

# WENN DIE KRANICHE ZIEHEN

- LETJAT ŽURAVLI -

Michail Kalatozov, UdSSR 1957

von Karsten Visarius

Der Krieg zerstört das Glück eines jungen Liebespaares. Boris meldet sich als Freiwilliger und fällt bei Smolensk; Veronika, ohne jede Nachricht von dem Geliebten, heiratet seinen ihr gleichgültigen Vetter Mark. Bis zum Kriegsende gibt Veronika die Hoffnung auf die Rückkehr Boris' nicht auf. Moskau empfängt die heimkehrenden Soldaten. Erst jetzt findet sich Veronika mit Boris' Tod ab.

## BEGRÜNDUNG DER JURY

*Aus der Flut der Filme, die den Krieg zum Hintergrund haben, ragt dieser russische Film wegen seines menschlichen Gehaltes besonders hervor. Das Ringen zweier Menschen um ihre vom Krieg bedrohte Liebe ist in einen so weiten Bezug gestellt, daß es allgemeine Gültigkeit erlangt. Da das erschütternde Thema zugleich künstlerisch hervorragend gestaltet ist, wird der Film zu einem zeitnahen Dokument von starker Eindringlichkeit.*

## INHALT

Ein junges Liebespaar – Boris und Veronika – flaniert in den frühesten Morgenstunden durch das menschenleere Moskau. Beim Abschied verabreden sie sich für einen der nächsten Tage. Am selben Morgen trifft die Nachricht vom Ausbruch des Krieges ein; Deutschland hat die Sowjetunion angegriffen. – Wegen der kriegsbedingten Sonderschichten in der Fabrik, in der Boris arbeitet, kann er das vereinbarte Treffen nicht einhalten. An seiner Stelle erscheint sein Vetter Mark, ein Pianist, und macht Veronika den Hof. Sie weist ihn brüsk zurück. – Boris hat



sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet und wartet auf seine Einberufung. Veronika weiß nichts davon. Während die beiden in Veronikas Zimmer die vorgeschriebene Verdunkelung anbringen, wiegt sie sich im Glück ihres Zusammenseins, das der Gedanke an den Krieg nicht trüben kann. Stepan, ein Freund von Boris, bringt den

Gestellungsbefehl; es bleiben nur noch wenige Stunden bis zum befohlenen Abmarsch. Durch eine Verkettung widriger Umstände kommt Veronika zu spät zum Sammelplatz, ihr Abschiedspaket zerplatzt, von Boris unbemerkt, zwischen den Stiefeln der vorbeiziehenden Soldaten. – Der Krieg schreitet fort; in den Straßen Moskaus sind Panzersperren aufgebaut. Vergeblich wartet Veronika auf eine Nachricht von ihrem Geliebten. Nach einem Bombenangriff findet sie ihre Wohnung zerstört, ihre Eltern tot. Boris' Familie, die Borosdins – sein Vater Fjodor Ivanovic, seine Schwester Irina, seine Großmutter und Mark – nehmen sie bei sich auf. Während eines weiteren Bombenangriffs bedrängt Mark sie erneut. Im Inferno der explodierenden Geschosse und vor seiner Hartnäckigkeit zerbricht ihr Widerstand. – Inzwischen marschiert ein von den Deutschen eingekesselter Trupp Soldaten durch ein Sumpfgelände, darunter Boris und Stepan. Als jener ein Foto Veronikas betrachtet, macht sich der unreife Volodja über die Untreue der Soldatenbräute lustig. Boris schlägt ihn zu Boden. Zur Strafe werden beide dazu abkommandiert, die Stellung des Feindes auszukundschaften, um den Ausbruch aus dem Kessel vorzubereiten. Zwischenschnitt: Mark eröffnet seinen Angehörigen, daß er und Veronika heiraten werden. Bei dem Aufklärungsunternehmen wird Boris von einer verirrtten Kugel getroffen. Sterbend hat er die Vision von seiner Hochzeit mit Veronika.

