■ Angelika Nguyen

Die große Liebe und der Krieg

Individuelles Schicksal und Historie in ihrer Wechselwirkung gezeigt in dem sowjetischen Film *Die Kraniche ziehen* (1957)

Der Film *Die Kraniche ziehen* ist weltweit bekannt geworden durch seine ungewöhnliche, gewaltige visuelle Sprache und durch die gebrochene Geschichte seiner Heldin. Von emotional überwältigender Wirkung einerseits, von gesellschaftlichem Weitblick andererseits, ist *Die Kraniche ziehen* ein Klassiker sozialistischer Filmkunst im besten Sinne des Wortes. Der Film bekam 1958 die Goldene Palme des Filmfestivals in Cannes und wurde damit auch in den westlichen Ländern in seltener Einigkeit als überragendes Kunstwerk anerkannt. Das berühmte Szenenfoto von Tatjana Samoilowa, die als Weronika hinter der Absperrung einer Sammelstelle steht und ihr Gesicht zwischen die Gitterstäbe schmiegt, um den Geliebten vor seinem Abzug zur Front noch einmal zu sehen, gehört zu den Ikonen der Filmgeschichte.

Ikone der Filmgeschichte: Weronika am Zaun

Die Handlung des Films spielt in Moskau, Smolensk und Sibirien während des Zweiten Weltkrieges, beginnt auf den Tag genau am Morgen des Überfalls von Hitlerdeutschland auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 und endet im Sommer 1945 mit der letzten Szene auf einem großen Moskauer Bahnhof, wo die überlebenden Soldaten wieder daheim empfangen werden.

Die Kraniche ziehen wurde 1957 uraufgeführt, war also Teil jener kulturellen Erneuerung, die nach Stalins Tod und nach dem XX. Parteitag befreiend durch das Land ging. Dazu gehörte auch die Erneuerung der sowjetischen Filmkunst. Bildsprache und die Brechung von Heldentum in diesem Film sind gleichermaßen Zeugnis des damaligen politischen Tauwetters in der Sowjetunion. Widersprüche in der Entwicklung des Landes und in Biographien fanden nunmehr filmischen Ausdruck in der Individualisierung der geschilderten Schicksale und der Gestaltung von lebendigen Facetten in den Charakteren, die nicht länger einschichtig und schematisch wie zur Stalinzeit blieben.

Der Plot selbst ist schon, wenn man ihn nacherzählt, recht verzweigt: Die jungen Liebenden Weronika und Boris sind glücklich miteinander. Sie haben eine klare Zukunft vor sich, sie wird studieren, er wird in der Fabrik als Ingenieur arbeiten. Sie werden heiraten. Der Film setzt ein an einem sehr frühen Sonntagmorgen um 4 Uhr, als sie unbeschwert durch das leere Moskau laufen und springen (siehe Abb. auf Seite 101). Dann verabschieden sie sich in Weronikas Treppenhaus und gehen in die Wohnungen zu ihren Familien. Es ist der 22. Juni 1941. Wenige Stunden später bricht der Krieg aus. Boris meldet sich noch vor der Einberufung freiwillig zur Front. Weronika ist darüber schmerzhaft entsetzt. Noch in ihrem Vorwurf verabschieden sie sich nur flüchtig für ein paar Stunden, in Wirklichkeit für immer, weil Weronika wegen der bereits von Panzern verstopften Straßen Boris verfehlen wird, erst in seiner Wohnung, dann später endgültig auf der Sammelstelle, wo sie sich wegen der großen Menschenmenge nicht finden (siehe Abb. auf Seite 102). Boris

