich ebenso wenig wie ihre zahlreichen und meist kurzlebigen Nachfolger halten konnte, waren es immer die Qualität des Spiels der russischen Darsteller und die Eigenart der russischen Filmkunst mit ihren »psychologi-

23 F v. 24.01.1925.

24 Bspw. wurden sie am 26.08.1926 und 06.09.1926 als solche erfolgreichen Produktionen erwähnt.

25 F v. 06.09.1926.

26 F v. 26.08.1926.

27 F v. 21.03.1925.

28 F v. 24.10.1922.

29 A. Lupiner: Imme feste druff! Randbemerkungen eines Russen. In: F v. 04.01.1926; Hebbly: Der pseudo-russische Film. In: F v. 08.01.1926.

30 Buchowezki geht kurze Zeit später nach Hollywood und dreht auch dort im gleichen Stil. Am 18.01.1927 schreibt der *Film-Kurier* über seinen in den deutschen Verleih kommenden Film *Die Tänzerin des Zaren* als unfreiwillig komische Geschichte und Ansammlung von »Unmöglichkeiten«.

31 F v. 06.08.1924.

32 *Tragödie der Liebe*, 1923, R: Joe May. Russ. Verleihtitel: Трагедия любви, На арене жизни, В паутине, Тайнственное происшествие.

33 F v. 10.07.1927: »In letzter Zeit hat man z.B. den großen Film *Tragödie der Liebe* bei der zweiten Bearbeitung direkt dauerhaft verstümmelt, da man Gaidarow, der doch in diesem Film eine der Hauptrollen spielt, wegen seines Emigrantentums, wo es überhaupt nur irgendwie möglich war, herausgeschnitten hat.«

34 F v. 11.03.1927, eine Peter Ostermayer-Produktion.

schen Dramen«,<sup>23</sup> die sie auszeichneten und mit der die Ware »Film« beworben wurde – und die in Filmkritiken immer bezeugt wurde. Eine der größten Filmproduktionsfirmen in Deutschland war die »Westi« mit einem deutsch-russischen Vorstand und einem internationalen Mitarbeiterteam. »Westi« strebte danach, seine Präsenz auf ganz Europa auszuweiten, und produzierte einige große Publikumserfolge mit Filmen unter der Regie von Aleksandr Wolkoff wie *Das geheimnisvolle Haus* (1923), *Der galante Prinz* (1925). Der Star dieser Filme, Ivan Mozzhuchin, feierte mit seinem nächsten Projekt *Der Kurier des Zaren* (auch u.d.T. *Michael Strogoff*, 1926)<sup>24</sup> etc. Der Letzte hatte einen »ganz außergewöhnlichen Erfolg«<sup>25</sup> und galt als »europäisches Produkt. In Frankreich gedreht, von russischen Künstlern gestaltet und mit deutschen Geld finanziert.«<sup>26</sup> Nach Meinung der Kritik balancieren diese Filme »geschickt und beinahe auskalkuliert zwischen Kunst und Kitsch, zwischen Können und Wollen.«<sup>27</sup>

Einen interessanteren Einblick in die deutsche Filmlandschaft der 1920er bietet der im Oktober 1922 erschienene Artikel unter dem Titel *Allzu-Russisches*.<sup>28</sup> Darin beklagt der Autor die »etwas zu reichliche« Präsenz der russischen Kunst der Emigranten und die »Überfütterung« des Publikums »mit Russland«:

Das russische Milieu, früher vollkommen unbeobachtet, ist jetzt an die erste Stelle der Filmmode gerückt [...]. Sollten nämlich alle angekündigten Filme aus der russischen Umwelt zur Aufnahme kommen, dann würde eine Saison lang für nichts anderes mehr Platz sein.

Außerdem begännen jetzt die Künstler in Sowjetrussland mit der filmischen Bearbeitung der gleichen Motive wie die »westeuropäische Konkurrenz« und letztere würde sich im »scharfen Wettbewerb« nicht halten können, da »die Moskauer« auf »ihrem ureigenen Gebiet« tätig seien.

