



# KLASSIKER

des russischen  
und sowjetischen Films **2**

SCHÜREN



Matthias Schwartz / Barbara Wurm (Hg.)  
Klassiker des russischen und sowjetischen Films 2

Klassiker der osteuropäischen Films – Band 5

Begründet von Peter Klimczak und Christer Petersen  
und herausgegeben mit Jörn Ahrens, Lisa Gotto,  
Heinrich Kirschbaum, Ursula von Keitz, Lars Koch,  
Schamma Schahadat, Florentine Strzelczyk, Kerstin Stutterheim  
und Dirk Uffelmann

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für  
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cott-  
bus – Festival des osteuropäischen Films



Brandenburgisches Zentrum  
für Medienwissenschaften

Matthias Schwartz / Barbara Wurm (Hg.)

Klassiker des  
russischen und sowjetischen  
Films 2

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren Verlag 2020  
Alle Rechte vorbehalten  
Lektorat: Margarita Mestscherjakow  
Gestaltung: Erik Schüßler  
Reihendesign: Anke Steinborn  
Umschlaggestaltung: Erik Schüßler unter Verwendung eines Screenshots  
aus dem Film DIE IL'ČWACHE / ICH BIN 20 / ZASTAVA IL'ČA / MNE 20 LET  
(1962/1965; Regie: Marlen Chuciev)  
Druck: Booksfactory, Stettin  
Printed in Poland  
ISBN 978-3-89472-974-5 (Print)  
ISBN 978-3-7410-0189-5 (eBook)

# Einführung

Wie schon der erste Band der *Klassiker des russischen und sowjetischen Films* bietet auch der zweite Band 22 Texte zu herausragenden Arbeiten einer besonders produktiven und einflussreichen Filmkultur. Umfasste der erste Band den Zeitraum 1914 bis 1950 und handelte von den letzten Tagen des zaristischen Russland, der euphorischen Formierung eines Neuen Menschen nach der Oktoberrevolution, einer formal wie thematisch experimentellen und sich bis weit in die 1930er-Jahre haltenden Avantgarde, um unter den politischen Vorzeichen einer steten Vorwärtsbewegung schließlich bei einem Kino zu landen, das vom erfolgreichen Aufbau des Sozialismus und vom Sieg im Großen Vaterländischen Krieg erzählte, so steht die Zeit zwischen den Jahren 1957 und 2000 – dem Einsatz- und Endpunkt des zweiten Bandes – eher für vorsichtige Umbrüche und schmerzvolle Brüche, vielleicht sogar für eine Brüchigkeit des Daseins allgemein. Ins sowjetische und postsowjetische Kino der zweiten Jahrhunderthälfte zieht – bis zu seinem Ende – eine tiefe Nachdenklichkeit ein.

Es ist das Umfeld eines sich über die Jahrzehnte immer wieder verändernden eigenen Filmkontinents, von dem wir hier einen Ausschnitt präsentieren. Die Hauptlinie verläuft entlang der Chronologie der Geschichte, vor deren Hintergrund sich die Filme als Kulturprodukte ihrer Zeit entfalten – teilweise auch mehrerer Epochen gleichzeitig, nämlich dann, wenn sie als vergessene oder verschüttete erst Jahrzehnte später wiederentdeckt wurden. Ihre Stationen sind das Tauwetter, das im Kino mehr von Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Standhaftigkeit und Ambivalenz erzählt und von Generationsgeschichten und Kriegsrevisionen handelt als von Kosmos und Kybernetik; die Brežnev-Zeit, die für den Film weniger Stagnation als vielmehr Diver-

sifizierung und Individualisierung bedeutete (und mitunter auch den Verlust alles Politischen wie Sowjetischen); und schließlich Glasnost und Perestroika mit ihrer kritischen Analyse und Dekonstruktion des (spät-)sozialistischen Daseins bis hin zur postsozialistischen Rekonfigurierung dessen, was man den Sowjetmenschen genannt hat.

Nach Stalins Tod 1953 und mit Nikita Chruščevs kulturpolitischer Liberalisierung werden die unerschütterlichen ideologischen Gewissheiten der 1920er-, 1930er- und 1940er-Jahre zur Folie, vor der nun individuelle Schicksale ihren Platz finden, die an der heroischen Rhetorik und den glücksverheißenden Narrativen der ersten Jahrhunderthälfte kratzen. Mit ungesehener Hartnäckigkeit werden im Nachkriegskino der UdSSR vor allem innere, moralische Konflikte ausgetragen, deren Wurzeln zwar oft genug als historisch-politische erkennbar bleiben, die jedoch in konkreten sozialen Kontexten verankert sind und deren psychologische Komplexität nicht selten ohne (Auf-)Lösung bleibt. Die Schatten der Vergangenheit reichen dabei bis zum postrevolutionären Bürgerkrieg zurück – so in *DIE KOMMISSARIN* (R: Aleksandr Askol'dov, 1967/1987 – nach einer Erzählung von Vasilij Grossman), einem der berühmtesten Zensurfälle der 1960er-Jahre, oder in der Čingiz Ajtmatov-Verfilmung *DER ERSTE LEHRER* (1965), mit der Andrej Michalkov-Končalovskij die Lektionen des Neorealismus ins sowjetische Kino brachte. Erstmals wurden auch die dunklen Flecken der stalinistischen 1930er-Jahre ausgeleuchtet wie in Aleksej Germans *MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN* (1984), der nicht nur die teils versteckten Mechanismen des Systems bloßlegte, sondern jener dämmrigen Zeit auch ihren Modernismus wiedergab, sowie in Nikita Michalkovs *DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT* (1994), der dem nunmehr postsowjetischen Publikum Einblicke in die Verflechtungen der Nomenklatur-Eliten im großen ideologischen Gefüge verschaffte. Der zentrale Bezugspunkt der Geschichte bleibt freilich der Zweite Weltkrieg und die Zeit unmittelbar danach – geschildert als menschliches Ringen um die moralisch richtigen Entscheidungen inmitten unmenschlicher Lebensbedingungen. Michail Kalatozovs poetische Tauwetter-Ikone *DIE KRANICHE ZIEHEN* (1957) bringt eine neue Subjektivität und «echte Menschen» auf die Leinwand, während *EIN MENSCHENSCHICKSAL* (R: Sergej Bondarčuk, 1958) von Härte und Widerstandskraft erzählt, aber doch auch wesentlich Verlust und Leid meint. Mit *DIE IL'ČWACHE* (1962), der erst 1965 und mit neuem Titel, *ICH BIN 20*, herauskommt, trifft

Marlen Chuciev präzise die Atmosphäre der Zeit, als melancholisches Plädoyer für die junge (und damit seine eigene) Generation, die – kritisch und doch würdigend – eine neue Aufrichtigkeit im Umgang mit den (verlorenen) Vätern sowie ein Hang zum Flanieren auszeichnet (siehe auch unser Titelformat). Gewalt, Angst und ihre Überwindung stehen im Zentrum zweier zu internationalen Klassikern gewordenen Adaptionen belarussischer Autoren: Larisa Šepit'kos AUFSTIEG (1976, nach Vasil' Bykaŭ) und die Ales Adamovič-Verfilmung KOMM UND SIEH (1985) ihres Gatten Ėlem Klimov; beides Meisterwerke, die unter den Bedingungen der spätsozialistischen Stagnation die fundamentalen Gewissensfragen des Partisanenkriegs von damals aktualisieren.

Wie sehr der Film der Nachkriegszeit einerseits auf die Verheerungen des Nationalsozialismus ausgerichtet, andererseits – soweit möglich – den eigenen autoritären Strukturen auf der Spur ist, zeigen auf eindrucksvolle Weise auch ein Dokumentar- und ein Animationsfilm: Michail Romms von Mosfil'm produzierter *Footage*-Klassiker DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (1965), der die großen historisch-politischen Topoi als emotionalen Zusammenprall von Archiv-Bild und Off-Kommentar montiert, sowie das bei Sojuzmul'tfil'm entstandene gezeichnete MÄRCHEN DER MÄRCHEN (1979) des Ausnahmekünstlers Jurij Norštejn, eine subjektive wie imaginative Reise in eine verschüttete, oft auch beklemmende Erinnerungslandschaft.

Es sind durchwegs bekannte und einflussreiche Regie-Namen, deren Arbeiten im vorliegenden Band präsentiert werden. Maßgeblich war die bereits im ersten Teil getroffene Vorgabe, pro Regisseur\*in nur *einen* Film auszuwählen, dafür aber innerhalb der Beiträge gelegentlich einen Blick auf das restliche Œuvre zu werfen und die Einzelfilme in einen Werk- oder Genrekontext zu stellen. Und auch wenn dabei auf viele Alternativen verzichtet wurde und es etliche Regisseur\*innen des Kinos der UdSSR gibt, die nicht nur *einen* Klassiker geschaffen haben, heißt das berühmteste Opfer dieser konzeptuellen Entscheidung sicherlich Andrej Tarkovskij, der mit IWANS KINDHEIT (1962) und ANDREJ RUBLJOW (1966), mit SOLARIS (1972) oder DER SPIEGEL (1974) Autorenfilme von Weltkino-Format schuf. Seine filmpoetische Philosophie wird hier anhand seines wohl berühmtesten Werks, der enigmatischen wie abstrakten Sinnsuche STALKER (1979) vorgestellt.

Während Tarkovskijs Œuvre allerdings als vielbeschrieben gelten kann, lässt sich dies von anderen großen Regisseur\*innen nicht

behaupten, die für das Gesamtbild der skizzierten Filmkultur ebenso wichtig sind. Die *auteurs* unter ihnen, wie Kira Muratova (LANGE ABSCHIEDE, 1971), Vasilij Šukšin (KALINA KRASSNAJA – ROTER HOLUNDER, 1973) oder Aleksandr Sokurov (TAGE DER FINSTERNIS, 1988), die der Filmgeschichte nachhaltig eine so störrische wie befreiende Note verpasst haben, erfuhren zumindest in ausgewählten Kreisen etwas Aufmerksamkeit, mit Werkschauen auch im deutschen Sprachraum. Das in der UdSSR überaus populäre Genrekino jedoch, allen voran die Komödie in allen Ausführungen (von lyrisch-tragisch bis kriminalistisch-scurril), die Satire (ein stets politisch brisantes Genre) sowie der Science-Fiction-Film (in der sowjetischen Version als Wissenschaftliche Fantastik geläufig), fand in der hiesigen Forschungs- und Festivallandschaft als globales Phänomen wenig Beachtung. Dabei gehören nicht nur die Kultkomödien eines Ėl'dar Rjazanov, Leonid Gajdaj oder Georgij Danelija zum Standard-Repertoire eines Millionenpublikums: Wer in der Sowjetunion sozialisiert wurde, kann zu Rjazanovs IRONIE DES SCHICKSALS (1975) mitsingen, Szenen aus Gajdajs IWAN WASSILJEWITSCH WECHSELT DEN BERUF (1973) nachspielen oder auch in Danelijas KIN-DSA-DSA! (1986) geprägte Sätze zitieren – jene drei Klassiker, die wir für den Band ausgewählt haben.

Der Zitate-Fundus der russischsprachigen Alltagskultur speist sich aber noch bis heute auch aus weiteren «Genre-Knüllern», sei es nun Vladimir Motyls «Roter Western» DIE WEISSE SONNE DER WÜSTE (1970), seien es Gajdajs Dauerbrenner OPERATION «Y» UND ANDERE ABENTEUER SCHURIKS (1965), ENTFÜHRUNG IM KAVKASUS (1967), DER BRILLANTEN-ARM (1969) oder ZWÖLF STÜHLE (1971) oder auch im Falle Rjazanovs die teils lyrischen, teils karnevalesken, jedoch durchaus systemkritischen Komödien NUN SCHLÄGT'S 13! (DIE KARNEVALSNACHT, 1956), VORSICHT, AUTODIEB! (1966), LIEBE IM BÜRO (1977) oder DIE GARAGE (1980).

Auffallend ist die große Anzahl an Literaturverfilmungen, was gar nicht mal so sehr daran lag, dass Drehbücher nach bereits publizierten Werken sehr viel einfacher durch die Filmzensur kamen, sondern wohl vornehmlich auch der großen kulturellen Relevanz und moralischen Autorität der Schönen Literatur geschuldet war. Das betrifft die unterschiedlichsten Gattungskontexte, die bereits erwähnten Kriegserzählungen ebenso wie etwa die scharfzüngigen und überaus populären Satiren des Duos Il'ja Il'f und Evgenij Petrov. Mit DAS GOLDENE KALB (1968) in der Adaption von Michail Švejcer wird ein hierzulande

vielleicht wenig bekannter Klassiker vorgestellt, dessen Regisseur allerdings nicht nur die sowjetische Literatur (von Valentin Kataev und Leonid Leonov bis hin zu Anatolij Rybakov und Vladimir Tendrjakov), sondern auch die ganz Großen der russischen Literatur – wie Aleksandr Puškin, Nikolaj Gogol', Lev Tolstoj oder Anton Čechov – auf die Leinwand gebracht hat und damit zu einem der wichtigsten Vertreter dieses so zentralen Genres wurde.

Den Leser\*innen des vorliegenden Bandes sei folglich bei der Lektüre der einzelnen Filmtexte ein eigenständiger Seitenblick auf die möglichen werkbiografischen und historischen Querverbindungen nahegelegt. Wer über *STALKER* liest, mag virtuell auch *SOLARIS* vor Augen haben, sich weiteren Verfilmungen der Sci-Fi-Werke der Brüder Strugackij widmen oder Gedanken machen über das Apokalyptische in der russischen Kultur; wer über *EIN MENSCHENSCHICKSAL* liest, kann Bondarčuks mehrteiligen Breitwand-Historienfilm *KRIEG UND FRIEDEN* (1966/67) mit-sehen (und vielleicht sogar mit-hören) oder auch das Blockbuster-Kino seines in der aktuellen russischen Filmindustrie so einflussreichen Sohnes Fëdor; wer *LANGE ABSCHIEDE* liebt, blättert andernorts zurück und stößt auf Muratovas Erstling *KURZE BEGEGNUNGEN* (1968) oder beginnt, sich für Frauenfiguren im sowjetischen Kino zu interessieren; wer *DAS GOLDENE KALB* verehrt, zieht weiter zu *AUFERSTEHUNG* (1960) oder *DIE KREUTZERSONATE* (1987) oder sucht nach unterschiedlichen Kino-Versionen der *Zwölf Stühle*. Unsere Auswahl soll nicht nur zum Lesen und Filme-(Wieder)Sehen anregen, sondern auch zu eigenen Erkundungen.

Auslassungen sind die Regel. Und da gerade für den russischen und sowjetischen Film – zumindest im Vergleich zu anderen Kinematografien der einst Ostblock genannten Welt – von einem durchaus hohen Bekanntheitsgrad auszugehen ist, werden viele Vieles vermissen. Wer etwa mit den zahlreichen Synchronisationen aufgewachsen ist, die die DEFA in der DDR produzierte, denkt bei russischem Film an populäre Märchen, Abenteuer-, Schlachten- und Historienfilme, «Zigeuner»-Romanzen oder Kosmos-Utopien. Abhängig davon, wann und wo man lebte und ins Kino ging, ob man vom Verleiheangebot, dem TV-Programm oder von Entdeckungen der Festivals und Filmmuseen profitierte – der jeweilige Kanon fällt unterschiedlich aus. Selbst in der Sowjetunion hatte so manche Dekade ihre heimlichen Favoriten, die oft quer zur Einteilung des Kinos in Autoren- und Genrefilm

lagen. Der beliebteste Film des Jahres 1962 kam von Lenfil'm: Genadij Kazanskijs und Vladimir Čebotarëvs eher durch melancholische Exotik als spektakuläre Unterwasseraufnahmen bestechender Sci-Fi-Film DER AMPHIBIENMENSCH (1961); 1971 bewegte Aleksandr Mittas LEUCHTE MEIN STERN, LEUCHTE als sanfte Erinnerung an den Bürgerkrieg und eine (verlorene) Avantgarde das Publikum; und 1981 war es der mit dem Auslands-Oscar prämierte Film MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT (1979) von Vladimir Men'sšov, über den geredet, gelacht und geweint wurde. Die realsozialistischen Lebensbedingungen verhalfen dem Melodram und besonders der Alltags-Tragikomödie zu großer Beliebtheit.

Bezogen auf die Produktionsbedingungen des sowjetischen Kinos sei schließlich auch die überaus reiche, mobilitäts- und interkulturalitätsfördernde Studiovielfalt erwähnt, die spätestens Ende der 1950er-Jahre mit dem Neuanfang im Filmwesen unter der Führungsriege Ivan Pyr'ev, Michail Romm und Sergej Gerasimov zu einem Spezifikum wurde. Von nun an waren es nicht nur Bürokraten, sondern auch die Filmleute selbst, die die Gremien leiteten. So lehrten die altgedienten Regisseure an der Filmhochschule (VGIK) und den neu etablierten Höheren Kursen für Drehbuchautoren und Regisseure (VKSR) und wurden zu wichtigen Mentoren mit Mitspracherecht auch im Produktionssystem. Innerhalb von Mosfil'm bauten sie quasi autonom arbeitende Abteilungen mit individueller Prägung auf – so entstand etwa KALINA KRASSNAJA – ROTES HOLUNDER in der «ersten», STALKER in der «zweiten» und DER AUFSTIEG in der «dritten künstlerischen Abteilung». Projekte, die ein gewisses «Risiko» darstellten, wurden oft gleich beim Gor'kij-Studio, dem zweitgrößten Filmstudio des Landes, angedockt – wie DIE LIČWACHE / ICH BIN 20 oder DIE KOMMISSARIN. Lenfil'm konzentrierte sich weiter auf Genrekino, hatte aber gleichzeitig seine *auteurs* (wie Aleksej German), die sich etwas erlauben konnten. Gruzija-fil'm in Tbilissi entfaltete eine der eigenständigsten Filmkulturen innerhalb der UdSSR, die sich schon früh als georgische Schule einen Namen machte. Auch die anderen etablierten Studios in Kiew, Odessa, Minsk (Belarusfil'm), Tallin oder Taschkent (Uzbekfil'm), pflegten ihre eigenen Traditionen. Es war der in den Moskauer Filmhochschulen ausgebildete und quasi auf Bewährung zunächst in die regionalen Studios geschickte Nachwuchs, der die spätestens ab den 1960er-Jahren florierenden nationalen Kinematografien mitauf-

baute bzw. wiederbelebte – wie Michalkov-Končalovskij im Fall der Mosfil'm-Kirgizfil'm-Produktion DER ERSTE LEHRER oder Kira Muratova in Odessa mit KURZE BEGEGNUNGEN und LANGE ABSCHIEDE. Auch Marlen Chuciev und Vasilij Šukšin begannen im ukrainischen Odessa und Larisa Šepit'ko in der kirgisischen Sowjetrepublik; Michail Kalik startete bei Moldova-fil'm und Sergej Paradžanov war sowohl in Tbilissi als auch in Kiew und Jerewan unterwegs. Quer zum zentralistischen, zensurorientierten System ermöglichte diese Vielfalt in der Produktion Themen, Narrative, Stile und Poetiken, die nur schlecht in jene schablonenhaften Vorstellungen passen, die das Kalte-Kriegs-Denken (bis heute) vermittelt.

Unsere Auswahl möchte zumindest ansatzweise auch von dieser Diversität erzählen. Allen, die auf noch mehr Vertiefung hoffen, sei versprochen, dass irgendwann auch andere Arbeiten dieses unerschöpflichen Kinouniversums dran kommen werden, von Regisseuren und Regisseurinnen wie: Iosif Chejfic und Julij Rajzman (die noch aus dem Vorkriegskino kommen), Grigorij Čuchraj und Viktor Turov (die stellvertretend für die Stärke der ukrainischen und belorussischen Regie stehen), Aleksandr Alov und Vladimir Naumov (als Vorzeige-Co-Regie-Duo), Rezo Čcheidze und die Brüder Šengelaja (die georgische Schule repräsentierend), Igor' Talankin und Samson Samsonov (die Großmeister des 70 mm-Kinos), die erwähnten Sergej Paradžanov und Michail Kalik (zwei die Normen des sowjetischen Kinos sprachlich, historisch, kulturell und auch sexuell herausfordernde Visionäre), Lana Gogoberidze und Andrej Smirnov (so einfühlsame wie systemkritische ›Sechziger‹), zahlreiche andere Autorenfilmer\*innen der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre, die alltägliche und (nicht nur) sozialismustypische familiäre und gesellschaftliche Konflikte verhandeln, wie Otar Ioseliani, Il'ja Averbach, Jurij Il'enko, Roman Balajan, Sergej Mikaëljan, Mark Osep'jan, Gleb Panfilov oder Dinara Asanova; mit ihren provokanten Hits der Perestrojkajahre Vasilij Pičul' (KLEINE VERA, 1988), Rašid Nugmanov (DIE NADEL, 1988) oder Pëtr Todorovskij (INTERGIRL, 1989); weitere Perestrojka- und Post-Perestrojka-Regisseur\*innen wie Konstantin Lopusanskij, Svetlana Proskurina, Vitalij Kanevskij, Pavel Lungin, Aleksandr Rogožkin bis hin zu Sergej Loznica und Andrej Zvjagincev.

Mit zwei Paukenschlägen und einem leisen Liebesfilm beschließen wir den vorliegenden Band, immer anhand der Leitidee, dass Filmge-

schichte zuallererst über Autoren-Handschriften und kulturgeschichtliche Kontexte geschrieben wird. Tengiz Abuladzes *DIE REUE* (1984), eine nachhaltige Politparabel auf das Prinzip Diktatur und Terror, die filmsprachlich Anleihen bei der vom Regisseur selbst mitgeprägten georgischen poetischen Schule nimmt, mag als bildhafte Interpretation des Stalinismus intendiert sein, wurde jedoch rückblickend zum Sinnbild des zusammenbrechenden sowjetischen Imperiums insgesamt, seines entleerten Führerkults, seiner marodierten Männlichkeit. Mit der Auflösung der UdSSR kamen die wilden 1990er-Jahre, soziale Unsicherheit, Armut, der Reichtum der «Neuen Russen» und an den Peripherien des ehemaligen Imperiums militärische Konflikte. Es ist einer der letzten kräftig zupackenden Regisseure des postsowjetischen russischen Kinos, Aleksej Balabanov, der den neuen *clash of civilizations* in all seiner Chauvinismus gebärenden Perfidie aufspürt: *DER BRUDER* (1997) handelt ebenso wie Sergej Solov'ëvs *ZARTES ALTER* (2000) bereits von der Desillusion im neuem Zeitalter, das zwischen neoliberal-globalem Kommerz und lokaler Brutalität und Kriminalität nur wenig Spielräume lässt. Ob die tschetschenischen Banditen, die Drogenkids und die zynischen Auftragsmörder Balabanovs oder die zerstrittenen Generationen, die melodramatischen Szenarien und traumatisierten Seelen Solov'ëvs – das russische Kino erscheint nach dem Ende des kurzen – sowjetischen – Zwanzigsten Jahrhunderts als postmortales Stimmungsbild zwischen omnipräsenter Gewalt und immer stärker anschwellender Nostalgie.

Das Kino des einstigen Vielvölkerstaates UdSSR ist ein Universum für sich und die postsozialistische Gegenwart vieler auf Eigenständigkeit pochender Nationalstaaten – inklusive eines zurückkehrenden russländisch-russisch-neosowjetischen Patriotismus – lässt sich mit der Idee des vielstimmigen, heterogenen Kanons von Filmstudios und Kinosprachen nur schwer in Deckung bringen. Das sowjetische Filmprojekt ist singulär, insofern es vor dem Hintergrund des Kalten Krieges ideologisch quer zum Mainstream der weltweiten Filmindustrie stand und trotz aller inneren Widersprüche doch eine Einheit der Vielheit bildete. Mehr noch: eine – und das will dieser Band schließlich auch zeigen – bis heute lebendige, nachdenkliche, draufgängerische und hochproduktive Kultur.

*Barbara Wurm, Matthias Schwartz*

# Inhalt

<b>DIE KRANICHE ZIEHEN / LETJAT ŽURAVLI (1957)</b> R: Michail Kalatozov	15
<b>EIN MENSCHENSCHICKAL / SUD'BA ČELOVEKA (1959)</b> R: Sergej Bondarčuk	27
<b>DIE IL'ČWACHE / ICH BIN 20 / ZASTAVA IL'ČA / MNE 20 LET (1962/1965)</b> R: Marlen Chuciev	35
<b>DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS / OBYKNOVENNYJ FAŠIZM (1965)</b> R: Michail Romm	45
<b>DER ERSTE LEHRER / PERYJ UČITEL' (1965)</b> R: Andrej Michalkov-Končalovskij	55
<b>DIE KOMMISSARIN / KOMISSAR (1967/1987)</b> R: Aleksandr Askol'dov	65
<b>DAS GOLDENE KALB / ZOLOTOJ TELĚNOK (1968)</b> R: Michail Švejcer	75
<b>LANGE ABSCHIEDE / DOLGIE PROVODY (1971)</b> R: Kira Muratova	85
<b>IWAN WASSILJEWITSCH WECHSELT DEN BERUF / IVAN VASIL'EVič MENJAET PROFESSIJU (1973)</b> R: Leonid Gajdaj	95
<b>KALINA KRASSNAJA – ROTER HOLUNDER / KALINA KRASNAJA (1973)</b> R: Vasilij Šukšin	105
<b>DIE IRONIE DES SCHICKSALS / IRONIJA SUD'BY , ILI S LĚGKIM PAROM! (1975)</b> R: Ėl'dar Rjazanov	115

<b>DER AUFSTIEG / VOSCHOŽDENIE (1976)</b>	
R: Larisa Šepit'ko	125
<b>DAS MÄRCHEN DER MÄRCHEN / SKAZKA SKAZOK (1979)</b>	
R: Jurij Norštejn	135
<b>STALKER / STALKER (1979)</b>	
R: Andrej Tarkovskij	145
<b>MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN / MOJ DRUG IVAN LAPŠIN (1984)</b>	
R: Aleksej German	155
<b>KOMM UND SIEH / IDI I SMOTRI (1985)</b>	
R: Ėlem Klimov	169
<b>KIN-DSA-DSA! / KIN-DZA-DZA! (1986)</b>	
R: Georgij Danelija	179
<b>DIE REUE / MONANIEBA / POKAJANIE (1984/1987)</b>	
R: Tengiz Abuladze	187
<b>DIE TAGE DER FINSTERNIS / DNI ZATMENIJA (1988)</b>	
R: Aleksandr Sokurov	197
<b>DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT / UTOMLĚNNYE SOLNCEM (1994)</b>	
R: Nikita Michalkov	205
<b>DER BRUDER / BRAT (1997)</b>	
R: Aleksej Balabanov	215
<b>ZARTES ALTER / NEŽNYJ VOZRAS (2000)</b>	
R: Sergej Solov'ev	225
<b>Autorinnen und Autoren</b>	233
<b>FilmindeX Band 1 und 2 (chronologisch)</b>	237

# DIE KRANICHE ZIEHEN

## LETJAT ŽURAVLI (1957)

R: Michail Kalatozov

Szene 1. Die aufgehende Sonne spiegelt sich im Wasser, sie wirft lange Schatten auf den Asphalt, als Veronika und Boris den menschenleeren Moskauer Fluss-Kai entlanghopsen. Eine Leichtigkeit, ja, Leichtsinnigkeit hat die junge Frau, die er «Eichhörnchen» («belka») nennt, ereilt, sie läuft barfuß, die Schuhe trägt er. Als beider Blick nach oben in den Himmel wandert, sehen sie ... die Kraniche ziehen. In atemberaubender Geschwindigkeit rezitiert Veronika ein passendes Gedicht, und weil die Kamera plötzlich einen radikalen Perspektivwechsel vollzieht und das kindlich-verspielte Geschehen vom Brückenpfeiler aus nach unten zeigt (und das aus einer fast vertikalen Totale), sehen nur die Zuschauer den Straßensprinkler auf das Liebespaar zukommen. Geduscht und noch beschwingter hüpfen die zwei nun den Roten Platz hinauf, von Tauben begleitet, um am Ende der fulminanten Eingangsszene einer durchgemachten Nacht den Blick freizugeben ... erneut gen Himmel, wo nun in jener extremen diagonalen Rahmung, die nur ein Schüler des Konstruktivisten Aleksandr Rodčenko hinbekommen konnte – Sergej Urusevskij –, der Kreml-Uhrturm erscheint. Darüber der ebenso schräge und beschwingte Schriftzug des Titels, von Hand geschriebene intime Worte: LETJAT ŽURAVLI. Die Kraniche ziehen. Wir sind erst bei Minute vier, doch *medias in res* und das nicht nur, weil schon mitten in Moskau (im Gegensatz zur Peripherie-Zentrum-Bewegung der Filmhelden der Stalinzeit, für die die Hauptstadt eine Belohnung nach vollbrachter Leistung am Ende des Lebens oder

zumindest des Films darstellt). In Veronikas Treppenhaus – diagonale Geländer allenthalben – gehen die sinnlichen Sensationen weiter. Die von Linien, Schatten, leisem Flüstern und stillen Gesten getragene konstruktivistische Noir-Ästhetik erweist sich als plansequenztauglich (nur zwei versteckte Cuts in einer ansonsten von der mitlaufenden Kamera «montierten» langen Einstellung). Die erste von mehreren stattfindenden und verfehlten Abschiedsszenen der jungen unschuldigen Nachtschwärmer endet mit dem stillen Einverständnis ihrer Erziehungsberechtigten. «Liebe ist gegenseitiges Kopfverdrehen», merkt der Papa an. Neben Veronikas Bett hängt – anders als in den dreißig Jahren zuvor – kein Stalin mehr, sondern Majakovskij.

Szene 2: Als man in Cannes 1958 über die Goldene Palme entschied, steckte Frankreich mitten im Algerienkrieg – der Mai-Putsch läutete das Ende der Vierten Republik ein. Die deklariert antikolonialistische Großmacht UdSSR unterstützte die algerische Unabhängigkeitsbewegung. An der Côte d’Azur stand es nach der ersten Abstimmungsrunde allerdings unentschieden, vier Stimmen für Jacques Tatis *MEIN ONKEL* (*MON ONCLE*, 1958) vier für Michail Kalatozovs *DIE KRANICHE ZIEHEN* (*LETJAT ŽURAVLI*, 1957). Der Rest folgt dem Bericht des russischen Avantgarderegisseurs und frankophilen Kulturdiplomaten Sergej Jutkevič als Jury-Mitglied aus der sowjetischen Delegation: Nach dem zweiten Durchgang lagen «die Kraniche» mit einer Stimme vorne; Das französische Außenministerium schaltete sich ein und gab dem mit doppeltem Stimmrecht ausgestatteten Jury-Vorsitzenden zu verstehen, dass man keinen sowjetischen Sieger haben wolle; dessen salomonischen Vorschlag, den Preis zu teilen, lehnte Jutkevič jedoch kategorisch ab und nach sieben Stunden und acht Runden Verhandeln mit ihm die Mehrheit der Jury.<sup>1</sup> Es gab 1958 nur einen Gewinner – *DIE KRANICHE ZIEHEN* – und obwohl bereits 1946 Fridrich Ęrmler mit *DIE GROSSE WENDE* (*VELIKIJ PERELOM*) den Grand Prix in Cannes gewonnen hatte (den er sich allerdings mit zehn anderen Teilnehmern teilte), sollte es zumindest im kollektiven Gedächtnis die bisher einzige Goldene Palme in der Geschichte des sowjetischen und russischen Films bleiben. Kameramann Sergej Urusevskij – den Jutkevič mit Pablo Picasso bekannt machte, woraus eine nicht zuletzt für den Kulturwandel in der UdSSR wichtige internationale Künstler-Beziehung entstand – erhielt den Kamera-, und die das

---

1 Josephine Woll: *The Cranes are Flying*. London / New York 2003, S. 75.

Publikum begeisternde Debütantin Tat'jana Samojlova, die später mit Guiseppe de Santis arbeitete, den Schauspielpreis.

## Hoffnung: Modernismus

Der Preisvergabe-Thriller hat mehr als nur anekdotischen Wert. Er verweist, ansatzweise, auf die komplexen kulturpolitischen Zusammenhänge, unter denen «die Kraniche» mit dieser harterkämpften wie wohlverdienten Auszeichnung ihren bis heute andauernden Erfolg zugunsten antraten. Im Gegensatz zu Tatis verträumtem Monsieur Hulot, der sich der steril-modernen Zeit kauzig widersetzt, um am Ende im Norden Afrikas als Firmenvertreter sein Glück zu suchen, steht mit Kalatozovs und Urusevskijs intimmem neoexpressionistischen Liebesmelodram ausgerechnet ein sowjetischer Film rund um den Großen Vaterländischen Krieg für die entschiedene Rückeroberung des Modernismus. Eines Modernismus, der als Renaissance der untergegangenen Avantgarde die Zukunft symbolisierte – und einen lange ersehnten Neuanfang. Mit der Goldenen Palme kehrte die Kalte-Kriegs-Macht UdSSR auch kulturell auf die internationale Bühne zurück. Und es war umgekehrt dieser wichtigste aller West-Preise, der dem – aus sowjetischer Sicht inhaltlich wie formal durchaus «prekären» Film – sein Existenzrecht in der eigenen, «vaterländisch» genannten Kultur sicherte. DIE KRANICHE ZIEHEN brachte Ruhm, er brachte Devisen, er wurde auch beim Moskauer Festival ausgezeichnet. Und für diejenigen, denen es anders als dem politisch-bürokratischen Apparat nicht um Ansehen, Macht und Erfolg ging, sondern um die Sache selbst – um den Film als Kunst sowie das darin wieder möglich gewordene Leben und Sterben – stand er, nach einer durchaus kritisch geführten Debatte, für ein *anderes* Kino (eines der Zwischentöne und Ambivalenzen), für eine *offenere* Kultur (der Geste, der Rede, des Filmbildes, der Handlungsverläufe, der Aussage) und für jene in den wegweisenden Tauwetter-Texten eines Il'ja Ėrenburg und explizit bei Vladimir Pomerancev eingeforderte *neue* «Aufrichtigkeit» (*iskrennost'*) in der Kunst, die die «Theorie der Konfliktlosigkeit» und die schemenhafte Zeichnung von Held und Schicksal ablösen sollte.<sup>2</sup>

---

2 Zur gegen die «Lackierung der Wirklichkeit» der Stalin- und Ždanov-Zeit gerichteten neuen Kulturpolitik vgl. u. a. Hans Günther: «Das Tauwetter als Prozeß der Ent-

«Früher hatten die Filmhelden Trost im Allgemeinwohl gefunden, nun entdecken sie eigene Gefühle und sehen sich mit ihrer individuellen Tragödie konfrontiert.»<sup>3</sup> Diese Erfahrung schloss Leid, Verlust und Ohnmacht ebenso ein wie Wünsche, Träume und – ein kleines Wort, damals von Bedeutung – Hoffnung. Eine Hoffnung jedoch, deren psychische Kraft (ja Gewalt) *DIE KRANICHE ZIEHEN* so minutiös seziert wie kein anderer Film der Zeit und die von all jenen Schichten befreit wird, die sie über Jahrzehnte in die Nähe (ja fast in Deckung mit) der sozialistisch-realistischen Illusion vom Happy End – auch jenem des Märtyrertodes – gebracht haben. Das Glück der Heimat und der Sieg des Vaterlandes bleiben Veronika und Boris vorenthalten, und nicht nur ihnen. Denn auch wir erleben durch sie den Krieg in seiner brutalen Destruktion, in seiner auslöschenden Gewalt, in der Summe seiner Zerstörungen. Er zerstört die Liebe, das Glück des menschlichen Mit- und Füreinander, er deformiert menschliche Werte und Haltungen und wird für schwache Charaktere – und nicht nur für sie – zur unzumutbaren Zerreißprobe.»<sup>4</sup>

Die Geschichte der ewigen und doch verlorenen Liebe von Veronika und Boris wird getragen von vier mehr oder weniger symmetrisch angeordneten Szenen, die den Film wie Pfeiler stützen – und gleichzeitig leitmotivisch den aus Hoffnung und Desillusionierung gewebten Erzählfaden spinnen. Den beiden unvergesslichen Massenszenen gegen Anfang (Verabschiedung der in den Krieg ziehenden Soldaten, russ. *provody*) und am Ende (Rückkehr von der Front), in denen Veronika ihren Geliebten sucht, aber nicht findet – einmal, weil er sich im Festtaumel rund um die Mobilisierung verliert, beim zweiten Mal, weil er eben nicht zurückkehrt –, stellt Kalatozov in der Mitte des Films zwei parallel montierte Szenen gegenüber, die von den beiden Liebenden in radikaler Einsamkeit handeln. Während nämlich Veronika, deren Eltern bei einem Bombeneinschlag ums Leben kommen, zu Boris' Familie zieht und sich (wenngleich gegen ihren Willen)

---

kanonisierung». In: Dietrich Beyrau / Ivo Bock (Hg.): *Das Tauwetter und die Folgen. Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956*. Bremen 1987, S. 145 ff.

3 Oksana Bulgakowa: «Der Film der Tauwetterperiode». In: Christine Engel (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart/Weimar 1999, S. 118.

4 Fred Gehler: «[*DIE KRANICHE ZIEHEN*]». In: *Film und Fernsehen* 6 (1983), Berlin/DDR – zit. n. Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Hg.): *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation*. Berlin 1991, S. 71.

dessen Cousin Mark, Pianist und Kriegsdrückeberger, hingibt – eine fulminant inszenierte Noir-Szene, die vor allem in aktuellen Lektüren des Films als «rape scene» gedeutet wird –<sup>5</sup>, stirbt Boris einen stillen Tod, auf Kundschafter-Tour durch eine feindliche Kugel und umgeben nur von Birken. Während Veronika nun Mark heiratet und sich erst den bitteren Anfeindungen durch Boris' Familie, dann den egozentrischen Betrügereien von Mark und schließlich ihren eigenen Schuldgefühlen stellen muss, erscheint Boris in seinen Sterbensminuten eine durch Überblendung und Licht- wie Kameraeffekte erzeugte Alternative zum Tod: die imaginäre Hochzeit mit Veronika, deren strahlend jugendliches Lächeln sich über den irrwitzig kreisenden Taumel der Birken im Himmel legt. *Fade out.*

## Mögliches Leben, möglicher Tod

Warum fliegen die Kraniche immer noch? Die Frage bleibt aktuell. Eine ausführliche Antwort aus dem Jahr 1997 lautete, hier verkürzt: aufgrund der «emotionalen Kamera» Urusevskijs und der «nahezu perfekten Harmonie der Filmpoetik». <sup>6</sup> Diese offensichtlichen filmischen Qualitäten, die zweifelsohne eine zentrale Bedeutung für die herausragende Rolle von *DIE KRANICHE ZIEHEN* haben, und über die Filmhistoriker nicht müde werden zu schwärmen, werden hier mit Überlegungen zusammengeführt, die die Besonderheit dieses Klassikers neben dem filmsprachlichen Anschluss an das vorstalinistische sowie das internationale Nachkriegskino<sup>7</sup> in der Erschließung (oder Eröffnung) eines erzählerischen Möglichkeitsraums sehen – bezogen auf die Grenzen der sowjetischen Diskurslandschaft Mitte der 1950er-Jahre. Meine Analyse erweitert den naheliegenden Fokus auf die visu-

---

5 Vgl. u. a. Woll, S. 28, Nancy Condee: «Veronika fuses out: Rape and medium specificity in *THE CRANES ARE FLYING*». In: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 3, 2 (2009), S. 173 ff. und: Rimgaila Salys: «*THE CRANES ARE FLYING*». In: dies. (Hg.): *The Russian Cinema Reader. Vol. 2 – The Thaw to the Present*. Boston 2013, S. 33.

6 Maxim Shrayer: «Why Are the Cranes Still Flying?» In: *Russian Review*, 56, 3 (1997), S. 439.

7 «It was film language that rejuvenated Soviet cinema, returning it to its pre-Stalinist cinematic heritage ...*THE CRANES ARE FLYING* was not so much an advance in cinematic language as it was a reminiscence on avant-garde ideas, an anthology of directorial styles, including quotations from such recent masters as Kurosawa and Carné.» Mira Liehm / Antonin J. Liehm: *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Film after 1945*. Berkeley / Los Angeles / London 1977, S. 199 f.

elle Spezifik des Films demnach um die Dimension der wegweisenden moralischen Neuadjustierung, die dieser für die sowjetische Kultur bedeutet – gefasst in der Formel «Entideologisierung» und einhergehend mit einer «Humanisierung» als «Übergang vom kollektiven Bewusstsein zum privaten Leben und der individuellen Welt des Menschen».<sup>8</sup>

Eines der Paradoxe dieses Übergangs ist die Tatsache, dass es sogar weniger das möglich gewordene Leben ist, dessen Darstellung mitsamt Ambivalenzen und Widersprüchen von den Zeitgenossen als «neu» empfunden wird, als vielmehr der reale, persönliche Tod, der nun wieder ins Kino darf. Am Ende wird Veronika den Krieg überleben und Boris sterben – für beide eine existenzielle, subjektive Erfahrung. Kein Heldenleben, kein Heldentod, stattdessen ein selbst zu verantwortendes Leben (mit all seinen Verfehlungen) und ein eigener, einsamer Tod. Für das Publikum zudem die Begegnung mit Schicksalen auf der Leinwand, die den eigenen ähneln und keine Auf- oder Erlösung in einem virtuellen kollektiven Glück mehr finden, im Gegenteil: Der moralische Appell des Tauwetterkinos fördert die Disharmonien des Daseins (und der Wirklichkeit) zutage. Der sowjetische Nachkriegsfilm speist sich aus der «Energie der Unzufriedenheit»<sup>9</sup> und erobert sich das menschliche «Recht auf Tragödie»<sup>10</sup> zurück, wie geschehen bereits im Jahr vor *DIE KRANICHE ZIEHEN* und auch mit der entfesselten Bildgewalt Sergej Urusevskijs (nur dort in den kräftigen Pastell-Farben von *Sowcolor*): im Bürgerkriegsdrama *DER EINUNDVIERZIGSTE / DER LETZTE SCHUSS* (*SOROK PERVYJ*, R: Grigorij Čuchraj, 1956), an dessen unfassbarem Ende wenige Minuten vor ihrer Rettung von der Insel die Scharfschützin der Roten Armee Marsuja tun muss, was sie nicht will – jenen Vadim erschießen, den sie über die gesamte Film-länge inniglich (und sinnlich wie kaum zuvor im sowjetischen Kino) liebt. Denn er ist Leutnant der Weißen und damit – ein Klassenfeind.

Der Tod in *DIE KRANICHE ZIEHEN* ist nüchterner und vielleicht auch realistischer. Und doch eine Tragödie. Das Stück Viktor Rozovs, auf

---

8 Andrej Plachov: «Ottepel' v zerkale ékrana». In: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja (Hg.): *Ottepel'*. Moskau 2017, S. 138.

9 Aleksandr Trošin: «Filme des moralischen Appells». In: Eva Binder / Christine Engel (Hg): *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991)*. Innsbruck 2002, S. 4.

10 Alexander Prokhorov: «Cinema of the Thaw 1953–1967». In: Salys, S. 21.

dem Kalatozovs Film basiert, war ebenso lyrisch-expressiv wie es der Film nicht nur in seinen besten Szenen ist, aber es hieß bezeichnender Weise noch *Die ewig Lebenden* (*Večno žive*, 1956), woraus man den Schluss ziehen könnte, dass sich Boris' Tod – der Tod eines Soldaten in der Einsamkeit der Sumpflandschaft an der Aufklärer-Front im Großen Vaterländischen Krieg – am Ende doch irgendwie gelohnt hat, als Sterben für das Überleben der Landsleute, für den Sieg. Doch darauf deuten weder die oft interpretierte letzte «Heimkehrer-Szene», wo in der Masse scheinbar alle ihre Väter, Söhne und Männer zurückbekommen, nur Veronika nicht (worauf hin sie in Tränen ausbricht, die auch die kältesten Zuschauer-Hezen berühren, und ihre für Boris gedachten Blumen an die Umherstehenden verschenkt),<sup>11</sup> noch der so eindringliche Tod ihres Geliebten.

## Entfesselung der Kamera, Kollaps des Helden

In beiden Fällen hat das nicht nur mit der neuen Glaubwürdigkeit im Schauspiel zu tun, die Aleksej Batalov als Boris und noch mehr Tat'jana Samojlova als Veronika ins sowjetische Nachkriegskino tragen, sondern auch mit der visuellen Gestaltung der Subjektivität in den Szenen. In einschlägigen Analysen wird dabei Urusevskijs Kamerarbeit hervorgehoben, die auf der einen Seite für eine einstellungsinterne «dynamische Montage» – und damit auch für die Dynamisierung als «Verlebendigung» der Charaktere – sorgt,<sup>12</sup> andererseits, ganz im formalistischen Verfremdungs-Sinn, zur Desautomatisierung des Gewohnten beiträgt. Denn jene Ernsthaftigkeit, die die Gefühle und Gesten der neuen Filmhelden «befällt», jener neue Realismus, der nicht zuletzt in der allen bisher bekannten «Typisierungen» (gefallene Frau, untreue Braut, nicht opferbereites Mädchen) widerläufigen «Ambivalenz, die von der Figur der Veronika ausging», liegt, der «Rätselhaftigkeit ihrer Individualität» und der «ungewöhnlichen Subjektivierung»,<sup>13</sup> erfährt durch die filmische Perspektivierung der

---

11 «During Stepan's public speech about the joys of victory, Veronika weeps over her private tragedy. *Cranes* argues that is acceptable to live one's own life, even it is an unhappy one, as opposed to the obligatory happiness of civic commitment.» – Salys, S. 34f.

12 Woll, S. 40ff.

13 Bulgakowa, S. 120.

«aktiven» Kamera und die immer wieder in den Vordergrund – an die Oberfläche – gestellten Gesichter im *close-up*, eine neue, lebendige Plastizität.

Filmhistorisch sind es mindestens drei Referenzen, die DIE KRANICHE ZIEHEN aufruft. Anhand der Gegenüberstellung mit jenem Kriegsdrama, das den Topos der treu wartenden (und dafür am Ende belohnten) Ehefrau etabliert hat, Aleksandr Stol'pers WARTE AUF MICH (ŽDI MENJA, 1943), lässt sich zeigen, wie Kalatozov an die Stelle eines «lichtdurchfluteten» Antlitzes der Heldin Liza nun das von Schatten durchzogene Gesicht der Veronika setzt, dem das «visuelle Trauma» der untreuen Frau eingeschrieben ist.<sup>14</sup> Im Unterschied zu Vsevolod Pudovkins DIE RÜCKKEHR DES VASILIJ BORTNIKOV / DREI MENSCHEN (VOZVRAŠČENIE VASILIJA BORTNIKOVA, 1953) wiederum – der aufgrund der Überwindung dieses Topos für viele den eigentlichen Beginn des Tauwetterkinos im sowjetischen Film markiert und der nicht zufällig bereits von Sergej Urusevskijs Kameraarbeit geprägt ist – stellen die ebenfalls als Dreiecksgeschichte erzählten «Kraniche» den Schmerz der (untreuen) Frau nicht als filmisches «Ächzen unter dem gigantischen persönlichen Drama» dar, wie Pudovkin selbst seine dadurch als «beiläufig» charakterisierte Neufassung der Nachkriegsschicksale beschreibt,<sup>15</sup> sondern stellen ihn direkt in den Fokus. Veronikas Verfehlung und deren Legitimität werden zu einer neuen Heldenfiguration entfaltet.

Drittens schließlich korrespondiert Kalatozovs Film mit seinem eigenen Debüt, DAS SALZ SWANETIENS (SOL' SVANETSII, 1930), das noch auf dem Höhepunkt der sowjetischen Vorkriegs-Avantgarde entstand. Nicht Kalatozovs den «Kranichen» unmittelbar vorausgehende Arbeiten der frühen 1950er-Jahre – wie VERSCHWÖRUNG DER VERDAMMTEN (ZAGOVOR OBRČĚNNYCH, 1950), WAHRE FREUNDE (VERNYE DRUZ'JA, 1954) oder DER ERSTE ZUG (PERVYJ ĚŠELON, 1955) – sind es, die den Kontext für DIE KRANICHE ZIEHEN bilden, sondern sein frühes expressionistisches Meisterwerk, für dessen visuelle Ausdruckskraft Kalatozov bis heute gewürdigt wird. Der Filmhistoriker Evgenij Margolit stellt die Filme direkt gegenüber und zeigt, wie sehr der oft

---

14 Aleksandr Prokhorov: «Reconfiguring the War and the Family Tropes in Thaw-Era Homefront Melodrama». In: Salyš, S. 41.

15 zit. n. Nina Dymšić: «Das Pathos des Unheroischen im sowjetischen Film». In: Binder/Engel, S. 13.