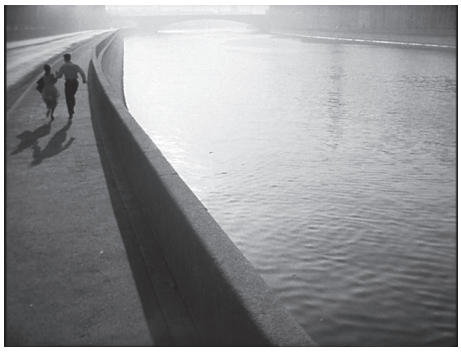
zieht in den Krieg und hat zuvor noch ein Plüsch-Eichhörnchen für Weronika besorgt mit zärtlichem Bezug auf ihren Kosenamen, den er ihr gab. Den beigefügten Brief wird Weronika allerdings erst viel später finden und lesen. Vergeblich wartet sie auf Post von Boris. Bei einem Bombenangriff sterben Weronikas Eltern. Sie zieht zu Boris' Familie. Dort wird ihr die schon länger währende zudringliche Liebe von Boris' Bruder Mark zum Verhängnis. Denn Einsamkeit, das Fehlen jeder Nachricht von Boris und Sehnsucht nach Geborgenheit, auch körperlich, lassen sie in einer furchtbaren Bombennacht schwach gegen Mark werden. Sie lässt sich von Mark verführen. Kurz darauf heiraten die beiden. Boris stirbt an der Front, wovon zunächst nur wir Zuschauer wissen. Offiziell gilt Boris als vermisst. Weronika und Mark gehen mit Boris' Vater und Schwester ins sibirische Hinterland. Dort arbeitet Weronika als Krankenschwester in einem Lazarett. Sie wartet immer noch auf Post von Boris, den sie weiterhin liebt. Ohne Nachricht, mit Schuldgefühlen und abgestorbenem Lebenswillen will sich Weronika umbringen, rettet statt dessen dann aber ein kleines Kind, um das sie sich fortan kümmert. Durch Zufall liest sie den Zettel von Boris. Auch weil es die letzte Nachricht von Boris ist und wegen ihres Inhaltes wird diese Notiz Boris' Vermächtnis. Weronika trennt sich von Mark. Noch immer hofft sie, dass Boris lebt, selbst als ein Frontkamerad von Boris die Todesnachricht bringt. Am Schluss des Films, bei Kriegsende, geht Weronika zum überfüllten Bahnhof, um Boris abzuholen. Dort wird ihr endgültig klar, was sie zuvor nicht hatte wahrhaben wollen: Boris ist tot.

Politische Zeichen für die Befreiung vom Stalinismus setzt der Film durch eine Art klugen Volkshumor. Zwei Mädchen aus Boris' Fabrik werden gesandt und sollen

Liebesglück …

Halbnah: Individualität betonend

… im frühmorgendlichen Moskau (eine Einstellung)



Panorama: der Rote Platz, Historie betonend

ihn im Namen der Betriebsgewerkschaftsleitung offiziell verabschieden, was sie mit einer angelernten steifen kleinen Rede nach Kräften versuchen. Boris' Vater befreit sie lachend aus dieser Pflichtübung und fragt das eine Mädchen, das nun auftaut und erzählt, dass ihr bei der Verabschiedung ihres Bruders Tränen gekommen seien, ob sie denn im Auftrag der Betriebsgewerkschaftsleitung geweint habe oder in

Panzer versperren …

… den Weg zu Boris (eine Einstellung)

ihrem eigenen. Auch wiederholt Boris zum Abschied noch den Witz seines Vaters über die Propaganda der Planwirtschaft: »Und dass ihr mir hier zu Hause in der Zwischenzeit den Plan erfüllt und auch übererfüllt!« Außerdem darf Boris' Großmutter ihn mit einer Bekreuzigung verabschieden, was zu Stalins Zeiten problematisch gewesen wäre. Eine andere bemerkenswerte Berührung früherer Tabus ist die raffinierte dramaturgische Unterbrechung der Rede der Geschichtslehrerin über »den Sinn des Lebens«, ein sozialistisches Lieblingsthema, welches in seinem üblichen abstrakten Optimismus und seiner Widerspruchsfreiheit oftmals eher lebensfremd war, zumal hier für Weronika, die sich zu diesem Zeitpunkt der Filmerzählung unter extremem Leidensdruck befindet und kurz vor dem Suizidversuch steht.

Der dramaturgische Aufbau der Filmerzählung von *Die Kraniche ziehen* setzt den Plot um und formuliert die Botschaft. So ist die Liebesgeschichte von Weronika und Boris vor allem die Geschichte ihres Getrenntseins. Eins der größten Liebespaare der Filmgeschichte verbringt insgesamt elf Minuten des anderthalbstündigen Filmes tatsächlich miteinander, davon fünf Minuten allein am Anfang, der das vollkommene Glück zeigt, und dann noch einmal sechs Minuten allein in Weronikas Wohnung. Selbst diese Zeit wird allerdings bereits von Familienszenen (der Nachricht vom Kriegsausbruch, dem Abschiedsessen für Boris) und Szenen in der Fabrik unterbrochen. Die Endgültigkeit der Trennung wird durch die Gestaltung angekündigt – durch die Vorwegnahme wichtiger inhaltlicher und optischer Motive in ihrer letzten gemeinsamen Szene und durch die tragische Verfehlung der beiden an der Sammelstelle, die der Film zeitlich und gestalterisch sehr aufwendig erzählt (siehe Sequenzanalyse 3). In der dramaturgisch wichtigsten Zwischenszene vertraut Boris seiner Großmutter ein Geschenk für Weronika an, die am nächsten Tag, wenn er fort sein wird, Geburtstag hat. Das Geschenk ist jenes Eichhörnchen aus Plüsch. In dem Korb des Eichhörnchens hat er unter den Nüssen den Brief versteckt, den Weronika erst viel später, unter sehr anderen Umständen, lesen wird und der dann dem Film zu einer entscheidenden Wende verhilft.