Dieses Thema wurde dann im Januar 1926 nochmals in zwei großen Artikeln aufgegriffen.<sup>29</sup> Der Verfasser des ersten Textes, ein Exilrusse, empört sich über die falsche Darstellung des Russischen im Ausland. Und macht das Publikum, das nach Exotischem und Ungewöhnlichem verlange, ohne dabei den Sinn für die Authentizität zu bewahren, für die gesehenen Klischees verantwortlich. Es zwingt sogar einen Regisseur wie den Russen Dmitri Buchowezki, seine Filme »in demselben Stile« zu inszenieren.<sup>30</sup> Russland sei für viele eine »terra incognita, über die man, nach einem russischen Sprichworte, wie über einen Toten lügen kann«, und es gebe »soviel Möglichkeiten, ein erotisches Milieu zu entwerfen, Scharen von Darstellern und Komparserie in Operettenkostüme zu kleiden, Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten aufeinander zu türmen [...]«.

Da uns Russen eure Liebe sehr freut und eure Aufmerksamkeit bis zu Lachtränen rührt, so möchte ich nur zu eurer Kenntnis bringen, daß [...] nicht alle männlichen Russen Fürsten sind, daß die Herren im Frack auf den Hofbällen nicht den nationalen Bauerntanz tanzen, daß Wölfe bei uns in der Großstadt nicht frei herumlaufen [...].

Der vier Tage später erschienene Text *Der pseudorussische Film* nimmt Bezug auf diesen Text und spricht dem Autor die Kompetenz ab. Die Emigrantenf়ilme seien schon überholt und dürften sich überhaupt nicht als »russisch« bezeichnen, denn die neue russische Filmkunst käme aus der Sowjetunion.

Ab Mitte der 1920er Jahre kommen kaum noch Meldungen über die Produktionen von russischen Emigranten. Der Markt ändert sich, die sowjetischen Filme sind stark im Kommen, und das wichtigste Absatzgebiet für den Exilfilm – Sowjetrussland – nimmt ab November 1924 keine exilrussischen Produktionen mehr auf. Obwohl die entsprechende Verordnung erst langsam greift und Filme wie ein »deutsch-russischer Monumentalfilm« *Taras Bul'ba* (1924, R: Ermol'ev und Strizhevskij) oder *Peter der Große* (1922, R: Buchowezki) in Russland noch mit Erfolg laufen können,<sup>31</sup> schließt sich der Markt allmählich. Die deutschen Filme mit Emigranten als Darstellern, die das russische Publikum noch gut in Erinnerung hatte, wie z.B. Wladimir Gaidarow im Film *Tragödie der Liebe*<sup>32</sup> im Juli 1926, werden sehr stark umgeschnitten.<sup>33</sup>

Die »pseudorussischen Filme« kommen jetzt auch nicht mehr von Russen und bieten dem Publikum folgende Titel an: *Anastasia. Das Schicksal der Großfürstin*, *Der Todesweg des Zaren. Ein Dokument der Weltgeschichte*<sup>34</sup> oder auch *Zarewitsch. Großer*

35 F v. 31.01.1928, eine Hegewaldfilm-Produktion

36 F v. 27.07.1926.

37 Eine große Rarität ist eine Werbeanzeige für eine »Russens-Produktion« mit Nikolaj Kolin, einem Emigranten, in der Hauptrolle: *Landstreicher wider Willen* (F v. 05.03.1927). Eine Filmkritik oder sonstige Erwähnung folgt nicht.

38 F v. 05.04.1927: »komische und lebenswerte«; F v. 14.04.1927: »wieder einmal eine prächtige Mama«.

39 Allgemeines Lob für die Schauspielerin im F v. 25.03.1927.

40 F v. 05.03.1927: »ein wirklich immer gern gesehener Darsteller«.

41 F v. 26.03.1927: »ein Schauspieler von ganz großer europäischer Klasse«.

42 Mit Kolportage sind schnelle, bunte und abenteuerliche Filmhandlungen gemeint, die sich oft um Sensationen drehen.

43 Es ist anzumerken, dass es in den 1920er eine große »Grauzone« des russischen Films gab, in der eine Menge Kombinationsmöglichkeiten aus diesen zwei Polen realisiert wurde. Man denke dabei an die bereits angesprochenen deutsch-russischen Gemeinschaftsproduktionen mit Filmen wie Aleksandr Ramumnys *Die überflüssigen Menschen* 1926 nach Tschechov, *Raskolnikov* 1923 von R. Wiene nach Dostojewskij oder *Der lebende Leichnam* 1929 von Fedor Ozep nach Leo Tolstoj mit Pudovkin in der Hauptrolle. Oder einige ehrgeizige deutsche Versuche, einen »russischen Film« herzustellen, wie *Die Liebe der Jeanne Ney* 1927 von G. W. Pabst (nach dem Roman von I. Ehrenburg).