Die Borosdins sind nach Sibirien evakuiert worden. Fjodor Ivanovic leitet ein Lazarett, in dem auch Irina als Chirurgin und Veronika als Krankenschwester arbeiten. Veronika leidet an ihrer Verbindung mit Mark, die sie sich als einen unverzeihlichen Fehler vorwirft. Tagtäglich hofft sie auf Nachricht von dem als vermißt gemeldeten Boris. – Im Lazarett versorgt Veronika verwundete Soldaten. Einer von ihnen steigert sich in einen Tobsuchtsanfall; er mußte erfahren, daß seine Braut ihn wegen eines anderen verlassen hat, während er an der Front war. Der herbeigerufene Fjodor Ivanovic beruhigt ihn mit dem Appell an seine Disziplin und der flammenden Verurteilung jener Frauen, die den kämpfenden Soldaten nicht die Treue halten. Veronika, die mit wachsender Qual zugehört hat, stürzt in höchster Verzweiflung davon. Ein elternlos herumirrendes Kind, ein kleiner Junge mit Namen Borja, der fast von einem Militärfahrzeug überfahren wird, hält sie von dem beabsichtigten Selbstmord ab. – Auf einer Namenstagfeier spielt Mark Klavier. Als Geschenk für die Gastgeberin hat er ein Stofftier mitgebracht, ein Eichhörnchen – Boris' Abschiedsgeschenk für Veronika. In seinem Korb versteckt findet sich ein zusammengefalteter Brief, der in angeheiteter Stimmung verlesen wird. Veronika, die den Verlust entdeckt hat, taucht auf; man händigt ihr den Brief aus. Mit Boris' Stimme hört sie seine Abschiedszeilen an sie. Aus ihrer Erstarrung erwachend, schlägt sie Mark ins Gesicht. – Fjodor Ivanovic hat erfahren, daß Mark nur aufgrund von Bestechung zurückgestellt worden ist. Als Mark und Veronika nach Hause kommen, stellt er ihn zur Rede und wirft ihn hinaus; Veronika hingegen, die die Familie verlassen will, bittet er zu bleiben. – Volodja sucht nach den Angehörigen von Boris. Er trifft auf Veronika, die den kleinen Borja zu sich genommen hat. Sie verschweigt ihre Beziehung zu Boris. Volodja, der sie für eine Unbeteiligte hält, berichtet, daß Boris gefallen sei. Er selbst, den man verwundet weggetragen hat, habe seinen Tod freilich nicht mitangesehen. Veronika gibt sich als Boris' Verlobte zu erkennen. – Kriegsende. Veronika hofft immer noch auf Boris' Rückkehr. Moskau empfängt die heimkehrenden Soldaten. In der begeisterten Menge, in der sich überschwängliche Wiedersehensszenen abspielen, hält Veronika, den Arm voller Blumen, Ausschau nach Boris. Sie findet Stepan, der ihr dessen Tod bestätigt: Er übergibt ihr das Foto von ihr, das Boris immer bei sich trug. Fassungslos weinend, gibt Veronika sich ihrem Schmerz hin. Dann beginnt sie, ihre Blumen an die fremden Soldaten zu verteilen. Am Himmel zieht ein Schwarm Kraniche seine Bahn, jene Kraniche, die für sie und Boris ein Symbol ihres Glücks waren.