In der folgenden horizontalen Montage, die eine brisante Zeitgleichheit suggeriert, findet die Verführung Weronikas durch

Mark statt, verteidigt Boris an der Front ihren Ruf gegen einen lästernden Kameraden, erfolgt am Tisch von Boris' Vater der Beschluss von Mark, Weronika zu heiraten, und stirbt Boris im schlammigen Birkenwald bei Smolensk in einer starken Zeitdehnung, in der der Film die Vision des Sterbenden von seiner Hochzeit mit Weronika zeigt (siehe Sequenzanalyse 1). Gerade dieser inhaltlich äußerst gegensätzliche dramaturgische Aufbau zeigt sehr deutlich die innere Wahrheit hinter den äußeren Vorgängen. Im Krieg, der Zeit der Trennungen schlechthin, ist das, was im Kopf stattfindet, mitunter bedeutender und wahrer als das, was sich in der Realität vollzieht. Obwohl also in Wirklichkeit Mark und Weronika heiraten (das Motiv des »gefallenen« Mädchens wirkt auch im Sozialismus!), gibt es in diesem Film sichtbar nur eine Hochzeit: die von Boris und Weronika – auch wenn sie nur eine Vorstellung von Boris ist. Gerade die unmittelbare Aufeinanderfolge der Ereignisse – Verrat – Hochzeit – Tod – macht ihre schicksalhafte Verschränkung deutlich und uns Zuschauer zu Kronzeugen. Auch für den Tod von Boris, der zunächst reines Zuschauerwissen ist. Der dramaturgische Aufbau der Sequenz im Wald sagt eindeutig, dass Boris hier stirbt. Damit wird Suspense erzeugt. Die Zuschauer sind gespannt, wann Weronika von Boris' Tod erfahren wird und wie.

Der zweite Teil des Films konzentriert sich stark auf Weronikas inneres Erleben im sibirischen Hinterland, zeigt sie nur in Schwarz wie eine Witwe. Gleich zu Beginn sehen wir, dass Weronika stürmisch auf die Postbotin zu läuft, also ihre Liebe zu Boris sich durch die Heirat mit Mark überhaupt nicht verändert hat. In Gesprächen mit einer Mitbewohnerin erscheint sie als gebrochene Frau. Das mildert der Film kein Bisschen durch historischen Optimismus – etwa in Hinblick auf den bevorstehenden Sieg über Nazideutschland – ab. Überhaupt findet der Kriegsverlauf keinerlei Niederschlag in der Handlung. Bemerkenswerterweise bleibt Weronikas Frage nach dem Sinn des Lebens durch einen dramaturgischen Trick (Marks Ankunft unterbricht die Rede der Mitbewohnerin) unbeantwortet, ein im Vergleich zu früheren ideologiebildenden Werken unerhörter Vorgang. Hier bricht die Konzentration auf Weronika durch erneute epische Verbreiterung ab, indem wir die Ankunft eines Transportes von Verwundeten beobachten, unter ihnen Wolodja, Boris' Frontkamerad und Zeuge von dessen Tod. Dieser Zufall wird nur den Zuschauern offenbart. Er zeigt die Wirrnisse des Krieges und epischen Unerhörtheiten des Lebens. Das macht der Film in seiner eigenen Sprache noch sinnfälliger, indem er die Personen in einem einzigen szenischen Arrangement (ohne Schnitt) zeigt, ohne dass diese selbst ahnten, wie eng ihre Schicksale miteinander verknüpft sind. Parallel wird die Zuspitzung von Weronikas Verzweiflung aufgebaut. Einer der verwundeten Soldaten im Lazarett, deren Schicksale hier miniepisodisch von Bett zu Bett angerissen werden, hat erfahren, dass seine Verlobte einen anderen geheiratet hat. »Die Weiber sind schlimmer als der Feind, treffen einen mitten ins Herz,« kommentiert ein Soldat. Weronika ist getroffen, sieht sich unter Anklage, dazu gesellt sich der Schmerz, dass sie mit der Heirat ja nicht nur Boris, sondern auch sich selbst verraten hat. Das steigert sich noch, als Boris' Vater, der herbei gerufene Leiter des Lazaretts, eine flammende Rede gegen jene Frauen hält, die nicht mal »ein bisschen warten« könnten. Kurz darauf sehen wir, wie Weronika wild zum Bahnhof rennt, um sich vor einen Zug zu werfen. Die Szene ist mit einer Handkamera gefilmt, die sich mit Weronika mit bewegt und so ein visuelles Höchstmaß an Dynamik und damit Dramatik erreicht. Ein dramaturgischer deus ex machina, ein Eingriff von außen, rettet sie. Just in dem Moment, da sich Weronika von der Brücke stürzen will, läuft nicht weit von ihr ein kleines Kind vor einen Lastwagen. Sie rettet den Jungen, der symbolisch Borja (eine Koseform von Boris) heißt. Parallel wird