*Ausstattungsfilm in 8 Akten*.<sup>35</sup> Über ihren Inhalt, abgesehen von ihrem »antibolschewistischen Charakter«,<sup>36</sup> und einen möglichen Erfolg ist dem *Film-Kurier* nichts zu entnehmen.

Mit der Zeit werden eher Namen von Schauspielern als Produktionen<sup>37</sup> erwähnt: Lydia Potechina,<sup>38</sup> Xenia Desni,<sup>39</sup> Michail Tschernoff,<sup>40</sup> Nikolaj Kolin<sup>41</sup> und viele andere. Sie erscheinen mehrmals im Jahr auf den Besetzungslisten deutscher Filme unterschiedlichen Inhalts. Sie spielen in Historienfilmen, dann wieder in Lustspielen und Dramen. Sie stellen Russen oder Deutsche dar oder sind auf keine Nationalität festgelegt. Nur selten werden die russischen Emigranten als solche bezeichnet und noch seltener wird in ihrer Arbeit »russische Kunst« gesehen. Attribute wie Exil, Emigration oder Russe werden mit ihren Namen nicht verknüpft. Sie behalten ihren Bekanntheitsgrad und ihr Können wird weiter anerkannt, aber sie werden nun als Künstler »an sich« gesehen, ohne dass man ihre künstlerische Verankerung oder nationale Tradition erwähnt.

In dieser kurzen Übersicht wurde exemplarisch auf zwei entgegengesetzte Phänomene des russischen Stummfilms und ihre Reflektion in der deutschen Fachpresse eingegangen: einerseits auf die Kolportage<sup>42</sup> und das feine psychologische Spiel eines Emigrantenfilms, andererseits auf die innovative und technisch präzise proletarische Kunst der Sowjetunion.<sup>43</sup> War um die Jahre 1920 bis 1924 zumindest eine vage Abgrenzung zwischen dem »Russens-Film« der Emigranten und dem »russischen Film« aus der Sowjetunion erkennbar, so gibt es in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre keine konsequente Differenzierung mehr. Mit »russisch« werden jetzt im *Film-Kurier* bis auf wenige Ausnahmen sowjetische Produktionen gemeint. Die Filme der Emigranten konnten den Anspruch, russische Kunst herzustellen, nicht aufrechterhalten und die russischen Filmstars wurden nun zu Einzeldarstellern in deutschen, französischen oder auch internationalen Produktionen. Die deutsche Fachpresse – exemplarisch veranschaulicht am Beispiel des *Film-Kuriers* – verfolgt keine einheitliche Linie bezüglich der russischen Filmkunst. Die Autoren der Aufsätze wenden die verschiedenen Bezeichnungen je nach persönlicher Auffassung und je nach der aktuellen Mode oder wegen der mangelnden Notwendigkeit einer genauen Differenzierung und des Fehlens einer klaren differenzierenden Terminologie. Nichtsdestotrotz trug der *Film-Kurier* über ein Jahrzehnt lang als ein wichtiges Organ der deutschen Medienlandschaft zur Popularisierung und zum Verständnis der russischen Filmkunst bei.

**Lora Schlothauer, Mag.„** Studium der slavistischen Literaturwissenschaft, Deutscher Literatur und Kunst- und Medienwissenschaft an der Universität Konstanz Promotions-Projekt: *Stummfilm als interkulturelles Phänomen. Deutsch-russische kinematographische Zusammenarbeit 1918–1933*. Stipendiatin des Schlieben-Lange-Programms.

Kontakt: Lora.Schlothauer@uni-konstanz.de