### *Zur politischen Dimension der melodramatischen Herzensvernunft – ein Deutungsversuch*

Kalatozovs Film, entstanden in der kurzfristigen, durch Chrustschows Rede auf dem XX. Parteitag der KPdSU ausgelösten nachstalinistischen "Tauwetter"-Phase der sowjetischen Kultur und Politik, 1958 ausgezeichnet mit der "Goldenen Palme" der Filmfestspiele von Cannes, setzt sich mit dem – nach russischem Sprachgebrauch – "Großen Vaterländischen Krieg" auf eine für sowjetische Traditionen sehr eigenwillige und eigenständige Weise auseinander. Er ist ein großes Melodram, durchaus vergleichbar mit dem kultische Verehrung genießenden CASABLANCA von Michael Curtiz – und immerhin einer der wenigen russischen Filme, die nach den Werken des Dreigestirns Eisenstein, Pudovkin und Dovzhenko weltweit Beachtung und Ruhm gefunden haben. Das läßt sich nicht allein durch seine Qualität erklären. Es liegt vielmehr auch an der Universalität der Kino-Zeichen, deren sich Kalatozov bedient, einem filmdramatischen Vokabular, das sich auf ein zum Gemeingut gewordenen

Verständnis stützen kann. Seine Verknüpfung mit einer spezifisch russischen Gesichtsperspektive, überhaupt seine Projektion auf russische Lebensverhältnisse und Lebensschicksale machen den Reiz des Filmes aus.

Wem immer LETJAT ŽURAVLI die Tränen in die Augen treibt, legt Zeugnis ab von der "Macht der Gefühle" und von der Macht der Bilder, die dem Kino zu Gebote steht. Hartnäckige westliche Vertreter des Kalten Krieges haben damals in der puren Menschlichkeit des Films eine besonders perfide Variante kommunistischer Indoktrination entdecken zu müssen geglaubt und vor einer Verwirrung der ideologischen Fronten gewarnt, wie sie heute in Gorbacovs Reformpolitik nur einen geschickten propagandistischen Trick erkennen können. Es gibt freilich eine Solidarität des Mitempfindens, die sich von den Abschreckungsmanövern der Konfrontationsstrategen nicht verwirren läßt. Eine politische Interpretation des Films muß eben darin ihre Ansatzpunkte suchen.

Denn eine politisch explizite Botschaft oder Stellungnahme enthält er eben nicht. So sehr der Krieg das Schicksal seiner Protagonisten bestimmt, so weit entrückt ist das eigentliche Kriegsgeschehen; selbst die Kugel, die Boris tötet, kommt aus einem unbestimmten Nirgendwo. Filmhistorisch betrachtet, nämlich im Kontext der sowjetischen Filmproduktion der vierziger und fünfziger Jahre, liegt die Leistung von Kalatozovs Film vielmehr in der Loslösung der Kriegsthematik aus dem vorgegebenen Schema von antifaschistischer Rhetorik und patriotischer Heroisierung des eigenen Abwehrkampfes, wie sie die stalinistischen Kriegsfilmepen kennzeichnet – wenn sie nicht einzig die Größe Stalins ins rechte Licht zu rücken bestrebt sind.

LETJAT ŽURAVLI entwickelt das Drama einer ausgesprochen unpolitischen, passiven Person. Noch die Rede Stepan's zum Abschluß, mit der er sich an die auf dem Bahnhof versammelte Menge richtet, ist auf einen ganz unpolitisch-privaten Ton gestimmt. Kein Wort von Feind, Vaterland, Heldentum und Opferwillen. Sie gibt vielmehr der spontanen Siegesfreude, dem Glück des Wiedersehens, der Trauer um die Opfer und dem Mitgefühl mit den ihrer Angehörigen beraubten Hinterbliebenen Ausdruck. Ihr Generalnenner ist der Abscheu vor dem Krieg überhaupt. Darin nun gewinnt die "Gefühlsperspektive" von Stepan's Ansprache und des Films insgesamt eine historisch-politische Pointe.