gezeigt, wie Mark zur Geburtstagsfeier einer gewissen Antonina geht, mit der er offenbar ein sexuelles Verhältnis hat. Als Geschenk nimmt er kaltblütig Weronikas Eichhörnchen mit.

Streng kausal wird dann erzählt, dass Weronika, zu Hause angekommen, dem weinenden Kind zur Beruhigung ihr Eichhörnchen geben will und Irina ihr andeutet, dass Mark ein Verhältnis hat und zu dieser Geliebten das Eichhörnchen als Geschenk mitgenommen hat. Verletzt provoziert daraufhin Weronika eine Rivalinnenszene mit Marks und Boris' Schwester und gibt sich die Blöße, damit anzugeben, dass sie »einen Mann hat und Irina immer noch nicht«. Dabei wissen Irina und die Zuschauer sehr wohl, wie unglücklich sie mit diesem Mann ist. Aus ihrem eigenen Unglück heraus will Weronika die andere Frau verletzen. Solche psychologischen Momente machen die Charaktere realistisch und unterlaufen einmal mehr das Pathos, sowohl der viel beschworenen Tapferkeit im Hinterland als auch der Liebesgeschichte zwischen Weronika und Boris.

Diesen Moment der Selbsterniedrigung seiner Hauptfigur macht der Film aber auf seine lebendig-widersprüchliche Art in der unmittelbar darauf folgendenen Sequenz wieder wett. Zu Beginn der Sequenz sieht man Mark auf der Feier im Hause »dieser Antonina«, sichtlich angetrunken, schwitzend, schwülstige Melodien auf dem Klavier spielend. Marks Entwicklung wird als zunehmend dekadent geschildert und treibt ihn zu jenen Leuten, die in der Sowjetunion als Kriegsschmarotzer und Feiglinge zutiefst verpönt waren. So lässt denn der Film in Antoninas Haus auch all diese Typen aufmarschieren, überernährte, vergnügungssüchtige, dumme Menschen beim berühmten Tanz über dem Abgrund. Die Abrechnung mit den eigenen Leuten ist ein wichtiges Motiv im sowjetischen Kriegsfilm. Dramaturgisch bedeutend ist die bizarre Szene jedoch vor allem deshalb, weil Weronika auf der Suche nach ihrem Eichhörnchen dorthin gelangt und weil dort von einer gleichgültigen Person jener Zettel gefunden wird, den Boris Weronika einst schrieb. Die Gegeneinandersetzung von der Auffindung dieses Zeugnisses der reinen großen einzigen Liebe eines jungen Mannes zu seinem Mädchen und der schwülen Atmosphäre des Vergnügungshauses heben den Inhalt des Geschriebenen besonders hervor. Es ist, als würde an einem Tiefpunkt der Brief die junge geliebte Weronika des Anfangs wieder wecken und ihr den Stolz zurückgeben, den sie braucht, um sich endlich für eine Trennung vom ungeliebten Mann zu entscheiden.

Nachfolgend wird dessen Schicksal besiegelt, denn in einer kurzen Dialogszene erfährt Boris' Vater, dass sein Sohn Mark seine Reklamation, seine Zurückstellung vom Militärdienst nur einer Bestechung verdankt. Damit wird Mark zum Schurken des Films. Zeitnah korrespondierend mit dem besonders inszenierten, betont schlichten Brief von Boris an Weronika lebt hier ein altes Märchenmotiv wieder auf: das der ungleichen Brüder, wobei der ältere (Mark) immer der Böse und der jüngste (Boris) immer der Gute ist. Gekoppelt an die Entlarvung Marks verzeiht Irina Weronika den Verrat an Boris, und der Vater erkennt plötzlich, dass Weronika »Schreckliches durchgemacht« hat, was er allerdings sich schon hätte früher denken können, hätte er Weronika genauer angesehen. Damit ist die Heldin auch erzählerisch rehabilitiert.

Nach diesen Ereignissen gibt es noch zwei, freilich einander widersprechende Sequenzen. Zunächst taucht Wolodja, Boris' Frontkamerad, mit der Todesnachricht für Boris' Familie auf. Da er nicht ahnt, wer Weronika ist, kommt es zu einem langen, »unwissenden« Dialog zwischen den beiden. Im Moment des Erkennens nimmt Wolodja wahr, dass die Frau, der er so beiläufig von Boris' Tod erzählt hat, von seiner Nachricht am meisten betroffen ist. Da macht er eine sehr russische, einfache Geste:

Wolodja nimmt die seifige Hand von Weronika, die mutlos gesunken ist und führt sie ehrerbietig zum Mund.

Doch Weronika glaubt nicht an Boris' Tod. Das wirkt romantisch, aber auch halsstarrig. Sie braucht den letzten Beweis. So wird motiviert, dass der Film dem Publikum nach dem langen Sterben im Wald und Woldjas Nachricht noch eine dritte Gewissheit von Boris' Tod gibt. Wir sehen Weronika, nun wieder weiß gekleidet, die sich wie damals zur Mobilisierung durch die Menschenmassen am Bahnhof drängt, in einem riesigen szenischen Arrangement, wiederum mit bewegter Handkamera gefilmt. Erst als Boris' alter Freund Stepan ihr das Foto zurückgeben will, das Boris einst mit in den Krieg nahm, begreift sie. Da die Zuschauer dem Wissen von Weronika schon weit voraus waren, bleibt eine gewisse Distanz zu Weronikas Ausbruch. Seltsamerweise ist der Bahnhof voll von ausnahmslos glücklichen Menschen, die ihre Lieben wieder empfangen können. Hier klingt ein wenig von jenem sozialistischen historischen Optimismus an, der zuweilen den Blick auf Realitäten verstellte. Weronika erscheint als Ausnahme, was bei geschätzten 25 Millionen sowjetischen Toten im Zweiten Weltkrieg irritierend ist. Das Unverständnis von Weronikas Umgebung für ihre Tränen wirkt deshalb etwas konstruiert. Da der Film aber so nicht enden kann, erhält er eine letzte notwendige Wendung. Als Weronika hört, dass Stepan in einer offiziellen Rede auch die erwähnt, die »nicht heimgekehrt sind« sowie jene, die sie betrauern, besinnt sie sich ihrerseits auf die Freude der anderen Menschen und verteilt jene Blumen, die für Boris gedacht waren. So wird in letzter Minute noch eine Harmonie hergestellt, die wieder auf das Gemeinschaftliche zielt und den individuellen Schmerz unterordnet.

Von den Schauspielern abgesehen, die alle stark agieren (allen voran in einer ungewöhnlich breiten Ausdrucksskala vom jung verliebten Mädchen zur verzweifelten Frau die aparte Tatjana Samoilowa als Weronika), sind die wichtigsten filmischen Gestaltungsmittel das szenische Arrangement, also die gesamte vor der Kamera erscheinende Umgebung, die häufig verwendeten Kamerabewegungen innerhalb dieses szenischen Arrangements, aus denen sich dynamisch jeweils immer neue Bildkompositionen ergeben, vor allem mittels der oft unkontrolliert anmutenden (»entfesselten«) eigendynamischen Handkamera sowie der dramatisierende Einsatz des Kontrastes von Licht und Schatten.

Sequenzanalysen

Aufbau eines Symbols: Drei Varianten von Weronikas Treppenhaus

Das erste Mal sehen wir das Treppenhaus von Weronikas Wohnung als alltäglichen Ort, an dem sich Weronika und Boris zu Beginn verabschieden. Die Teppe ist sehr hell, von Morgenlicht durchflutet. Unten

Dynamik des Glücks: Boris erstürmt die Treppe

Im Fokus des Drehschwenks: Boris stürmt höher

an der Treppe lässt Weronika Boris zurück. Dadurch entsteht während des nachfolgenden Dialogs ein Raum zwischen Weronika und Boris, der perspektivisch nach oben führt. Im Dialog geht es um etwas scheinbar Alltägliches, ihr nächstes Wiedersehen, das allerdings ihr letztes sein wird. In einer Art Vorahnung gestaltet der Film den Raum des Treppenhauses insofern als einen bereits traumhaften Ort überschäumenden Glücks. Das erreicht er, indem die Kamera, als Boris Weronika hinterher stürmt, »weil sie ja noch nicht richtig verabredet sind«, die Aufwärtsbewegung von Boris durch eine lange Drehung um die eigene Achse mit macht und sich so optisch nach oben bewegt. Kombiniert mit passender Musik, liest sich der visuelle Filmtext als Dynamik puren Glücks: körperlicher Überschwang, Aufwärtsbewegung, Helligkeit, positive Dramatik.