Das filmische Melodram, das "Kino der Gefühle" (Georg Seeßlen), artikuliert den Konflikt zwischen den Wünschen und den gesellschaftlichen Institutionen einer männlich-patriarchalischen Welt, zwischen dem Verlangen nach Liebe – den "Ansprüchen des Herzens" – und den männlichen Ritualen und Realitäten der Macht, der Karriere, des Abenteuers, der Geschichte, der Moral. Es ist das "weibliche" Genre schlechthin, das nicht nur in der Regel eine Frau in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, sondern es auch (im Unterschied zum erotischen Kino) an die Subjekt-Sicht der weiblichen Heldin bindet. Das ist gewiß nicht als Darstellung der weiblichen Subjekt-Natur an sich zu verstehen, sondern bleibt an das Rollenschicksal der Geschlechter gebunden. Im Film-Melodram fordert ein auf den Binnenraum von Ehe und Familie beschränktes Glücksverlangen sein Recht gegenüber den historisch-gesellschaftlichen Tatsachen – um sich zuletzt im schönen Gefühl des Leidens mit ihnen auszusöhnen. Entweder in der Absicht einer mehr oder minder ideologischen Bestätigung des Bestehenden. Oder weil der Heldin schließlich gar nichts anderes übrigbleibt. Das ist der Fall von Kalatozovs LETJAT ŽURAVLI.

## *GESTALTUNG*

Der Anfang des Films zeigt weniger das Glück, als daß er, wie jeder Anfang, ein Glücksversprechen gibt. Der Glanz, der Schwung, die romantische Unbekümmertheit und weltentrückte Intimität der beiden einzigen Sequenzen, die der Film der Gemeinsamkeit des Liebespaares gönnt, müssen bis zum Schluß das Maß von Veronikas Verlust abgeben. Der den beiden verwehrte Abschied, eine filmisch genial aufgebaute Szenenfolge, ist dann schon die emotionale Katastrophe, die der weitere Fortgang nur endgültiger machen wird: angefangen mit dem breiten Abschied Boris' von seiner Familie, in die noch in Gestalt zweier junger Mädchen eine Betriebsdelegation platzt, über Veronikas Fahrt durch die Stadt, die durch vorbeiziehende Panzerkolonnen verzögert wird, bis hin zur Parallelmontage der einander suchenden Blicke Boris' und Veronikas, die, eingebunden in die Menge der Abschiednehmenden, auf das filmische Elementarereignis des Blickkontakts zulaufen – der ihnen bis zuletzt verweigert wird.

Kaum weniger wirkungsvoll ist die Inszenierung von Boris' Tod, die dem Sterbenden eine visionäre Erfüllung seiner Wünsche gönnt, die weder er noch Veronika mehr erleben können – ihre Hochzeit. Die Energie des

Glücksverlangens ist so groß, daß sie seine Einlösung im Bild gleichsam herbeizwingt; wie auch Veronika die ganze zweite Hälfte des Films und die Zeit bis zum Kriegsende benötigt, um ihre Hoffnung aufzubauchen. Das ist die gebrochene Wunschlogik des Melodrams in Reinform.

Neben der melodramatischen Grundlinie der Zerstörung des persönlichen Lebensglücks und Lebenssinnes entwickelt Kalatozov einen zweiten Konflikt, der seiner (wenn auch für den sowjetischen Film zunächst folgenlosen) Hinwendung zum Bereich des Privaten und einer nuancierten filmischen Psychologie erst volles Gewicht verleiht. Es ist der – von der melodramatischen Grundkonstellation abgeleitete – Konflikt zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv. Die absolute Hingabe an die Liebe nämlich, die Veronika verkörpert, steht im Widerspruch zu den Bindungen an die Gesellschaft und zu den Pflichten, die sie fordert. Folgerichtig zeigt die Kamera die Liebenden in einer exklusiven Zweisamkeit: zuerst in einer menschenleeren Stadt, dann in der Intimität eines Zimmers. Zugleich bettet der Film die Geschichte seiner Hauptfiguren in zahlreiche, mit realistischer Genauigkeit gezeichnete Milieu- und Massenszenen ein, vom engeren Kreis der Familie zu den Kollektiven der Fabrikarbeiter und Soldaten, der in die Bombenkeller geflüchteten Moskauer und der in Gemeinschaftsunterkünften lebenden Evakuierten. Die ständige Präsenz der Massen öffnet die Privatheit der Liebesgeschichte hin zum kollektiven Schicksal des Volkes. An dieses bleibt Veronikas Einzelschicksal ebenso gebunden, wie die innere Erfahrung ihrer Liebe, ihres Verlustes und ihres Schmerzes sie in die Isolation treibt. Exemplarisch für das spannungsreiche Verhältnis der beiden Pole ist wiederum die Abschiedsszene. Während sich die Erfahrung der Trennung von einem geliebten Menschen in der versammelten Menge vervielfältigt, verhindert diese gleichzeitig, daß Boris und Veronika sich finden. Erst die ganz ähnlich aufgebaute Schlußszene bringt einen Ausgleich dieses Konflikts zustande.

Veronikas Isolation wird durch ihre Verbindung mit Mark noch verschärft. Die Entscheidung für den "falschen" Mann, der sich nicht nur als verantwortungsloser Bohemien, sondern zudem als feiger Drückeberger erweist – dieser moralische Fehltritt der Heldin gehört zum melodramatischen Standardrepertoire ebenso wie das verwaiste Kind, das sie ans Leben und Weiterleben bindet. Die sowjetische Kritik hat gelegentlich an der Untreue Veronikas Anstoß genommen und ihr Unglaubwürdigkeit vorgeworfen. Dahinter steht die Forderung nach einer moralisch unbefleckten Idealfigur, entsprechend der Kunst-Doktrin des sozialistischen Realismus und seinem schematischen Welt- und Menschenbild. Demgegenüber hat sich Kalatozov für eine spannungsreichere, komplexere – und menschlichere Psychologie entschieden. Die Gefühle sind eben kein zuverlässiger Kompaß für das "richtige" Verhalten. Von solchen Erwägungen abgesehen, hat die Verführungsszene zwischen Mark und Veronika eine große emotionale Überzeugungskraft und innere Konsequenz. Das pathetische Klavierspiel Marks, das Krachen der Detonationen, flackerndes Licht, das splitternde Glas, der Masochismus des Mannes, der die Schläge der Widerstrebenden hinnimmt, bis sie halb ohnmächtig hinsinkt – all das vermittelt eine emotionale Aufgewühltheit, deren erotische Brisanz die kindlich-keuschen Zärtlichkeiten zwischen Boris und Veronika weit in den Schatten stellt.

Neben der Darstellung Tatjana Samojlovas in der Rolle der Veronika, die den Gefühlen der Hingabe, der Verzweiflung, Erstarrung und Resignation intensiven Ausdruck verleiht, zieht die Arbeit des Kameramannes Sergej Urusevskij besondere Aufmerksamkeit auf sich; sie wäre einer eigenen Betrachtung wert. Sie erzeugt einen lyrisch-expressiven Bildstil, die dem psychologischen Drama eine weitere Dimension hinzufügt. Nur ein einziges Beispiel für die Dynamik von Urusevskijs Kamera sei hier genannt: das visuelle Motiv einer spiralförmigen Kreisbewegung, das zuerst bei der Trennung der Verliebten im Treppenhaus zu Veronikas elterlicher Wohnung auftaucht. Es wiederholt sich, wenn Veronika die gleiche Treppe durch das brennende Haus hinaufstürmt und ihr von einer Bombe zerstrümmertes Zuhause erblickt; und es kehrt wieder in den kreisenden Baumstämmen, die den Blick des sterbenden Boris in einen wirbelnden Strudel reißen, um in die Traum-Bilder seiner Hochzeit überzugehen. Zum künstlerischen Rang des Filmes trägt diese Loslösung von jeglichem Studio-Akademismus Entscheidendes bei.

## *ZUR DISKUSSION*

Eine Betrachtung des Films könnte folgenden Fragen nachgehen:

- Wie stellt der Film das Verhältnis von persönlichem Schicksal und Geschichte dar?