Wenn wir das Treppenhaus das nächste Mal sehen, könnte der Kontrast nicht schärfer sein: Das Haus wurde von einer Bombe getroffen. Brennend, unter herab fallenden Trümmern, führt die Treppe in keine Wohnung mehr, sondern nur noch in den freien Himmel. Weronika, betäubt von dem Schock, dass ihre Eltern gerade getötet wurden, rennt die Treppe hoch, die es surrealer Weise noch gibt. Die Verwandlung des Treppenhauses von einem Ort des Lichts, der Liebe, des Glücks zu einem Ort des Todes macht der Film umso deutlicher, als er für den verzweifelten Aufwärtslauf von Weronika ähnliche filmische Mittel wie beim ersten Mal benutzt, aber nicht dieselben: Hier bleibt die Kamera immer auf einem Absatz und wartet auf die herauf stürmende Weronika, folgt ihr optisch lediglich mit Schwenks. Dramatisch sich steigernde, düstere Musik begleitet die Szene. Nur am Schluss der Sequenz wird wieder die Handkamera benutzt, die in diesem Fall wie die eines Kriegsberichterstatters wirkt. Sie folgt Weronika in die Flammen und öffnet mit ihr zusammen die Tür zum Wohnzimmer der Eltern, das es nicht mehr gibt: Provokatorisch hängt die Wanduhr noch da und tickt, was der Film akustisch verstärkt. Diese Sequenz zeigt eindrücklich die tiefen Veränderungen, die der bisherige Kriegsverlauf im Leben der Moskauer mit sich brachte, zeigt, was Bomben bewirken, und ist eine der unvergesslichen visuellen Anklagen des Krieges in der Filmgeschichte.

Beim dritten Mal erscheint Weronikas Treppenhaus als subjektiver, traumhafter Raum vor dem inneren Auge des sterbenden Boris. Die Birken, die sich für ihn im Fallen optisch drehen, werden überblendet von der Erinnerung daran, wie er damals zu Weronika die Treppe hinauf stürmte, zur Wiedererkennung für uns Zuschauer sind Musik und Kameradrehung dieselben geblieben, nur dass Boris jetzt seine Soldatenkleidung trägt und schlammverschmiert ist. Reale Birken und Vision bleiben zunächst optisch überlagert. Dann öffnet sich die Wohnungs-

Dynamik des Schocks: Weronika erklimmt die zerstörte Treppe

Blick in den Himmel: das Treppenhaus ist eine Ruine

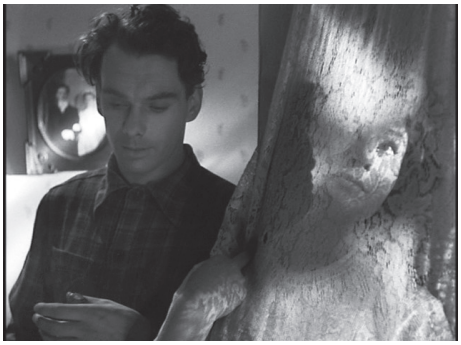
Vision des sterbenden Boris: das Hochzeitspaar, noch stark überblendet vom realen Wald

Das Hochzeitspaar mit Familie, (Mark links am Bildrand)

tür, und Boris und Weronika kommen als Hochzeitspaar heraus, sie trägt weißes Kleid und Schleier wie von ihr prophezeit. Das kann man auch als Zeichen der wiederhergestellten Unschuld Weronikas lesen. Das Paar begibt sich treppabwärts und bleibt so in ständiger Bewegung, während es an den ausgelassenen Personen des Films vorbei defiliert, traumlogisch befindet sich auch Wolodja, der Frontkamerad, der bei Boris' Tod anwesend ist, in seiner Uniform unter den Gästen. Denn Wolodja bleibt akustisch die ganze Sequenz über präsent, um Hilfe für den Verwundeten rufend. Die Vision endet mit einer Umarmung Marks, Weronikas realem Ehemann, um die Schultern der beiden und einer Art Judaskuss für den Bruder. Die ganze Zeit über bleibt das Traumbild auch optisch gestört vom realen Kriegsort, wird nie ganz klar. Die Glücksvision ist also durchsetzt vom wirklichen Geschehen, und nach einer abschließenden idolischen Abbildung der lachenden Weronika im Sonntagskleid wird zurück geblendet zum Wald, zum Krieg und zu Boris' Tod.

Weronikas Zimmer – Einsatz von Licht und Schatten

Die Szene schildert das letzte Zusammensein von Weronika und Boris. Gemeinsam wollen sie die Decke am Fenster befestigen, als Verdunkelung bei Bombenangriffen. Ein letztes Mal gibt es hier den Übermut der Verliebten. Aber er ist schon überschattet. Die Verdunkelung als ein unmittelbarer Hinweis auf den Krieg, die herausfordernde Erwähnung Weronikas, dass »Mark gut aussieht«, und ihre Frage, ob Boris nicht eifersüchtig sei, die Planung ihrer Hochzeit, für die sich Weronika ihre Kleidung ausmalt, der erneut zitierte Vers über die Kraniche, die am Himmel ziehen, den Veronika zu Beginn des Films aufsagt, als sie Kraniche über Moskau sehen im Moment des Glücks, Weronikas Frage, ob Boris wohl einberufen werde – all das erscheint hier noch leicht und ist doch nur die Vorwegnahme allen nachfolgenden tragischen Geschehens. Optisch dient die Verdunkelung der Herstellung von verstärkten Licht-und-Schatten-Kontrasten, was einerseits noch die Geborgenheit der beiden wie in einer Höhle zeigt, andererseits dramatisierend und bedrohlich wirkt. Ständig liegen Schatten über den Gesichtern,



Mehrfache Codierung des Brautmotivs: die Gardine als Schleier und das Hochzeitsfoto von Weronikas Großeltern

einmal bedeckt Weronika gar ihr Gesicht mit der Gardine, was wie Brautschleier und Leichentuch gleichzeitig wirkt. Der beginnende Abstand der Liebenden wird in der Sequenz deutlich. Untertext der Szene ist, dass Boris sich bereits freiwillig zur Front gemeldet hat und immer wieder ansetzt, es Weronika zu sagen, es aber erst in Gegenwart seines Arbeitskollegen Stepan wagt. Stepan wird hier, aus Weronikas Sicht, als Unglücksbote exponiert, was sich bis in die letzten Szenen, als er Weronika die Bestätigung der Todesnachricht bringt, fortsetzt.

In einer Kameraeinstellung: viele individuelle Schicksale nebeneinander erzählend …

… ein junges Paar mit Baby …

Mädchen singen und tanzen für die Soldaten … (Boris hinten rechts)

Sammelpunkt

Boris wartet mitten in der Menge der Mobilisierten und ihrer Angehörigen unruhig auf Weronika. Dann setzt er sich selbst in Bewegung und hält Ausschau nach ihr. Die Kamera folgt ihm in einer Fahrt. Das ist aber nur ein Vorwand. Eigentliches Anliegen der ausgedehnten Kamerafahrt ist nicht Boris. Eigentlicher Inhalt der Kamerafahrt sind die vielen anderen Verabschiedungen auf der Sammelstelle. Daraus macht der Film viele separate Szenen entlang des Zaunes, die gewissermaßen gleichzeitig stattfinden, die Kamera fängt sie entsprechend ihrer Fahrt nacheinander ein. Dialogfetzen von der jeweils in den Vordergrund rückenden Szene sind zu hören, Tränen werden aus der Nähe sichtbar, auch Beziehungen. Während eine ältere Frau mit Kopftuch zu ihrem Mann sagt »Ich komme schon allein zurecht«, ihn also klugerweise beruhigen will, starrt eine sehr junge Mutter, ihr Baby wiegend, nur vor sich hin, so dass ihr junger Mann sagt »Nun mach es mir nicht noch schwerer!«, andere tanzen und singen zum Abschied für die Soldaten. Bei all dem bleibt Boris als eigentliche Hauptfigur mit Alibifunktion meist im Hintergrund sichtbar. Kontinuierlich wird hier mit filmischen Gestaltungsmitteln zwar das individuelle Schicksal weiter erzählt, aber unbedingt in seiner Einbettung in ein viel größeres Schicksal, das Schicksal eines Landes nach dem Überfall der deutschen faschistischen Armee.

Typisch für diese Sequenz wie für viele sowjetische Kriegsfilme ist die lange Kameraeinstellung, das heißt in ihr wird nicht geschnitten. Das wird aber von den Zuschauern kaum bemerkt, denn innerhalb dieser Kameraeinstellung ändern sich ständig die Bildkompositionen und wech-

seln die abgebildeten Orte, weil sich die Kamera mit oder ohne Bindung an Personen frei durchs riesige Set bewegt. Ständig verändern sich mithin Vordergrund und Hintergrund des Bildes, können einander abwechseln. Dadurch wird der räumliche Zusammenhang und die, wenn man so will, schicksalhafte Abhängigkeit zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft sichtbar. Der Zusammenhang wird räumlich gewissermaßen bewiesen. Ein Schnitt würde die Beweiskraft zerstören. Denn aneinanderschneiden kann man auch Dinge, die in der Realität nichts miteinander zu tun haben, zwischen denen man aber filmisch einen Zusammenhang herstellt. Es geht also um die visuelle Auslotung von Realitäten.

Die Kraniche ziehen zeichnet sich durch einen hochgradigen Zusammenklang von Gestaltungsmitteln, Plot, Dramaturgie und Botschaft, also die Wechselwirkung von Form und Inhalt aus. Das Schönste, was einem Menschen widerfahren kann, ist die Liebe, das Schlimmste der Krieg. Diese beiden äußersten Erfahrungen von Glück und Unglück lässt der Film aufeinander prallen. Dabei erzählt er bewusst nicht nur das Schicksal des beispielhaften Paares Weronika und Boris, sondern lässt den Zuschauer diese individuelle Geschichte als Teil der allgemeinen gesellschaftlichen Ereignisse erfahren. Besonderes Merkmal von *Die Kraniche ziehen* ist sein psychologischer Realismus, aus dem dialektisch eine große Bildpoesie erwächst. Wann hat man je solche Ikonen der Liebe, des Verlangens, der Gewissheit gesehen, und doch zerstört der Film nach elf Minuten alle Gewissheiten, sogar scheinbar die der Liebe, denn Boris geht vorzeitig freiwillig in den Krieg, und Weronika, ohne Nachricht von ihm, betrügt ihn und heiratet seinen Bruder. Aber aus der Erinnerung ihrer Gemeinsamkeit wächst trotzdem, wenn auch ambivalent, jene Hochzeitsvision des sterbenden Boris.

Gleichzeitig zeigt der Film auch das gestörte Verhältnis zwischen Männern und Frauen, den Graben zwischen ihnen im Krieg, der sich aus archaischen Rollenverteilungen ergibt, die im Krieg wieder pur zum Tragen kommen, allem Gesellschaftsfortschritt zum Trotz. Die Geschichte der Weronika, die die Hauptfigur des Films ist, erzählt auch ein kriegsbedingtes Frauenschicksal, ein Ausgeliefertsein an Männer und deren Entscheidungen.

In dem Brief von Boris steht in deutscher Übersetzung: »Mein einziges Mädchen, ich beglückwünsche dich zu deinem Geburtstag. An diesem Tag bist du zur Welt gekommen. Es fällt mir schwer, von dir zu gehen. Aber es muss sein. Der Krieg zwingt mich dazu. Wir können nicht das alte Leben weiter führen und sorglos dahin leben, wenn der Tod über unser Land hinweg geht und der Feind uns vernichten will. Wir werden noch glücklich sein. Ich liebe dich und ich vertraue dir. Dein Boris«

Das ist nicht nur das Vermächtnis der Figur Boris, der blutjung im Krieg starb. Es ist die Botschaft des Films, der vor allem eine große Anklage des Krieges ist, jeden Krieges, in dem immer Menschen sterben, Beziehungen zerstört werden, freier Wille untergraben wird und Menschen seelisch kaputt gehen. Das ist die Sprache, die die ganze Welt 1958, zur Zeit des Kalten Krieges und der Vorzeit vieler noch folgender heißer Kriege, verstand. Der Film ist zeitlos, seine Sprache funktioniert bis heute.

Die Kraniche ziehen, SU 1957, Regie: Michail Kalatosow. Mit Tatjana Samoilowa, Alexej Batalow, Wassili Merkurjew, Dauer: 91 Minuten, deutsche Filmfassung im Progress-Filmverleih, DVD Icestorm Entertainment, 2005.

Der Abdruck der Filmfotos erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Icestorm Entertainment und dem Progress-Filmverleih.