- Mit welchen Mitteln ist das Verhältnis von Individuum und Kollektiv gezeichnet?

- Filme wie IVANS KINDHEIT von Andrej Tarkovskij oder KOMM UND SIEHE von Elem Klimov stellen den Krieg als einen Prozeß der Entmenschlichung dar. Kalatozov hält an der Universalität menschlichen Mitempfindens fest. Sind Kriegsdarstellung und Melodram überhaupt vereinbar?

### ZUM REGISSEUR

Der Regisseur Michail Kalatozov, ursprünglich Michail Kalatozishvili, geb. 23. Dezember 1903 in Tiflis, gest. 1973, arbeitete ab 1925 als Darsteller, Cutter und Kameramann in georgischen Studios. Montierte 1928 aus ungenutzten Wochenschaumaterial den Dokumentarfilm ICH CARSTVO (IHR KÖNIGREICH, auch unter dem Titel BLIND verzeichnet) nach einer Idee Sergej Tretjakovs. 1930 entstand, wieder nach einem Szenario Tretjakovs, der Film DZIM SVANTE, der unter dem Titel SOL' SVANETII (SALZ FÜR SVANETIEN) berühmt wurde; er schildert das archaische Leben eines kaukasischen Bergvolkes. Kalatozovs nächster Film, GVOZD' V SAPOGE (EIN NAGEL IM STIEFEL, 1932) fiel der Zensur zum Opfer; der Regisseur wurde auf Verwaltungspositionen in der georgischen Filmproduktion versetzt und konnte erst ab 1939 wieder Filme drehen, darunter den Fliegerfilm VALERIJ CKALOV (1941). Nach LETJAT ŽURAVLI, der ihn international berühmt machte, drehte er NEOTPRAVLENNOE PIS'MO (EIN NICHT ABGESANDTER BRIEF, 1960). Zuletzt war Kalatozov Regisseur zweier internationaler Koproduktionen: SOY CUBA! (ICH BIN CUBA!, Cuba/UdSSR 1963-66) und KRASNAJA PALATKA (DAS ROTE ZELT, Italien/UdSSR 1971).

### DATEN

WENN DIE KRANICHE ZIEHEN – LETJAT ŽURAVLI

UdSSR 1957, sw, O.m.U.

Regie: Michail Kalatozov

Buch: Viktor Rozov, nach seinem Theaterstück "Das ewige Leben" Produktion: Mosfilm

Kamera: Sergej Urusevskij

Musik: Moisej Vajnberg

Darsteller: Tatjana Samojlova, Aleksej Batalov, V. Merkurjev, A. Svorin, S. Charitonova, K. Nikitin, V. Zubkov

Länge: 95 Min.

FBW: besonders wertvoll FSK: ab 12, ffr

Film des Monats 6/1958

Verleih: (35 mm) Lupe

(16mm) BAG/Materna

### Literatur

LETJA T ŽURAVLI. Filmszenario von Viktor Rozov. Mit zahlreichen Szenenfotos. Hrsg. Gosfil'mfond SSSR, Moskau 1972

Ulrich Gregor: Wenn die Kraniche ziehn. In: Filmkritik 5/58

Raymond Lefevre: Quand passent les cicognes. In: Jacques Chevalier, Max Egly: Regards neufs sur le cinema. Paris 1963

Jay Leyda: A History of the Russian and Soviet Film. London 1960

Georg Seeblen: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek b. Hamburg 1980

### Rezensionen

Evang. Filmbeobachter 1958/510; Kath. Filmdienst 1958/7298

Aus: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik und Jury der Evangelischen Filmarbeit (Hg.): Krieg und Frieden – Atomare Bedrohung. Filme zum Thema Bd. 1, Redaktion: Rudolf Joos, Christiane von Wahlert. Frankfurt 1988, S. 134-143

© Karsten Visarius/Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik