

Isabelle de Keghel

Neue Perspektiven auf den „Großen Vaterländischen Krieg“: die russländische TV-Serie „Das Strafbataillon“ zwischen kritischer Aufarbeitung, Patriotismus und Kommerz

Die 2004 im Fernsehen Russlands ausgestrahlte Serie „Štrafbat“ („Das Strafbataillon“) war eines der wichtigsten TV-Ereignisse der postsowjetischen Zeit. Sie erzielte Rekord-Einschaltquoten und eine außergewöhnlich breite Resonanz in der russländischen Gesellschaft. Erstmals thematisierte die Serie für ein Massenpublikum die Strafeinheiten, die von 1942 bis 1945 in der Roten Armee existierten. Wie die meisten postsowjetischen Filmproduktionen über den „Großen Vaterländischen Krieg“, leistete „Štrafbat“ einen Beitrag zum heroischen Diskurs. Im Gegensatz zu den anderen Filmen zum Thema verband die Serie diese patriotischen Töne jedoch mit einer ungewöhnlich scharfen Kritik am stalinistischen System. Bemerkenswert ist auch, dass „Štrafbat“ eine ganze Reihe von Publikationen, zum Teil auch wissenschaftlicher Art, über Strafeinheiten in der Roten Armee angestoßen hat.

Im Folgenden werden die Handlung und die Hauptfiguren des Films vorgestellt. Darauf folgen einige Überlegungen zu den wichtigsten Aussagen von „Štrafbat“ und zur Frage, was die besondere Relevanz der TV-Serie ausmacht. Im Anschluss daran wird die Rezeption des Films analysiert, wobei sowohl seine Schwächen in den Blick genommen werden als auch die Gründe für seinen außergewöhnlichen Erfolg. Abschließend wird erörtert, in welchem geschichtspolitischen Kontext der Film steht.¹

Handlung und Hauptfiguren

Die Serie erzählt exemplarisch die Geschichte eines der zahlreichen sowjetischen Strafbataillons, die 1942 laut Stalins Befehl 227 in der Roten Armee eingerichtet wurden. Alle, die in der Einheit dienen, haben aus der Sicht des Parteistaats Schuld auf sich geladen und sollen diese nun „mit Blut sühnen“. Die Hauptfigur des Films ist der Kommandant des Strafbataillons, Vasilij Stepanovič Tverdochlebov. Er hat zunächst als Berufsoffizier einen regulären Truppenverband kommandiert und ist dann in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten. Obwohl er in diesem Moment wegen einer Verletzung bewusstlos war, gilt er aus sowjetischer Sicht als Verräter, weil er sich der Gefangennahme nicht – wie von Stalins Befehl 270 vorgeschrieben – durch Gegenwehr oder Selbsttötung entzogen hat. Als mildernder

¹ Besten Dank an alle Kolleginnen, die eine erste Fassung dieses Beitrags in München und Konstanz mit mir diskutiert haben. Ihre Anregungen sind in diesen Aufsatz eingegangen.

Umstand gilt auch nicht, dass er sich dem Kampf in der Vlasov-Armee verweigert hat und dass er deshalb von den Deutschen vor ein Exekutionspeloton gestellt wurde. Dass sich Tverdochlebov zu den sowjetischen Truppen durchgeschlagen hat, nachdem er bei der Exekution nicht getötet, sondern nur schwer verwundet worden war, wird ihm ebenso wenig zugute gehalten. Nach seiner Rückkehr in sowjetisch kontrolliertes Gebiet wird er festgenommen und vom Geheimdienst NKVD verhört. Der Ermittler glaubt Tverdochlebovs Schilderung nicht, aber trotz Folter unterzeichnet der Häftling kein Geständnis. Nur der notorische Mangel an Soldaten an der Front bewahrt ihn vor der Erschießung. Ein höherer NKVD-Offizier greift in die Ermittlungen ein und ernennt Tverdochlebov zum Kommandeur eines Strafbataillons.

In der Einheit sind politische Häftlinge, gewöhnliche Kriminelle und straffällig gewordene Soldaten zusammengewürfelt – eine explosive Mischung. Manche Soldaten dienen in der Strafeinheit, weil sie – wie Tverdochlebov – zunächst in die Hände der Deutschen geraten sind und sich dann wieder zu den sowjetischen Truppen durchgeschlagen haben. Manche haben einen Befehl verweigert, der ihnen sinnlos erschien. Andere haben sich durch Schlägereien oder Morde in der regulären Armee strafbar gemacht. Viele Neuzugänge sind aus dem Straflager als Kriegsfreiwillige an die Front gekommen. Unter ihnen sind „Politische“, die wegen „konterrevolutionärer Tätigkeit“ verurteilt worden sind, davon viele während des „Großen Terrors“. Zu den Freiwilligen gehören aber auch Berufskriminelle, die wegen Raubmords, Betrugs oder Banditentums im Lager einsaßen. Beide Gruppen sind in der Serie schon an ihrem Äußeren zu erkennen.² Die Gesichter der „Politischen“ wirken ernst und beherrscht, die der Kriminellen hingegen verschlagen oder sogar brutal. Manche Berufsverbrecher haben Tätowierungen am Oberkörper und an den Fingern. Die beiden Gruppen unterscheiden sich auch durch ihre Lieder. Beim Marschieren an die Front singen die Kriminellen das frivole Gaunerlied „Murka“, während die „Politischen“ das erhabene, patriotische Kampflied „Svjaščennaja vojna“ („Der Heilige Krieg“) anstimmen. Zunächst singen beide Gruppen gegeneinander an, schließlich setzt sich das sowjetische Kampflied durch.

Wie sehr die Obrigkeit den Männern im Strafbataillon misstraut, lässt sich daran ablesen, dass sie ihre Waffen erst an der Front erhalten und bis dahin von bewaffneten Posten eskortiert werden. Hinter ihnen ist eine Sperreinheit des NKVD stationiert, die ein unerlaubtes Zurückweichen oder Desertion verhindern soll. Gleich während der ersten Schlacht erschießt sie etwa hundert zurückweichende Strafsoldaten als „Verräter der Heimat“, obwohl viele von ihnen verletzt sind. Den Befehl dazu gibt der Kommandeur der Sperreinheit mit sichtlicher Genugtuung.

Immer wieder wird deutlich, wie wenig das Leben der Strafsoldaten dem Sowjetstaat bzw. der sowjetischen Armee wert ist. Sie werden in Viehwaggons an die Front gebracht. Die Männer werden nur notdürftig mit Kleidung versorgt, Essen

² Vgl. Lev Anninskij: Štrafbat kak zerkalo Velikoj Otečestvennoj. In: Iskusstvo kino 11 (2004), S. 2 des Beitrags. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article2>.

gibt es sehr unregelmäßig. Noch mehr wird die Geringschätzung der Strafsoldaten daran deutlich, dass sie besonders gefährliche Aufgaben übertragen bekommen, bei denen hohe Verluste zu erwarten sind. So müssen sie über ein nicht geräumtes Minenfeld vorrücken, deutsche Stellungen mit völlig unzureichender Bewaffnung angreifen oder Erkundungen in einem Sumpfgebiet vornehmen, aus dem bisher noch niemand zurückgekehrt ist. Auf selbst gebauten Flößen überqueren sie einen Fluss, um deutsche Einheiten am gegenüberliegenden Ufer zu attackieren.

Kommandeur Tverdochlebov sorgt im Bataillon unerbittlich für Disziplin, allerdings stets mit großem Respekt vor den Soldaten. Damit erwirbt er sich allgemeine Achtung, sogar bei den Berufskriminellen, die ihren eigenen Ehrenkodex haben. Bewusst ernennt er sowohl einen „Politischen“ als auch einen Kriminellen zu Kompaniechefs, um beide Gruppen in die Strafeinheit zu integrieren.

Zwar sieht Tverdochlebov über kleinere Delikte wie den Diebstahl von Essen hinweg. Kritische Gespräche über das Sowjetsystem, wie sie in der Einheit gang und gäbe sind, meldet er seinen Vorgesetzten nicht und ermahnt die Soldaten nur, sich nicht durch allzu gewagte politische Äußerungen in Gefahr zu bringen. Bei schweren Verbrechen hingegen greift er hart durch. So lässt er sofort einen Kriminellen erschießen, der einen Mitsoldaten in einem Streit ermordet hatte. Zugleich setzt sich Tverdochlebov konsequent für die Rehabilitierung „seiner“ Männer ein. Regelmäßig stellt er anhand von Zeugenaussagen Listen von Soldaten zusammen, die sich im Kampf besonders hervorgetan haben oder die in der Schlacht gefallen sind. Diese Liste übergibt er seinen Vorgesetzten mit der Bitte, die betreffenden Männer zu rehabilitieren. Tverdochlebov hält die Soldaten auch dazu an, die Identitätsmarken aller Gefallenen zu sammeln, damit ihr Tod dokumentiert und die Versorgung ihrer Familien durch eine Hinterbliebenenrente gesichert werden kann. Darüber hinaus tritt der Kommandeur für Achtung gegenüber dem Gegner ein und besteht darauf, dass nicht nur die eigenen, sondern auch die deutschen Toten begraben werden.

Im Verlauf der Serie entwickelt sich der überzeugte, idealistische Kommunist Tverdochlebov freilich zu einem desillusionierten, verzweiferten Mann. Dies geschieht, nachdem ihn der NKVD ein zweites Mal festnimmt. Auslöser für den Arrest Tverdochlebovs ist diesmal sein Umgang mit einem gefangengenommenen Soldaten der Vlasov-Armee. Tverdochlebov hatte mit ihm das Gespräch gesucht, um zu erfahren, warum er auf der Seite der Deutschen gekämpft hat. Danach hatte der Kommandeur dem Vlasov-Soldaten eine Pistole gegeben und ihm damit die Selbsttötung ermöglicht. Darüber hinaus wirft der NKVD Tverdochlebov vor, er habe Diebstähle und antisowjetische Gespräche „seiner“ Männer gedeckt und damit den Verfall der Disziplin zugelassen. Nicht nur seine wieder mit Folterungen verbundene Hafterfahrung, sondern auch die Tatsache, dass die Strafsoldaten von der militärischen Führung bedenkenlos verheizt werden, lässt Tverdochlebov am Sinn des Lebens zweifeln. Am Schluss des Films sitzt er mit leerem Blick auf einem zerstörten Geschütz, nachdem sein gesamtes Bataillon umgekommen ist.

Die zweite Hauptperson des Films ist der Raubmörder Antip Petrovič Glymov, der unter den Kriminellen im Bataillon den Ton angibt. Glymov ist kein überzeugter Kommunist wie Tverdochlebov, sondern ein Zyniker, der das Sowjetsystem ablehnt. Seine politische Einstellung ändert sich auch durch die Kriegserfahrung nicht. Allerdings entwickelt Glymov im Verlauf der Serie eine starke Bindung an die Männer im Strafbataillon und wird zu einem verantwortungsbewussten, engagierten Kompaniechef. Auch sein Verhältnis zu Frauen ändert sich. Glymov verliebt sich in eine sowjetische Bäuerin, die einige Männer aus der Einheit bewirtet, und empfindet zum ersten Mal in seinem Leben das Bedürfnis nach einer festen Beziehung und nach einem Zuhause.

Weitere wichtige Figuren im Film sind die Vorgesetzten Tverdochlebovs, denen er immer wieder im Divisionsstab begegnet: der Major des NKVD Charčenko und der militärische Oberbefehlshaber vor Ort, Generalmajor Lykov. Charčenko macht aus seiner Verachtung für die Strafsoldaten keinen Hehl. Er ist ständig darauf aus, ihnen nachzuweisen, dass sie „Volksfeinde“ sind, um den Repressionsapparat des NKVD gegen sie einsetzen zu können. Er ist es, der die Sperreinheit angewiesen hat, auf die zurückweichenden Strafsoldaten zu schießen. Generalmajor Lykov schätzt zwar den Einsatz des Strafbataillons und seines Kommandeurs, aber im Grunde sind die Männer auch für ihn nur Menschen zweiter Klasse. Am Ende des Film lässt er die Einheit ein Ablenkungsmanöver durchführen, in dem das gesamte Bataillon stirbt – mit Ausnahme des Kommandeurs und des Popen Michail, der im letzten Drittel der Serie als Lichtgestalt in die Handlung eingeführt wird. Der Pope schließt sich aus eigener Initiative dem Strafbataillon an, kämpft gemeinsam mit den Soldaten und bekehrt viele von ihnen zum orthodoxen Glauben. Vor der letzten Schlacht lassen sich alle Soldaten des Strafbataillons, gleich welcher Nationalität und Religionszugehörigkeit, von ihm segnen, und nach ihrem Tod bittet er Gott, sie alle in den Himmel aufzunehmen.

Die wichtigsten Aussagen von „Štrafbat“

Die TV-Serie „Štrafbat“ bietet nicht nur eine spannende Handlung, sondern macht auch einige bemerkenswerte Aussagen. Zum einen zeigt der Film, wie sich die Heterogenität der sowjetischen Gesellschaft in der Strafeinheit spiegelt und welche Konflikte sich daraus ergeben. Zwischen Kriminellen und „Politischen“ gibt es ständig Auseinandersetzungen, die insbesondere in der Anfangszeit etliche Todesopfer fordern. Aber auch innerhalb der heterogenen Gruppe der „Politischen“ brodelt es, allerdings nur auf der verbalen Ebene. Zudem sind im Strafbataillon Opfer und Täter der Kollektivierung miteinander konfrontiert. Eine Versöhnung zwischen beiden Seiten erscheint trotz des gemeinsamen Kampfes im Krieg unmöglich.

Darüber hinaus macht der Film deutlich, dass es in der Sowjetarmee mit der proklamierten Völkerfreundschaft keineswegs immer zum Besten stand. Insbeson-

dere die Problematik des Antisemitismus³ durchzieht als Nebenstrang der Handlung den gesamten Film. Immer wieder werden Judenwitze erzählt oder spöttische Bemerkungen über die jüdische Nationalität von Armeeingehörigen gemacht. Das eindrücklichste Beispiel für den allgegenwärtigen Antisemitismus ist der Konflikt zwischen dem russischen Hauptmann Bredunov und dem jüdischen Soldaten Cukerman. In einer Schlüsselszene provoziert Bredunov Cukerman mit antisemitischen Äußerungen so lange, bis dieser die Beherrschung verliert. Bredunov, der Cukerman stets abschätzig als „kleinen Abraham“ („Abraša“) anspricht und ihn damit zur Verkörperung des Juden schlechthin macht, bezeichnet Cukerman in dieser Szene als „Drecksjuden“ („žid“) und verspottet ihn durch verschiedene Äußerungen über seine Sprachkenntnisse und Essensgewohnheiten als „unrussisch“ und damit als „fremd“. Schließlich zitiert er einen damals bekannten antisemitischen Spottvers, der mit dem Tod eines Juden endet.⁴ Daraufhin schlägt Cuker-

³ Ob es in den Strafeinheiten tatsächlich Antisemitismus gab oder ob es sich hier um die Rückprojektion des ausgeprägten Nachkriegsantisemitismus auf die Kriegszeit handelt, muss offen bleiben. Bisher gibt es keine Forschung zu dieser Frage. In wissenschaftlichen Untersuchungen wurde bisher lediglich festgestellt, dass es während des Krieges Antisemitismus in Partisaneneinheiten gab, z. B. in Weißrussland. Vgl. etwa *Leonid Smilovitsky*: Antisemitism in the Soviet Partisan Movement, 1941–1944: The Case of Belorussia. In: *Holocaust and Genocide Studies* 20, 2 (2006), S. 207–234. Außerdem steht fest, dass im sowjetischen Hinterland zum Teil starke antisemitische Ressentiments grassierten, etwa in Usbekistan und Kasachstan, wohin viele Sowjetbürger/innen jüdischer Nationalität evakuiert worden waren. Vgl. *Gennadij Kostyrčenko*: Tajnaja politika Stalina: Vlast' i antisemitizm. Moskva 2001, S. 242–249. Kurz nach dem Krieg brachen antijüdische Pogrome in der Ukraine aus. Vgl. *Amir Weiner*: Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton 2001, S. 142. Da die Rote Armee ein Spiegelbild der sowjetischen Gesellschaft war, ist zu vermuten, dass es auch im Militär Antisemitismus gab. Hierfür gibt es einige Indizien. Vereinzelt ist in Memoiren jüdischer Strafsoldaten von Antisemitismus in der Roten Armee (allerdings nicht in Strafeinheiten) die Rede, der sogar zur Ermordung jüdischer Soldaten führte. Vgl. *Efim A. Gol'brajch*: Byloj vojny razroznennye stroki. Moskva/Tel'-Aviv 2006, S. 44. URL: <http://zhurnal.lib.ru/g/golxbrajh/bylojvojny.shtml>.

Antisemitische Töne gab es nicht erst während der Antikosmopolitismuskampagne der späten 1940er und frühen 1950er Jahre, die ihren Höhepunkt in den Jahren 1952–53 erreichte. Vgl. *David Shneer*: Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War, and the Holocaust. New Brunswick, NJ/London 2011, S. 213; *Weiner*, Making Sense of War, S. 197; *Jonathan Brent, Vladimir P. Naumov*: Stalin's Last Crime: The Plot against the Jewish Doctors, 1948–1953, New York 2003. Vielmehr machten sich im offiziellen Diskurs schon ab Herbst 1943 antisemitische Tendenzen bemerkbar, insbesondere beim Sekretär des sowjetischen Schriftstellerverbands Aleksandr Fadeev. Er polemisierte damals gegen einen Artikel von Il'ja Ehrenburg und gegen die zionistische Konferenz in New York vom November 1943, die zur Gründung eines jüdischen Staates in Palästina aufgerufen hatte. Vgl. *Weiner*, Making Sense of War, S. 195f.

⁴ Der Spruch, mit dem der Hauptmann Bredunov den jüdischen Soldaten Savelij Cukerman aus der Fassung bringt, ist authentisch und war ein bekannter Spottvers der Kriegs- und Nachkriegszeit: „Skol'ko vremja? Dva evreja, tretij žid po verevočke bežit.“ (dt.: „Wie spät ist es? Zwei Juden, der dritte Jude geht auf einem Strick. Und der Strick platzt und der Jude verreckt“, Anm. d. Red.) Den letzten Satz – „A verevka lopnula, žida i prichlopnula“, in dem vom Tod des Juden erzählt wird und der offenbar allgemein bekannt war, lässt Bredunov weg: *Petr Šušpanov*: Judé. In: *Kontinent* 116 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2003/116/shush.html>. Vgl. auch: *Nacionalističeskie „draznilki“*. URL: <http://mike67.livejournal.com/179514.html>.

man Bredunov zu Boden und prügelt so lange auf ihn ein, bis andere Soldaten eingreifen. Im letzten Moment können sie verhindern, dass Bredunov Cukerman aus Rache für seine Demütigung erschießt. Der Vorfall hat zur Folge, dass beide Beteiligten zu Strafsoldaten degradiert werden. Nach weiteren Peripetien endet der Konflikt letztlich mit einer Versöhnung zwischen Bredunov und Cukerman, kurz bevor der Hauptmann an einer schweren Verletzung stirbt. Insgesamt vermittelt die Serie den Eindruck, dass der Antisemitismus in der Roten Armee zum Alltag gehört. Teilweise werden Antisemiten in ihrer Haltung bestärkt – etwa, wenn die Soldaten den antisemitischen Tiraden ihres Hauptmanns lautstark johlend zustimmen –, teilweise werden sie in ihre Schranken gewiesen. So droht die mit Cukerman liierte Krankenschwester dem Hauptmann Bredunov, seinen Vorgesetzten zu melden, dass er durch antisemitische Äußerungen aufgefallen ist.

Dieser Handlungsstrang ist deshalb so bemerkenswert, weil das Judentum in der sowjetischen Erinnerungskultur eine marginale Rolle spielte und erst in post-sowjetischer Zeit wieder größere Aufmerksamkeit erfuhr. Die Diskriminierung und erst recht die Verfolgung von Jüdinnen und Juden durch die deutschen Besatzer konnte in der UdSSR seit 1945 nicht mehr thematisiert werden, weil das Judentum nun in der größeren Entität des Sowjetvolkes aufgehen sollte. Aus dem gleichen Grund galt es als nicht mehr opportun, die Kriegserfahrungen jüdischer Sowjetbürger/innen explizit zu erwähnen.⁵ Jetzt wurden die besonderen Verdienste jüdischer Soldat/innen und Partisan/innen im Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland verschwiegen und wurde das Gedenken an die nahezu drei Millionen Sowjetbürger/innen jüdischer Nationalität unterbunden, die dem Holocaust zum Opfer gefallen waren. Ebenso wenig durfte der Antisemitismus erwähnt werden, mit dem jüdische Sowjetbürger/innen im eigenen Land konfrontiert waren. Deshalb konnten antisemitische Tendenzen in der Roten Armee – von einer einzigen Ausnahme abgesehen – erst in Filmen der postsowjetischen Zeit thematisiert werden.⁶

Auch an anderer Stelle wird in „Strafbat“ deutlich gemacht, dass die Sowjetarmee nicht immer moralisch vorbildlich handelte. Erstens wird dies anhand des Verhaltens der Strafsoldaten gegenüber dem deutschen Feind demonstriert. So werden einmal deutsche Soldaten bei der Gefangennahme erschossen, obwohl sie sich schon ergeben und die Waffen von sich geworfen haben.⁷ Außerdem ist zu sehen, wie die Strafsoldaten Diebstähle an gefallenem Deutschen begehen. Dabei

⁵ Weiner, *Making Sense of War*, S. 212, setzt den Umschwung auf November 1943 an. Gegen Ende des Krieges wurden die Juden schon nicht mehr als separate Gruppe erwähnt, weder bei öffentlichen Erwähnungen heroischer Kriegstaten noch in offiziellen Berichten. Vgl. Weiner, *Making Sense of War*, S. 219.

⁶ Während der Sowjet-Ära wurde das Thema des Antisemitismus in der Roten Armee nur in Naum Birmans Film „Chronika pikirujuščego bombardirovščika“ (dt.: „Und sie waren noch nicht erwachsen...“) aus dem Jahr 1967 behandelt. Er beschränkte sich allerdings auf vorsichtige Andeutungen. Vgl. *Alexander Prokhorov: Nikolaj Dostal': Penal Battalion (Shtrafbat, TV, 2004)*. In: *KinoKultura* 13 (2006), S. 4. URL: <http://www.kinokultura.com/2006/13r-strafbat.shtml>.

⁷ Allerdings wird dies nicht von allen Strafsoldaten gutgeheißen.

geht es nicht nur darum, sich überlebenswichtige Gebrauchsgegenstände wie Waffen, gute Stiefel und andere Kleidungsstücke zu besorgen, an denen es den Strafsoldaten fehlt. Vielmehr nehmen die Kriminellen im Bataillon gefallenen deutschen Soldaten auch gezielt Wertsachen ab und betrachten solche „Trophäen“ als Ehrensache. Vereinzelt weigern sich Strafsoldaten, gefallene Deutsche zu begraben, obwohl sie dazu von Tverdochlebov den Befehl bekommen haben.

Zweitens werden sogar Verbrechen der Roten Armee an der sowjetischen Zivilbevölkerung gezeigt. Unmittelbar nach der Befreiung eines ukrainischen Ortes vergewaltigt der Strafsoldat Bulyga dort eine junge Frau. Ein solches Verbrechen widerspricht fundamental dem traditionellen Bild von der moralisch überlegenen sowjetischen Befreiungsarmee. Allerdings wird die Tat auf doppelte Weise relativiert. Die Kameraführung und der Dialog zwischen Täter und Opfer legen die Lesart nahe, dass die Vergewaltigung im Affekt passierte, weil der Soldat beim Anblick der attraktiven jungen Frau von seiner Lust überwältigt wurde.⁸ Außerdem wird Bulyga als eine durch und durch unmoralische Negativfigur und als ein Außenseiter im Strafbataillon charakterisiert.⁹ Das Verhalten der Einwohner/innen des ukrainischen Ortes im Film nimmt die Relativierung der Tat allerdings wieder ein Stück weit zurück. Denn es legt die Annahme nahe, dass die Zivilbevölkerung Angehörigen der Sowjetarmee misstraute und sie keineswegs nur als Befreier wahrnahm. Die Sowjetsoldaten werden bei ihrem Einmarsch in die ukrainische Stadt nicht überschwänglich empfangen, vielmehr sind die Straßen zunächst völlig ausgestorben, weil sich die Bewohner/innen in Sicherheit gebracht haben – wohl nicht nur wegen der noch im Ort verbliebenen Deutschen und Kollaborateure. Dies lässt sich aus dem Vorwurf schließen, den der Großvater an seine vergewaltigte Enkelin richtet: Vor den Deutschen habe sie sich versteckt, aber den eigenen Leuten habe sie sich hingegeben. Implizit heißt dies, dass sowohl den deutschen als auch den sowjetischen Soldaten Vergewaltigungen zugetraut werden.¹⁰

Was das Verhältnis der Roten Armee zur sexualisierten Gewalt betrifft, entwirft der Film ein ambivalentes Bild. Als Tverdochlebov den Befehl bekommt, mit seinem Strafbataillon die Stadt nach Wehrmachtsoldaten und Kollaborateuren zu durchsuchen, bekommt seine Einheit eine Art Freibrief, dass sie nach Belieben über die Lebensmittel und über die Frauen in dem Ort verfügen darf.¹¹ Tverdoch-

⁸ Vgl. zur Entlastungsfunktion einer solchen Interpretation von Vergewaltigungen: *Ruth Seifert*: Krieg und Vergewaltigung. Ansätze zu einer Analyse, Sowi-Arbeitspapier Nr. 76, München 1993, S. 2f.

⁹ Dies ist bei weitem nicht das einzige Verbrechen, das er begeht. Einen Strafsoldaten, der überraschend Zeuge der Vergewaltigung wird, erschießt er. Einen anderen Mitsoldaten, der den Erschossenen kurz nach der Tat entdeckt, bringt er mit der Drohung zum Schweigen, er werde ihm den Mord anlasten, falls er den Vorfall melde. Außerdem betätigt sich der Vergewaltiger später als Spitzel für den NKVD und versucht schließlich, sich vor Kampfhandlungen zu drücken.

¹⁰ Diese Interpretation findet sich bei *Anninskij*, *Štrafbat kak zerkalo Velikoj Otečestvennoj*, S. 2.

¹¹ Der Major, der den Befehl überbringt, sagt Tverdochlebov, seine „Verbrecher“ würden im befreiten Ort alles finden, was sie bräuchten: „Fressen, Trinken und Weiber“. Russischer Originaltext: „Tam v gorodke tvoim ugovolnikam žratva, i vypivka i baby.“

lebov nutzt diesen Freibrief jedoch nicht und schreitet sofort ein, als der Großvater der Vergewaltigten ihm das Verbrechen meldet. Er versucht, den Vergewaltiger zu identifizieren, um ihn zu bestrafen – allerdings ohne Erfolg, denn er stößt auf eine Mauer des Schweigens. Das Mädchen erträgt die Schande der Vergewaltigung nicht und erhängt sich, ohne den Täter genannt zu haben. Letztlich ereilt den Vergewaltiger Bulyga aber doch seine „verdiente“ Strafe: Gegen Ende des Films wird er von Glymov erschossen, als Bulyga sich dem Kampf zu entziehen versucht. Kurz vor der Erschießung sagt ihm Glymov, dies sei die Strafe für die Vergewaltigung und für die Denunziationen, die er zu verantworten habe. Auch Bulygas Schikanen gegenüber Cukerman werden von Glymov als Motiv genannt.

Die dritte wichtige Aussage der TV-Serie lautet, dass sich der Patriotismus in „Štrafbat“ ausschließlich auf die „Heimat“ („rodina“) bezieht, nicht auf das Sowjetsystem.¹² In diesem Punkt sind sich alle Strafsoldaten einig, unabhängig davon, ob sie politische Gefangene, Berufsverbrecher oder degradierte Berufsoffiziere sind. Alle haben das Ziel, ihre Heimat von der deutschen Besatzung zu befreien, auch um den Preis des eigenen Lebens. Von der Bewahrung oder Wiederherstellung der Sowjetmacht ist keine Rede. Ausgesprochen deutlich wird dieses Verständnis von Patriotismus, als Bataillonskommandeur Tverdochlebov den Raubmörder Glymov kurz vor dem ersten Kampfeinsatz der Einheit fragt, warum er sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet hat. Daraufhin erklärt Glymov, dass er zwar ein Gegner des Sowjetstaates und ein Berufsverbrecher ist, dass ihm die „Heimaterde“ („zemlja rodnaja“) jedoch viel bedeute. Dass die Deutschen die Gegend von Orel besetzt hielten, wo sein Heimatdorf liege, sei für ihn schlimmer „als ein Messer im Hals“ („chuže čem nož v gorle“). Darauf folgt eine hochemotionale Szene, in der Tverdochlebov seine Kompaniechefs auf Knien darum bittet, die Soldaten in die Attacke zu führen, obwohl dabei ein nicht geräumtes Minenfeld überwunden werden muss. Der Kommandeur erklärt ihnen, er sei bereit zu sterben, damit sein Land in Zukunft frei sein könne. Auch er nennt nicht die Rettung oder Wiederherstellung der Sowjetmacht als Motivation, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch überzeugter Kommunist ist. Dieses Patriotismusverständnis der Strafsoldaten kann zwar teilweise an den offiziellen Diskurs während des Krieges anknüpfen, in dem die nationale Identität stärker betont wurde als die kommunistische Ideologie. Andererseits widerspricht diese Auffassung der offiziellen sowjetischen These, der Sieg sei durch die weise Führung der Partei möglich geworden und habe die Überlegenheit des Sowjetsystems unter Beweis gestellt. Die Ursache für dieses ganz auf „Heimat“ bezogene Verständnis von Patriotismus liegt darin, dass die meisten Strafsoldaten traumatisierende Erfahrungen mit dem Sowjetsystem gemacht haben. Auch jetzt bekommen sie wieder die Menschenverachtung des Systems und sein Misstrauen gegenüber allen Bürger/innen zu spüren. Wie der

¹² Der Regisseur bezeichnet dies als die wichtigste Aussage von „Štrafbat“. Vgl. *Evgenij Gusjatsinskij*: Nikolaj Dostal': „Ich prigovorili k podvigu“. In: *Iskusstvo kino* 11 (2004), S. 6 des Beitrags. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article4>. Vgl. auch *Evgenij Majzel'*: S čego načinaetsja rodina. In: *Iskusstvo kino* 11 (2004), S. 3. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article3>.

Historiker Peter Jahn es plastisch ausgedrückt hat, stehen die Strafsoldaten zwischen zwei Feuern: zwischen dem der Deutschen und dem der NKVD-Sperrereinheiten.¹³

Hiermit ist eine weitere zentrale Aussage des Films verbunden: Von den sowjetischen Institutionen haben die Strafsoldaten nichts Gutes zu erwarten. Die Armeeführung und der NKVD machen den Männern immer wieder deutlich, dass sie Bürger zweiter Klasse ohne jegliche Rechte sind. Sie werden als Kanonenfutter verheizt, um das Leben der „wertvolleren“ regulären Soldaten zu schützen. Sogar die deutschen Gegner betrachten den Umgang der sowjetischen Seite mit den Soldaten als eine unnötige Verschwendung menschlicher Ressourcen. Als ein deutscher Offizier erkennt, dass die sowjetische Armeeführung das Strafbataillon für ein Ablenkungsmanöver geopfert hat, sagt er: „Sie haben über 1 000 Soldaten in den sicheren Tod geschickt. Die Freigebigkeit der Russen weckt Bewunderung. Wenn Deutschland so viele Soldaten hätte, (...) würden wir sie nicht so vergeuden.“¹⁴ Der NKVD, der die Strafsoldaten allesamt als Verbrecher und „Volksfeinde“ betrachtet, ist für Tverdochlebovs Einheit sogar ein schlimmerer Gegner als die Deutschen. Der Hauptkonflikt in der Serie spielt sich dementsprechend nicht zwischen Sowjets und Deutschen, sondern zwischen dem Strafbataillon und dem NKVD ab.¹⁵

Das Bild der Deutschen in der TV-Serie ist ambivalent. Einerseits erscheinen sie als ein gefährlicher Aggressor und Besatzer, von dem eine tödliche Bedrohung ausgeht und der unbedingt bekämpft werden muss. Dabei beschränkt sich der Film allerdings weitgehend darauf, die Brutalität der deutschen Truppen im Rahmen regulärer Kriegshandlungen zu zeigen. Nur selten werden die Deutschen als Schurken charakterisiert wie in der Anfangsszene des Films. Dort lässt ein SS-Mann ausgehungerte sowjetische Kriegsgefangene in eine Hütte mit Essen führen und ordnet dann die Erschießung all derer an, die sich – aus seiner Sicht – wie „Vieh“ („bydlo“) unbeherrscht auf die reich gedeckten Tische gestürzt haben. Selbst diejenigen, die die Speisen und Getränke nicht angerührt haben und sich dadurch – wie der SS-Mann meint – als „echte Soldaten“ („nastojasčie soldaty“) erwiesen haben, werden erschossen, sofern sie sich weigern, als Kollaborateure bei der Vlasov-Armee zu dienen. Von dieser Ausnahme abgesehen, werden im Film die Verbrechen der deutschen Truppen an der sowjetischen und insbesondere an der jüdischen Zivilbevölkerung nicht gezeigt. Lediglich Requisitionen und Plünderungen sind kurz zu sehen.

¹³ Peter Jahn: Strafsoldaten für die Front. In: Die Zeit Online 42 (2004), S. 3. URL: http://www.zeit.de/2004/42/Strafsoldaten_fuer_die_Front.

¹⁴ Die Übersetzung orientiert sich teilweise an: Peter Jahn: Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood. Der ‚Große Vaterländische Krieg‘ in russischen TV-Serien der Gegenwart. In: Beate Fieseler, Jörg Ganzenmüller (Hrsg.): Kriegsbilder. Mediale Repräsentationen des „Großen Vaterländischen Krieges“. Essen 2010, S. 115–130, hier S. 123. (Russischer Originaltext: „Poslali bolše 1000 soldat na zavedomuju gibel’. Ščedrost’ russkich vyzzyvaet voschiščenie. Esli by u Germanii bylo stol’ko že soldat, i togda, ja dumaju, my ne rešilis’ by ich tak tratit’“.)

¹⁵ Dies stimmt mit der Einschätzung des Regisseurs überein. Gusjatinskij, Nikolaj Dostal’, S. 7.

Insgesamt überwiegt in der Serie ein völlig anderes Bild von den Deutschen. Sie werden zum Teil als ungeschickte Tölpel, zum Teil als Schicksalsgenossen der Sowjetsoldaten charakterisiert. Die einfachen Wehrmachtssoldaten sind oft blutjunge Männer, die den Krieg offenbar nicht gewollt haben. Wie der Film zeigt, kann man sich mit ihnen arrangieren oder sogar Freundschaft schließen. So nutzen deutsche und sowjetische Soldaten in einer stillschweigenden Absprache gemeinsam einen verlassenen Vorratsbunker der Wehrmacht. Dort steht Glymov in einer spannungsreichen, fast wortlosen Szene plötzlich einem offen und freundlich wirkenden jungen Wehrmachtssoldaten gegenüber, der ihn zu einer Zigarette und zu einem Schluck Rum einlädt, nachdem der erste Schreck über die unerwartete Begegnung verfliegen ist. Als die Strafsoldaten von einem Mitkämpfer denunziert und vom NKVD gezwungen werden, den Vorratsbunker zu stürmen, sterben dabei sowohl der junge Wehrmachtssoldat als auch der NKVD-Major Charčenko. Glymov, der sich mit dem Deutschen angefreundet hatte, bedauert dessen Tod mehr als den des NKVD-Mannes und hat Gewissensbisse, weil er meint, den Deutschen durch seine Beteiligung an der Eroberung des Vorratsbunkers verraten zu haben.

Hier entspricht die TV-Serie einer Tendenz in der europäischen Erinnerungskultur, Soldaten im Krieg vor allem als Opfer darzustellen.¹⁶ Im Gegensatz zu diesem Trend bleiben die Soldaten in „Strafbat“ aber zugleich Helden. Ihr Heroismus besteht allerdings nicht nur darin, die Heimat zu verteidigen, sondern auch darin, sich für die Gemeinschaft des Strafbataillons einzusetzen. Dies bedeutet, die kärglichen Essensvorräte zu teilen, Verletzte auch bei größter Gefahr abzutransportieren, Mitsoldaten emotionale Unterstützung zu leisten, Gefallene zu begraben. Allerdings ist die praktizierte Solidarität manchmal auch fragwürdig, vor allem dann, wenn Verbrechen von Mitsoldaten gedeckt werden. Zudem ist die Strafeinheit keine völlig verlässliche Gemeinschaft – nicht zuletzt wegen der Denunzianten, vor denen eine ständige Gefahr ausgeht.

Die letzte wichtige Aussage des Films besteht darin, dass der „Große Vaterländische Krieg“ als „heiliger Krieg“ dargestellt wird. Dieser sakralisierende Begriff wur-

¹⁶ Vgl. *Sophie Wahnich: Les musées d'histoire du XXe siècle en Europe*. In: *Études: Revue de Culture Contemporaine* 7/8 (2005), S. 29–41. URL: <http://www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-29.htm>. Anhand neu konzipierter Museen in Frankreich, Deutschland und Ungarn, die den Kriegen des 20. Jahrhunderts gewidmet sind, stellt Wahnich fest, dass es in der heutigen europäischen Wahrnehmung von Kriegen keine Helden mehr gibt. Die von ihr analysierten Ausstellungen beschränkten sich darauf, Mitleid mit den Opfern zu wecken. Sie ermutigten daher zum Attentismus anstatt zum Einsteigen für bestimmte Werte, was Wahnich als problematisch ansieht. Außerdem werde die Unterscheidung zwischen Opfern und Tätern verwischt. Eine Ausnahme von dieser Tendenz sind aus Wahnichs Sicht britische Kriegsmuseen. Dort werde am Konzept der Heroisierung festgehalten. Vgl. dazu *Birgit Beumers: The Serialization of the War*. In: *Kinokultura* 12 (2006). URL: <http://www.kinokultura.com/2006/12-beumers.shtml>. Beumers meint, heroische Qualitäten würden heutzutage in der Fähigkeit gesehen zusammenzuhalten und in einer lasterhaften Umgebung kameradschaftlich zu sein. Vgl. zum Opferdiskurs in Deutschland, der schon bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzte, *Svenja Goltermann: Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrungen im Zweiten Weltkrieg*. München 2009, S. 15, 91.

de zwar schon in der Sowjetzeit verwendet, um zu betonen, dass der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland ein gerechter Krieg im Namen des Kommunismus war, der das Land gegen eine existenzielle Bedrohung verteidigen sollte. Während der Begriff des „heiligen Krieges“ im sowjetischen Kontext nur im übertragenen Sinn verwendet wurde, ist er in „Štrafbat“ jedoch wörtlich zu verstehen. Hier kämpft eine von christlichen Werten inspirierte Gemeinschaft für die Befreiung des Landes. Denn im Lauf der Handlung haben viele Strafsoldaten zum christlichen Glauben gefunden. Dementsprechend bezeichnet der Pope das Bataillon in der Schlussequenz als „heiliges Heer“ („svjatoe vojnstvo“). Durch die Erscheinung der Gottesmutter über dem Schlachtfeld in der Schlusszene wird der militärisch fragwürdige Tod der tausend Soldaten überhöht und mit einem transzendentalen Sinn aufgeladen.¹⁷ Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass die „Ganznächtlige Vigil“ („Vsenoščnaja“) von Rachmaninov gleichsam als Requiem für das Bataillon erklingt, während die Kamera an den Gefallenen vorbeizieht und dann der Abspann des Films minutenlang die Liste aller Strafeinheiten zeigt, die im Zweiten Weltkrieg in der Roten Armee gekämpft haben.¹⁸ Dass die Erscheinung der Gottesmutter große Ähnlichkeit mit der Ikone der Gottesmutter von Kazan' hat, könnte als Hinweis darauf zu verstehen sein, dass die Sowjetarmee im weiteren Verlauf des Krieges die Wehrmacht mit Gottes Hilfe besiegen wird. Denn die Ikone der Gottesmutter von Kazan' soll – so die Legende – im 17. Jahrhundert zum Sieg Russlands gegen polnisch-litauische Truppen und im 19. Jahrhundert zum Sieg gegen Napoleon beigetragen haben.¹⁹ Diese christliche Wendung im letzten Drittel der Serie ist ein Tribut an den wichtigen Status der russisch-orthodoxen Kirche im offiziellen postsowjetischen Diskurs. Überhaupt verkörpert der Pope die „positive Ideologie“ der Serie, die aus drei wichtigen Komponenten besteht: „Patriotismus, russisch-orthodoxe Religion und Volkstümlichkeit“.²⁰ Dieses Wertesystem macht es den Filmemachern leichter, eine kritische Perspektive auf die Sowjetmacht und auf ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg zu entwickeln.

Relevanz

Die besondere Relevanz von „Štrafbat“ ergibt sich vor allem daraus, dass der Film den „Großen Vaterländischen Krieg“ in einem für die postsowjetische Zeit neuen Format abhandelt und ein bisher noch kaum behandeltes Thema der Kriegsge-

¹⁷ Majzel', S čego načinaetsja rodina , S. 3.

¹⁸ Insgesamt gab es in der Roten Armee während des Zweiten Weltkriegs 65 Strafbataillone mit jeweils 800 Mann und 1048 Strafkompagnien mit jeweils 150 oder 200 Mann. Vgl. Alex Statiev: Penal Units in the Red Army. In: Europe-Asia Studies 62, 5 (2010), S. 721–747, hier S. 726, 728.

¹⁹ Adolf Hampel: Die Heimkehr der „Muttergottes von Kazan“. In: Spiegel der Forschung 22 (2005), Nr. 1/2. URL: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2005/2538/pdf/SdF-2005-90-92_Hampel.pdf.

²⁰ Majzel', S čego načinaetsja rodina , S. 2.

schichte in den Mittelpunkt stellt. Denn zum ersten Mal nach dem Ende des Staatssozialismus in Russland war in „Strafbat“ das Thema des „Großen Vaterländischen Krieges“ im Format der TV-Serie zu sehen.²¹ Dies ist insofern bemerkenswert, als TV-Serien immer die Tendenz zur Popularisierung und Trivialisierung haben, was einem so ernsten Stoff wie der Geschichte des Zweiten Weltkriegs nicht unbedingt angemessen erscheint.²² Erst in den frühen 2000er Jahren war nach einer etwa zehnjährigen Pause das Thema „Großer Vaterländischer Krieg“ in den russländischen Film zurückgekehrt. Davor war es in einheimischen Produktionen nicht behandelt worden, wohl aus zwei Gründen: einerseits, weil die starke Reglementierung und Forcierung des Themas in der späten Sowjetzeit Überdruß hervorgerufen hatte; andererseits, weil die russländische Filmindustrie in den 1990er Jahren eine tiefe Krise durchmachte und es ihr an den nötigen finanziellen Ressourcen fehlte, um Filme über den „Großen Vaterländischen Krieg“ zu drehen. Solche Produktionen sind stets aufwändig und teuer, weil bei der Aufnahme von Kampfscenen *special effects* und Pyrotechnik zum Einsatz kommen.²³ Das Thema des Zweiten Weltkriegs blieb durch die Wiederholung sowjetischer Filme im Fernsehen dennoch präsent.²⁴

Außerdem steht im Zentrum der Serie „Štrafbat“ einer der wenigen verbliebenen „weißen Flecken“ der Kriegsgeschichte.²⁵ Während des „Großen Vaterländischen Krieges“ wurden die Strafeinheiten in der Presse nicht erwähnt, ihre wissenschaftliche Erforschung war verboten.²⁶ Dass dieses Phänomen existiert hatte, war vielen Sowjetbürger/innen dennoch bekannt, vor allem aus dem Lied des bekannten Sängers, Schauspielers und Dichters Vladimir Vysockij aus dem Jahr 1964, „Štrafnye batal’ony“,²⁷ teilweise auch aus literarischen Werken von Astaf’ev und

²¹ In der gesamten Sowjetzeit gab es nur eine einzige TV-Serie über den „Großen Vaterländischen Krieg“, die allerdings bis heute Kultstatus hat: „Semnadcat’ mgovenij vesny“ („Siebzehn Augenblicke des Frühlings“) von Tatjana Lioznova aus den 1970er Jahren. Vgl. Beumers, *Serialization of the War*. Die Produktion dieser Serie diente vor allem dazu, das Ansehen des sowjetischen Geheimdienstes zu verbessern. Ihr Titelheld, Max Otto von Stirlitz, war ein sowjetischer Agent, der in führender Position im Sicherheitsapparat des nationalsozialistischen Deutschland arbeitete.

²² In TV-Serien dominieren daher in der Regel andere Genres: Literaturverfilmungen, Kostümfilm, Krimis und Sitcoms. Vgl. Beumers, *The Serialization of the War*. Die Produktion von russländischen TV-Serien setzte 1999 ein, nachdem zunächst ausschließlich ausländische Serien, vor allem aus den USA und Südamerika, gesendet worden waren. Von Anfang an bestand eine wichtige Funktion dieser Serien in der Konstruktion und Repräsentation nationaler Identität. Daniil Dondurej: 90-ye: kino snimali dlja drugoj strany. In: D.V. Dragunskij (Hrsg.): *Liberal’nye reformy i kul’tura*. Moskva 2003, S. 90–107, hier S. 103.

²³ Beumers, *Serialization of the War*. Vgl. auch Birgit Beumers über die russländischen Kriegsfilm der 1990er Jahre: Birgit Beumers: Myth-Making and Myth-Taking: Lost Ideals and the War in Contemporary Russian Cinema. In: *Canadian Slavonic Papers* 42, 1–2 (2000), S. 171–189. Über die Situation der russländischen Filmindustrie in den 1990er Jahren: Birgit Beumers: *A History of Russian Cinema*. Oxford/New York 2009, S. 217–219.

²⁴ Jahn, *Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood*, S. 118.

²⁵ Gusjatinskij, Nikolaj Dostal’, S. 2.

²⁶ Statiev, *Penal Units in the Red Army*, S. 722.

²⁷ Das Lied kursierte – wie die meisten Werke Vysockijs – bis in die 1980er Jahre hinein nur jenseits der staatlich kontrollierten Medien. Erst während der Perestrojka erschien es in einer Werkausgabe Vysockijs: Vladimir Vysockij: *Izbrannoe*. Moskva 1988, S. 20.

Solženicyn.²⁸ Erst während der Perestrojka begann eine intensivere Beschäftigung von Filmemachern und Historikern mit dem Thema: 1989 drehte Lev Danilov den Dokumentarfilm „Štrafniki“ und Villen Novak den Spielfilm „Gu-ga“.²⁹ Ende der 1980er und 1990er Jahre wurden erste Quellen über die Regierungspolitik zu den Strafbataillonen veröffentlicht,³⁰ Mitte der 2000er Jahre erschienen erste Memoiren von ehemaligen Angehörigen von Strafeinheiten.³¹ Breite gesellschaftliche Beachtung fand das Thema jedoch erst durch die TV-Serie „Das Strafbataillon“.

Das in der russländische Öffentlichkeit bis dahin weitgehend unbekannte Thema der Strafeinheiten verknüpft die Serie mit vielen Aspekten des „Großen Vaterländischen Krieges“, die in der Sowjetunion zwar lange Zeit tabuisiert waren, aber bereits im Film der „Taufwetter“-Periode (1953–1964) oder der spät- und post-sowjetischen Zeit behandelt worden sind: Sie zeigt individuelle Schicksale und das Leiden im Krieg, auch das Thema der in deutsche Kriegsgefangenschaft geratenen und dann in der Sowjetunion als Verräter bestraften Rotarmisten. Die Serie macht auch Brüche und Konfliktlinien innerhalb der sowjetischen Gesellschaft sichtbar, etwa die Kollaboration von Teilen der sowjetischen Bevölkerung mit der deutschen Besatzungsmacht, das Überlaufen von Sowjetsoldaten zur Vlasov-Armee, teilweise auch den Antisemitismus in der Roten Armee. Vor allem betont der Film den hohen Preis des Sieges, den er zu einem Großteil auf die Herrschaftspraktiken und Repressionen der Stalin-Ära zurückführt. In dieser wichtigen Grundaussage unterscheidet sich „Strafbat“ deutlich von der dominanten Interpretation des Zweiten Weltkriegs im russländischen Vergangenheitsdiskurs. Dort werden die Verbrechen der Stalin-Ära angesichts des militärischen Sieges oft verharmlost oder gar gerechtfertigt, was ein erhebliches Hindernis für die Aufarbeitung der belasteten Vergangenheit darstellt.³²

Bis heute ist „Strafbat“ die einzige Serie zum Thema der Strafeinheiten geblieben, wenn es auch inzwischen eine Vielzahl von russländischen TV-Serien gibt, die sich mit dem „Großen Vaterländischen Krieg“ beschäftigen.³³ Zwar hat der

²⁸ Vgl. *Prokhorov, Nikolaj Dostal'*: Penal Battalion, S. 2 und *Gusjatinskij, Nikolaj Dostal'*, S. 4. Erwähnt wurden die Strafbataillone etwa im Roman „Placdam“ von Astaf'ev. Vgl. *V. Dajnes, V. Abaturon*: Pravda o Štrafbatach-2. Moskva 2009, S. 103f.

²⁹ *I. Pichalov, A. Pyl'cin, A. Vasil'cin u. a.* (Hrsg.): Štrafbaty po obe storony fronta. Moskva 2008, S. 111.

³⁰ *Prikaz narodnogo komissara oborony Sojuza SSR N 227*. In: *Voenno-istoričeskij žurnal* 8 (1988), S. 79f.; *V. Zolotarev* (Hrsg.): *Russkij archiv. Velikaja Otečestvennaja. T. 2/2*. Moskva 1997 und T. 5/2. Moskva 1996. *A. Žadobin, V. Markovčič, V. Christoforov* (Hrsg.): „Ognennaja duga“. Kurskaja bitva glazami Ljubjanki. Moskva 2003.

³¹ *A. Pyl'cin*: Štrafnoj udar ili kak oficerskij štrafbat došel do Berlina. Sankt-Peterburg 2003. Erst nach dem Film „Strafbat“ erschienen: *M. Suknev*: Zapiski komandira štrafbata. Moskva 2006; vgl. *Statiev*, Penal Units in the Red Army, S. 722.

³² *Jahn*, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 124; *Lev Gudkov*: Die Fesseln des Sieges. Russlands Identität aus der Erinnerung an den Krieg. In: *Osteuropa* 4–6 (2005), S. 54–73, hier S. 56, 69.

³³ Vgl. hierzu *Jahn*, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 124–130. Auch in Dokumentationen blieb das Thema im russländischen Fernsehen präsent, allerdings nicht in der für die TV-Serie „Strafbat“ kennzeichnenden Ausführlichkeit. So zeigte etwa der Sender NTV 2010

prominente, Putin nahe stehende Regisseur Nikita Michalkov das Thema der Strafbataillone in Teil 2 und 3 seiner Trilogie „Utomlennye solncem“ („Die Sonne, die uns täuscht“) aufgegriffen.³⁴ Diese erreichten aber weder das Niveau noch die gesellschaftliche Resonanz von Nikolaj Dostal's „Strafbat“ und wurden von der Kritik verrissen.³⁵ Die beiden Produktionen, die zu den teuersten in der russländischen Filmgeschichte gehören, waren in den russländischen Kinos und auch bei ihrer Ausstrahlung im Fernsehen ein Misserfolg.

Auch die Breitenwirkung von „Strafbat“ ist bis heute unerreicht. Zwar gab es gerade in den Jahren 2002–2004 einige andere, ähnlich vielschichtige Filme über den „Großen Vaterländischen Krieg“, in denen sich die Grenzen zwischen Freund und Feind verwischten oder in denen innersowjetische Konflikte thematisiert wurden, etwa „Kukuška“ („Kuckuck“) von Aleksandr Rogožkin (2002), „Poslednij poezd“ („Der letzte Zug“) von Aleksej German jr. (2003) und „Svoi“ („Die Unsrigen“) von Dmitrij Meschiev (2004).³⁶ Aber die meisten dieser Filme wurden auf Festivals vor relativ kleinem Publikum vorgeführt, nur „Svoi“ erreichte im Kino ein Massenpublikum.³⁷ Die elf Folgen von „Strafbat“ hingegen wurden im Fernsehen gezeigt, also im einzigen Massenmedium, das in der ersten Hälfte der 2000er Jahre praktisch die gesamte russländische Bevölkerung erreichte. Die Serie wurde zur *prime time* im zweiten Kanal des russländischen Staatsfernsehens ausgestrahlt³⁸ und erzielte Einschaltquoten von knapp 45 Prozent. Auch als DVD verkaufte sich „Strafbat“ hervorragend: Allein im ersten Monat gingen 30 000 Exemplare über den Ladentisch. 2007 wurde die Serie im Fernsehen wiederholt.³⁹

Zu einem erheblichen Teil ergibt sich die Relevanz der Serie aus ihrer intensiven Rezeption bzw. aus der breiten gesellschaftlichen Diskussion, die sie hervorgerufen hat. Auffällig ist, dass die Serie bei einem sehr breiten Publikum Erfolg hatte, nicht zuletzt bei jungen Leuten.⁴⁰ Dies ist ein entscheidender Punkt, weil sich das Erinnern an den Zweiten Weltkrieg momentan in einer Umbruchsphase befindet: Die Erlebnissgeneration verschwindet, das mediale Erinnern wird dementsprechend immer wichtiger, und es stellt sich die Frage, welche Formen des Gedenkens die junge Generation ansprechen, damit die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg wach gehalten werden kann.

im Rahmen seiner TV-Serie „Altar' Pobedy“ als 20. Teil die Folge „Strafbat“. Vgl. Altar' Pobedy. 20 s. Strafbat 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rJUYBIGI6yE&feature=related>.

³⁴ Teil 2: „Predstojanie“ („Der Exodus“) (2010), Teil 3: „Citadel“ („Die Zitadelle“) (2011).

³⁵ Vgl. z. B. Michail Trofimov: Pobeda nad smyslom. Utomlennye solncem-2. Citadel'. In: Kommersant-Gazeta vom 5. Mai 2011. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1634438>; Russland Mega-Flop: „Die Sonne, die uns täuscht 2“. In: Die Presse.com vom 30. Apr. 2010. URL: http://diepresse.com/home/kultur/film/562155/Russland-MegaFlop_Die-Sonne-die-uns-tauescht-2.

³⁶ Vgl. hierzu Isabelle de Keghel: Ungewöhnliche Perspektiven. Der Zweite Weltkrieg in neueren russländischen Filmen. In: Osteuropa 4–6 (2005), S. 337–346, vor allem S. 340–346.

³⁷ Jahn, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 120.

³⁸ Gusjatinskij, Nikolaj Dostal', S. 4.

³⁹ Prokhorov, Nikolaj Dostal': Penal Battalion, S. 4; Jahn, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 122; vgl. FN 12.

⁴⁰ Gusjatinskij, Nikolaj Dostal', S. 2.

In einigen Ländern Westeuropas wurde „Štrafbat“ ebenfalls wahrgenommen, allerdings deutlich weniger intensiv als in Russland selbst. Gezeigt wurde die Serie nur in Finnland, wo sie 2007 im Fernsehen ausgestrahlt wurde.⁴¹ Sie fand aber in verschiedenen westlichen Ländern, etwa in Großbritannien und Deutschland, im Feuilleton und in der geschichtswissenschaftlichen Fachwelt Beachtung.⁴²

Die Serie hat eine Vielzahl von Publikationen angeregt. Einerseits handelt es sich dabei um Interviews mit bzw. Ego-Dokumente von Kriegsveteranen, die sich mit der Frage auseinandersetzen, inwiefern die TV-Serie die Realität des Krieges widerspiegelt.⁴³ Die meisten dieser Texte verneinen dies. Andererseits hat sich auch die wissenschaftliche Forschung zu den sowjetischen Strafeinheiten intensiviert.⁴⁴ Da die relevanten Akten frühestens im Jahr 2017 freigegeben werden, kann sie sich allerdings nur auf eine sehr schmale Quellenbasis stützen: auf die publizierten Befehle zur Organisation der Strafeinheiten und auf Ego-Dokumente von Strafsoldaten.⁴⁵

Rezeption

Die meisten Reaktionen auf den Film waren äußerst positiv. Von der Mehrheit des Publikums und der Rezensent/innen wurde die Serie als außergewöhnlich authentisch und glaubwürdig wahrgenommen, viele waren davon zutiefst aufgewühlt.⁴⁶ Sie empfanden die Serie als realistische Darstellung des verbrecherischen, menschenverachtenden Charakters des stalinistischen Regimes und des Leidens der einfachen Soldaten im Krieg. Die Serie wurde als so bedeutend eingestuft, dass ihr sogar ein Themenschwerpunkt in der angesehenen Fachzeitschrift für Filmwissen-

⁴¹ Štrafbat. In: International Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0425715/>.

⁴² Prokhorov, Nikolaj Dostal': Penal Battalion; *Jahn*, Strafsoldaten für die Front.

⁴³ Ego-Dokumente von Zeitzeugen: Aleksandr Pyl'cyn: *Pravda o štrafbatach*. Kn. 1: *Kak oficerskij štrafbat došel do Berlina*. Moskva 2008 (Neuaufgabe). *Ders.*: *Glavnaja kniga o štrafbatach*. Moskva 2009. Interviews mit Zeitzeugen, die von russländischen Historikern und Publizisten gesammelt und in mehreren Bänden herausgegeben wurden: *Dajnes, Abaturov*, *Pravda o štrafbatach-2*, Bd. 2 (2. Aufl. 2009) (eine wichtige Intention des Buches ist die Widerlegung „antisowjetischer Mythen“); *Ju. Rubcov*: *Štrafniki Velikoj Otečestvennoj*. Moskva 2007 (das gesamte Buch ist als Gegendarstellung zur TV-Serie „Štrafbat“ konzipiert und zielt darauf ab, anhand einer Kompilation relevanter Passagen aus Memoiren ehemaliger Strafsoldaten die faktischen Fehler im Film aufzudecken; nach Ansicht des Militärhistorikers Rubcov beschmutzt die TV-Serie das Andenken an den „Großen Vaterländischen Krieg“); *Pychalov, Pyl'cyn, Vasil'cyn* u. a. (Hrsg.), *Štrafbaty po obe storony fronta*, (vergleichende Studie deutscher und sowjetischer Strafbataillone; auch hier geht es in einem Großteil des Buches um „Dichtung und Wahrheit“ im Hinblick auf die Geschichte der sowjetischen Strafbataillone). Die Bücher von Dajnes, Abaturov (2009) und Pyl'cyn (2009) erschienen in der Reihe „Militärhistorischer Bestseller“ des großen russländischen Verlags ÈKSMO. Vgl. zu den Buchpublikationen auch *Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 722.

⁴⁴ Vgl. hierzu den Forschungsüberblick von *Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 721–747.

⁴⁵ Ebd., S. 722.

⁴⁶ *Maizel*, *S čego načinaetsja rodina*, S. 1.

schaft, „Iskusstvo kino“, gewidmet wurde.⁴⁷ Scharfe Kritik gab es vor allem seitens Kriegsveteranen, Militärhistorikern und national-patriotischen Publizisten. Viele von ihnen empfanden die Serie als Herabwürdigung des sowjetischen Sieges im Zweiten Weltkrieg und nutzten die darin enthaltenen historischen Ungenauigkeiten, um sie als unglaubwürdig oder sogar lügenhaft anzugreifen. So machten sie etwa darauf aufmerksam, dass die Zusammensetzung des Strafbataillons nicht der historischen Realität entspreche. Denn Strafbataillone bestanden ausschließlich aus straffällig gewordenen, degradierten Offizieren, während alle anderen Strafsoldaten in Strafkompagnien („štrafnye rot“) dienten. Daher konnten in einem Strafbataillon weder „Politische“ noch Kriminelle sein.⁴⁸ Außerdem wurden Strafbataillone nicht von Strafsoldaten kommandiert, sondern von Offizieren, die als besonders zuverlässig galten.⁴⁹ Darüber hinaus betonten die Kritiker der Serie, die Ausrüstung, Kleidung und Ernährung der Strafbataillone sei nicht so katastrophal gewesen wie im Film dargestellt. Die Strafsoldaten hätten durchaus Waffen und Kleidung erhalten.⁵⁰ Die Kommandeure hätten nicht die ganze Zeit im sicheren Unterstand gesessen, sondern die Kämpfe auch unmittelbar an der Frontlinie verfolgt. Die Rolle des NKVD werde ebenfalls falsch dargestellt. Die Sperreinheiten seien etwa 1,5 km von der Front entfernt gewesen, nicht unmittelbar hinter den Strafsoldaten. Zudem hätten sie die Anweisung gehabt, nicht auf Verwundete zu schießen.⁵¹ Ferner sei es undenkbar gewesen, dass in einer Einheit der Roten Armee so freie und kritische Gespräche über Politik geführt wurden. Denn in Wahrheit habe es in diesen Einheiten niemals Popen, jedoch stets einen Politikkommissar gegeben.⁵² Schließlich betonten offizielle Militärhistoriker, die Strafbataillone hätten eine zu vernachlässigende Rolle im Sieg der UdSSR über das nationalsozialistische Deutschland gespielt. Ihre Rolle werde durch die TV-Serie aufgebauscht.⁵³

⁴⁷ Iskusstvo kino 11 (2004).

⁴⁸ Vgl. *Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 727, 731; *Dajnes*, *Abaturov*, *Pravda o štrafbatach*, S. 60f., 306f., 311. Die meisten Memoiren bestätigen diese Sichtweise, allerdings kam es ausnahmsweise vor, dass Kriminelle und straffällig gewordene Soldaten in einer Einheit dienten. „Politische“ Häftlinge hingegen galten als unzuverlässig. Deshalb wurden sie prinzipiell nicht eingezogen und auch nicht als Kriegsfreiwillige angenommen. Vgl. *Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 731. *Dajnes*, *Abaturov*, *Pravda o štrafbatach*, S. 68f.

⁴⁹ Ebd., S. 48f.

⁵⁰ Ebd., S. 46–48.

⁵¹ Ebd., S. 62f., 308, 314.

⁵² Im Film wird das Strafbataillon in der Tradition der Lagerliteratur als Ort der inneren Freiheit dargestellt. Die Männer wagen es, hochbrisante politische und philosophische Fragen zu diskutieren, weil sie nichts mehr zu verlieren haben. Deshalb kann der NKVD keine Macht über sie ausüben. Prokhorov, S. 5.

⁵³ *Prokhorov*, *Nikolaj Dostal'*: *Penal Battalion*, S. 2. Vgl. z. B. *Oleg Elenskij*: *Kakuju pravdu iščuť štrafbat i kursanty?* In: *Nezavisimoe voennoe obozrenie* vom 2. Apr. 2005. Wissenschaftliche Untersuchungen haben festgestellt, dass die Strafeinheiten nur etwa 2–3% der Roten Armee ausmachten. In ihnen kämpften zwischen 1943 und 1945 etwa 400 000 Soldaten (*Jahn*, *Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood*, S. 123. Die bisher präziseste Schätzung findet sich bei *Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 743). Dennoch hatten die Strafeinheiten eine wichtige Funktion, denn sie wurden an besonders gefährlichen Frontabschnitten eingesetzt (*Statiev*, *Penal Units in the Red Army*, S. 726f).

Diesen Einwänden hielten der Regisseur Dostal' und der Hauptdarsteller Serebrjakov entgegen, dass sie sich in einigen Punkten bewusst künstlerische Freiheiten erlaubt hätten.⁵⁴ Serebrjakov betonte, der Film sei dennoch emotional und künstlerisch wahrheitsgetreu; ihn beunruhige wenig, dass ein Kommandeur nicht selbst Strafsoldat sein konnte.⁵⁵

Schwächen des Films

Den bereits genannten Kritikpunkten lassen sich weitere hinzufügen, die teils von der russländischen Filmkritik, teils von der westeuropäischen Publizistik und Wissenschaft vorgebracht wurden. So ist der Stellenwert der Kirche bzw. der Religion im Krieg in der TV-Serie stark übertrieben dargestellt. Zwar wertete Stalin die Kirche auf, um ihre mobilisierende Kraft im Krieg zu nutzen. Aber es ist völlig undenkbar, dass in einem Strafbataillon oder überhaupt in der Roten Armee ein selbst ernannter, von den Soldaten und vom Kommandeur akzeptierter Regimentsgeistlicher agierte, dazu noch in vollem Ornat. Hier findet eine Rückprojektion der heutigen Verhältnisse in der russländischen Armee auf die sowjetische Vergangenheit statt. In den letzten Folgen, nachdem der Pope in die Handlung eingeführt worden ist, driftet die Serie in Kitsch ab. Während die meisten Charaktere im Film differenziert gezeichnet werden, sind einige Figuren allzu eindimensional,⁵⁶ so der ausschließlich als menschenverachtender Bösewicht gezeichnete NKVD-Offizier Charčenko.

Interessant ist aber nicht nur, welche Punkte bei der Rezeption des Films Kontroversen hervorgerufen haben, sondern auch, welche Aussagen und Szenen der Serie keine besondere Beachtung fanden. Insbesondere fällt auf, dass die Passagen des Films, die den Antisemitismus in der Roten Armee und die Vergewaltigung einer ukrainischen Frau durch einen sowjetischen Strafsoldaten zeigt, weder Diskussionen noch Widerspruch hervorgerufen haben. Der Grund hierfür dürfte darin liegen, dass diese Szenen als Repräsentationen von alltäglichen Phänomenen wahrgenommen wurden, deren Existenz das Publikum als selbstverständlich voraussetzte. Vermutlich wurde die Vergewaltigung als Folge der allgemeinen Verrohung und der Außerkraftsetzung sozialer Normen im Krieg gesehen. Denn da hier eine Sowjetbürgerin betroffen war und keine Frau, die zum feindlichen Lager

⁵⁴ *Gusjatinskij*, Nikolaj Dostal'; S. 3. Dostal' sagte, er habe Volodarskij unmittelbar nach der Lektüre des Drehbuchs auf die dort enthaltenen historischen Ungenauigkeiten aufmerksam gemacht. Volodarskij habe sich daraufhin auf die Gespräche berufen, die er mit ehemaligen Strafsoldaten geführt hatte. Daraus habe er erfahren, dass von den für Strafeinheiten geltenden Regeln oft abgewichen wurde. Auf diese Ausnahmen beziehe er sich in seinem Drehbuch. Dostal' entschied sich, diese historischen Ungenauigkeiten beizubehalten, weil das Drehbuch für ihn künstlerisch überzeugend war. Aus seiner Sicht repräsentiert der Film die „künstlerische Wahrheit“.

⁵⁵ Serebrjakov in Altar' Pobedy. Č. 20: Štrafbat, NTV 2010. Vgl. Altar' Pobedy. 20 s. Štrafbat 1. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rJUYBIGI6yE&feature=related>.

⁵⁶ Vgl. hierzu auch: *Jahn*, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 124.

gehörte, kann ihre Vergewaltigung nicht als eine Waffe in der kriegerischen Auseinandersetzung interpretiert werden.⁵⁷ Insofern hätte man annehmen können, dass das Thema in Russland noch größere Kontroversen auslöst als die Frage der Vergewaltigung deutscher Frauen durch Sowjetsoldaten im Zweiten Weltkrieg.⁵⁸ Dass dies nicht zutrifft, hat vielleicht mit dem großen Stellenwert zu tun, den das Phänomen Gewalt in der Sowjetgesellschaft hatte.

Auch die Tatsache, dass der Film den Antisemitismus als ein in der Sowjetarmee weit verbreitetes Phänomen darstellt, hat die russländische Öffentlichkeit offenbar nicht irritiert. In den Reaktionen auf die Serie hat niemand dieser Darstellung widersprochen. Allenfalls wurde festgestellt, dass der Antisemitismus inzwischen thematisiert werden könne, während dies in der Sowjetzeit, zumindest vor der Ära Gorbačev, undenkbar gewesen sei. Erst die Perestrojka habe zur Enttabuisierung des Themas Antisemitismus geführt.⁵⁹ Selbst diejenigen Veteranen, die heftig gegen die Serie polemisierten, bestritten nicht, dass es in der Roten Armee Antisemitismus gegeben habe. Sie zählten diesen Aspekt des Films auch nicht zu den Punkten, die aus ihrer Sicht zu Unrecht einen Schatten auf die Sowjetarmee und ihren Sieg geworfen hatten.

Gründe für den Erfolg

Was sind die Gründe für den enormen Erfolg der TV-Serie, sowohl im Hinblick auf die Einschaltquoten als auch auf die gesellschaftliche Resonanz, die sie erreicht hat?

Eine wichtige Rolle dürfte dabei das innovative Potenzial von „Strafbat“ gespielt haben. Wie bereits erwähnt, behandelt der Film einen bisher fast unbekannten Aspekt des „Großen Vaterländischen Krieges“ in einem für dieses Thema neuen Format. Zum Erfolg dürften aber auch noch andere Faktoren beigetragen haben, vor allem die Tatsache, dass der Film – den Gesetzen der TV-Serie folgend – so konzipiert ist, dass er hohe Einschaltquoten erzielt.

Ein entscheidender Faktor war neben einer aufwändigen Werbekampagne sicherlich das herausragende Drehbuch von Ėduard Volodarskij. Er hatte bereits

⁵⁷ Die Forschung zu sexualisierter Gewalt im Krieg beschäftigt sich vorwiegend mit der Vergewaltigung als Waffe in kriegerischen Auseinandersetzungen. In diesem Kontext wird betont, dass die Vergewaltigung der Frauen des Feindes dazu dient, diesen zu demütigen, indem man ihm zeigt, dass er die „eigenen“ Frauen nicht vor dem Feind hat schützen können. Außerdem sollen die Vergewaltigungen die Identität und Würde des Feindes zerstören und zeigen, dass Macht über die „fremden“ Frauen ausgeübt wird. Diese Gewalt hat im Grunde nichts mit Sex zu tun hat, sondern ist eher als eine Form der Folter zu betrachten. Vgl. Seifert, Krieg und Vergewaltigung, S. 2 f. Ein wichtiges Ergebnis der Forschung im Hinblick auf Vergewaltigungen von Frauen aus der „eigenen“ Gesellschaft ist, dass die Häufigkeit von Vergewaltigungen viel mit dem Machtgefüge zu tun hat, das in einer Gesellschaft zwischen Männern und Frauen herrscht. Vgl. Peggy Reeves Sanday: Rape-Prone versus Rape-Free Campus Cultures. In: Violence Against Women 2, 2 (1996), S. 191–208.

⁵⁸ Vgl. hierzu den Beitrag von Yuliya von Saal in diesem Band.

⁵⁹ Anninskij, Strafbat kak zerkalo Velikoj Otečestvennoj, S. 3.

Anfang der 1970er Jahre das Skript zum lange Zeit verbotenen, unkonventionellen Kriegsfilm von Aleksej German (senior), „Straßenkontrolle“ („Proverka na dorogach“), geschrieben.⁶⁰ Dass er für das Drehbuch von „Strafbat“ ausführlich recherchiert und Interviews mit ehemaligen Strafsoldaten geführt hat, dürfte viel dazu beigetragen haben, dass die Serie als besonders authentisch und glaubwürdig wahrgenommen wurde. Diesen Effekt erzielte der Film auch dadurch, dass er den Krieg aus der Perspektive der einfachen Strafsoldaten zeigt, also aus einer packenden, emotionalisierenden Sicht „von unten“. Allerdings werden die drastischen Kriegserfahrungen – wie in TV-Serien üblich – letztlich doch weich gezeichnet, um sie erträglicher zu machen.⁶¹ Dass der Film authentisch wirkt, wird zudem durch die fast dokumentarische Filmästhetik erreicht. Die verblichenen Farben sollen suggerieren, dass es sich um einen schon länger in den Archiven lagernden Dokumentarfilm mit Originalaufnahmen handelt. Allerdings bleibt die Fiktivität des Films erkennbar, da in der Anfangssequenz einer jeden Folge „echte“ Dokumentaraufnahmen mit Wochenschaumaterial gezeigt werden.⁶²

Verstärkt wurde die Wirkung der Serie sicherlich durch die Besetzung der Hauptrollen mit hervorragenden, bekannten russländischen Schauspielern. Die Darsteller von Tverdochlebov und Glymov, Andrej Serebrjakov und Jurij Stepanov, waren dem Publikum bereits aus Theater und Film vertraut. Ihnen gelang es, die Hauptfiguren des Films ausgesprochen intensiv und differenziert zu verkörpern.⁶³ Für zusätzliche Spannung sorgten die interessante Kameraführung sowie die stark emotionalisierende Filmmusik von Sergej Rachmaninov und Aleksej Šelygin.⁶⁴

Publikumswirksam ist der Film nicht zuletzt deshalb, weil er gute Unterhaltung bietet.⁶⁵ Die Serie enthält zahlreiche Kampfszenen und zeigt die vielen Konflikte,

⁶⁰ *Prokhorov, Nikolaj Dostal'*: Penal Battalion, S. 3. Volodarskij hatte bereits in den 1970er Jahren bei der staatlichen Kinobehörde Goskino um die Erlaubnis gebeten, einen Film über die Strafbataillone zu machen. Dieses Projekt wurde jedoch nicht genehmigt. *Prokhorov, Nikolaj Dostal'*: Penal Battalion, S. 3. Éduard Volodarskij: V osnove dramaturgii ležít detektiv. In: *Iskusstvo kino* 12 (2004), S. 5 des Beitrags. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/12/n12-article4>. Zu „Proverka na dorogach“ vgl. *Denise J. Youngblood*: Russian War Films. On the Cinema Front. Lawrence, KS 2007, S. 177. *Beumers*, A History of Russian Cinema, S. 152. Dieser Film erzählt von dem in deutsche Kriegsgefangenschaft geratenen Offizier der Roten Armee Lazarev, der dort freiwillig in den Dienst der Deutschen getreten ist und dann sowjetischen Partisanen in die Hände fällt. Sie misstrauen ihm, er versucht ihnen jedoch seine Loyalität und Verlässlichkeit zu beweisen. Bei seinem zweiten, erfolgreichen Einsatz als Partisan kommt er ums Leben. Der Film wurde von der Zensur verboten, weil er das Misstrauen der Partisanen gegenüber Lazarev in Zweifel zieht und einen ehemaligen Kriegsgefangenen den Heldentod sterben lässt. „Straßenkontrolle“ konnte erst 1986 in der UdSSR gezeigt werden.

⁶¹ Vgl. *Jahn*, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood; *Majzel'*, Š čego načinaetsja rodina, S. 2.

⁶² *Prokhorov, Nikolaj Dostal'*: Penal Battalion, S. 3. *Gusjatinskij, Nikolaj Dostal'*, S. 2f.

⁶³ *Gusjatinskij, Nikolaj Dostal'*, S. 2. Aleksej Serebrjakov hat zuvor in bekannten Filmen mitgespielt, die gerade bei der jungen Generation populär sind, z. B. „Antikiller 2: Antiterror“ (2003).

⁶⁴ Seit 1992 hat Šelygin die Filmmusik zu knapp 100 Filmen und Serien geschrieben URL: <http://www.kinopoisk.ru/level/4/people/231288/>.

⁶⁵ Ob diese Unterhaltung vor allem auf die neu entstehende Mittelschicht zielt und ihr bleibende Werte vermittelt, wie *Prokhorov, Nikolaj Dostal'*: Penal Battalion, S. 5 meint, muss hier offen bleiben.

die sich innerhalb der Strafeinheit, aber auch zwischen den Strafsoldaten und ihren militärischen Vorgesetzten bzw. dem NKVD abspielen. Auch durch *sex and crime* sorgt der Film für Spannung. Neben relativ harmlosen Delikten wie Lebensmitteldiebstählen sind auch schwere Verbrechen zu sehen, insbesondere mehrere Morde. Als Lichtblicke im düsteren Kriegsalltag sind einige Szenen konzipiert, in denen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern eine Rolle spielen.⁶⁶ Neben flüchtigen sexuellen Begegnungen werden auch tiefer gehende Liebesbeziehungen zwischen Strafsoldaten und sowjetischen Frauen gezeigt. Sexuelle Erlebnisse allerdings werden in der Regel nur angedeutet. Vergleichsweise explizit ist nur die Vergewaltigungsszene – die einzige Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau in der Serie, die von brutaler Gewalt geprägt ist.

Attraktiv ist der Film für das russländische Publikum sicherlich auch aufgrund der Männlichkeitskonstruktionen, die er im Rahmen seines heroischen, patriotischen Narrativs anbietet.⁶⁷ Die Strafsoldaten werden im Sinne einer hegemonialen Männlichkeit⁶⁸ als „echte Männer“ verherrlicht, die unter den extremen Bedingungen der Strafeinheit ihr besonderes Durchhaltevermögen, ihren Mut und ihre Stärke beweisen. Dabei wachsen zu einer verschworenen Männergemeinschaft zusammen – jedenfalls diejenigen, die schon länger in der Einheit sind. Denn wegen der vielen Verluste gibt es im Strafbataillon wenig Kontinuität und eine hohe Rate an Neuzugängen.

Neben diesen Repräsentationen hegemonialer Männlichkeit zeigt der Film vereinzelt Verhaltensweisen von Männern, die von diesem Konzept abweichen, und signalisiert hierfür durchaus Verständnis: So wird ein 17-jähriger Kriegsfreiwilliger während seines ersten Kampfeinsatzes von Panik überfallen und verstümmelt sich selbst durch einen Schuss in den Fuß, um von der Front ins Lazarett zu kommen. Nur durch die Nachsicht des operierenden Arztes bleibt ihm das Kriegsgericht erspart. Bemerkenswert ist, dass der junge Soldat nicht als erbärmlicher Feigling charakterisiert wird, sondern als Sympathieträger, der im Krankenhaus seine große, romantische Liebe findet und sich später als mutiger Soldat erweist. Außer-

⁶⁶ Jahn, Strafsoldaten für die Front, S. 1.

⁶⁷ Männlichkeitskonstruktionen spielen im postsowjetischen Film eine wichtige Rolle. Vgl. hierzu Kathrin Hartmann: Kontinuität und Wandel von Männerbildern in den 90er Jahren am Beispiel sowjetischer und postsowjetischer Filme. Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin. Arbeitsbereich Politik und Gesellschaft 39 (2002).

⁶⁸ Vgl. Robert W. Connell: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden 2006, S. 97–108. Als hegemoniale Männlichkeit bezeichnet Robert (bzw. inzwischen Raewyn) Connell die soziale Praxis der Männlichkeit, die in der gegebenen Struktur der Geschlechterverhältnisse die dominante Position einnimmt. Diese Praxis wird nur von einer Minderheit der Männer gelebt. Unterstützt werden die hegemonialen Muster von den Repräsentanten der „komplizenhaften Männlichkeit“. Sie exponieren sich zwar nicht im Kampf um die gesellschaftliche Hegemonie, profitieren aber vom herrschenden Geschlechterverhältnis. Eine untergeordnete Position nehmen laut Connell Männer ein, die die „marginalisierte Männlichkeit“ leben, die also durch ihre soziale Herkunft, durch ihre Zugehörigkeit zu einer ethnischen Minderheit, durch ihren Wohnsitz auf dem Land oder andere Faktoren einen niedrigeren Status haben als die Männer der ersten beiden Gruppen. Ganz unten in der Hierarchie einer patriarchalischen Gesellschaft stehen laut Connell Männer, die die „untergeordnete Männlichkeit“ repräsentieren, vor allem homosexuelle und Transgender-Männer.

dem wird im Film gezeigt, wie ein verwundeter Soldat einen hysterischen Anfall bekommt. Auch er wird nicht verurteilt oder lächerlich gemacht, vielmehr versucht ihn ein Mitsoldat zu beruhigen. Er ermutigt ihn sogar, ohne Scham zu weinen, falls er das Bedürfnis dazu habe. Das Ideal vom selbstbeherrschten, rationalen Mann, der seine Emotionen selbstbeherrscht unterdrücken soll, wird hier also nicht als die ausnahmslos zu befolgende Norm dargestellt. Solche Szenen, in denen Respekt für Verhaltensweisen gezeigt wird, die nicht der sozialen Praxis hegemonialer Männlichkeit entsprechen, könnten zusätzlich zum Erfolg der Serie beigetragen haben.

Geschichtspolitischer Kontext

Die Vielschichtigkeit der TV-Serie und die vernichtende Kritik, die sie am Sowjetsystem artikuliert, ist bemerkenswert, zumal der heroische, patriotische Diskurs in Russland 2004 – ein Jahr vor dem 60. Jahrestag des Sieges im „Großen Vaterländischen Krieg“ 2005 – einen der höchsten Kulminationspunkte seit 1945 erreichte. Besonders beachtlich ist dies angesichts der Tatsache, dass der Film als Teil der staatlichen Geschichtspolitik betrachtet werden kann. Zwar wurde die Serie von der privaten Firma „Makdos“ produziert und ging nach Aussage des Regisseurs nicht auf einen staatlichen Auftrag zurück.⁶⁹ Der Film wurde aber nach seiner Fertigstellung vom staatlichen russländischen Fernsehen aufgekauft. Kurz nach der Fernsehausstrahlung erhielt er mehrere staatliche bzw. staatsnahe Preise: 2004 wurde er auf dem russländischen Internationalen Festival des Kriegsfilms ausgezeichnet, 2005 erhielt er den nationalen Fernsehpreis „TĖFI“ als beste fiktionale TV-Serie des Jahres.⁷⁰

Allerdings ist der Ausnahmecharakter des Films insofern nicht ganz überraschend, weil „Štrafbat“ in einer Zeit produziert wurde, als die Spielräume für unkonventionelle Sichtweisen des Krieges noch relativ groß waren. Zwar war schon seit dem Jahr 2000 – wenige Monate nach Beginn der Präsidentschaft Vladimir Putins – nach innen und außen eine offensivere Linie in der russländischen Geschichtspolitik zu beobachten. Damals hatte die Einweihung eines Denkmals für

⁶⁹ *Gusjatinskij*, Nikolaj Dostal', S. 1.

⁷⁰ Auf dem russländischen Internationalen Festival des Kriegsfilms erhielt die Serie 2004 drei Mal den Preis „Goldenes Schwert“ („Zolotoj meč“): in den Kategorien „bester Fernseh-Spielfilm“, „bestes Drehbuch“ und „bester Schauspieler“ (ausgezeichnet wurde Aleksej Serebrjakov für seine Rolle als Kommandeur Tverdochlebov). Vgl. 2004: II. meždunarodnyj festival' voennogo kino imeni Ju.N. Ozerova. URL: <http://www.filmfestivals.ru/news/warcinema/articles/423/>. Der Preis „Televizionnyj ėfir“ („TĖFI“) wird von der Akademie des russländischen Fernsehens verliehen, an der unter anderem das 1. und 2. Fernsehprogramm Russlands beteiligt sind. Insofern ist er mit dem US-amerikanischen Fernsehpreises „Emmy“ vergleichbar. Vgl. Pobediteli „TĖFI-2005“ – „Lica“. URL: http://www.tefi.ru/tefi/Tefi_2005/pob-t-05/. 2005 erhielt „Štrafbat“ den Preis für die beste TV-Serie auf dem Moskauer internationalen Fernseh- und Theaterfestival „Ėtot den' Pobedy“ sowie den Preis für die beste TV-Serie Russlands auf dem Filmfestival „Vivat kino Rossii!“ in Sankt-Peterburg. Vgl. Film „Štrafbat“. In: Ruskino.ru. URL: <http://ruskino.ru/mov/537>.

eine lettische Waffen-SS-Division in Lettland auf der russländischen Seite zu heftigen Reaktionen geführt.⁷¹ Im darauf folgenden Jahr wurde ein staatliches Programm für die „patriotische Erziehung“ der Bürger/innen lanciert, außerdem wurde die Ablösung der bisherigen, vergleichsweise Sowjetunion-kritischen Lehrbücher und ihre Ersetzung durch positivere Darstellungen der nationalen Geschichte in die Wege geleitet.⁷² Dennoch standen 2004, als „Strafbat“ produziert und gesendet wurde, die großen Erinnerungskonflikte mit den postsowjetischen Staaten, insbesondere mit dem Baltikum und mit der Ukraine, über das Gedenken an den „Großen Vaterländischen Krieg“ noch bevor. Sie erreichten erst im Jubiläumsjahr des Sieges, 2005, einen ersten Höhepunkt.⁷³ Verstärkte Anzeichen für eine Rehabilitierung Stalins als großer Staatsmann sowie für die Abwehr kritischer Sichtweisen des „Großen Vaterländischen Krieges“ – sowohl in Russland selbst als auch gegenüber anderen postsowjetischen Staaten – gab es erst in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre. 2007 erschien die erste Auflage des Lehrbuchs von Filippov, in dem Stalin als eine der bedeutendsten Führungspersönlichkeiten der russländisch-sowjetischen Geschichte gefeiert wird.⁷⁴ Und 2009 wurde die Kommission gegen die Fälschung der russländischen Geschichte gegründet, die unter anderem als eine Reaktion auf die transnationalen Erinnerungskonflikte im

⁷¹ *Carmen Scheide*: Erinnerungsbrüche. Baltische Erfahrungen und Europas Gedächtnis. In: Osteuropa 58 (2008). Nr. 6, S. 117–128, hier S. 121f.

⁷² Zum Programm für die patriotische Erziehung vgl. *Jutta Scherrer*: Zurück zu Gott und Vaterland. In: Zeit-online 31 (2001), 26. Juli 2001. URL: http://www.zeit.de/2001/31/Zurueck_zu_Gott_und_Vaterland. Zu den Schulbüchern vgl. *Isabel' de Keghel*: Na puti k „predskazuemo-mu“ prošlomu? Kommentarij k sozdaniju komissii po protivodejstviju popytkam fal'sifikacii istorii Rossii. In: Ab Imperio 3 (2009), S. 365–387, hier S. 381f.

⁷³ Die Rede der lettischen Außenministerin Sandra Kalniete auf der Leipziger Buchmesse, in der sie ein Erinnern an die Verbrechen einforderte, die in der Zeit des Stalinismus in Osteuropa begangen worden waren, und in der sie die „beiden totalitären Regime“ des Nationalsozialismus und des Kommunismus als „gleichermaßen verbrecherisch“ bezeichnete, fand zwar schon im März 2004 statt, es kam aber erst im darauf folgenden Jahr zu verstärkten Erinnerungskonflikten im postsowjetischen Raum (*Scheide*, Erinnerungsbrüche, S. 119; *Isabelle de Keghel*: Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust in der (post)sowjetischen Geschichtspolitik – mit einem Blick auf die Zuwanderer/innen aus Russland. In: *Susanne Benzler* (Hrsg.): „Erziehung nach Auschwitz“ heute. Deutsche Geschichte und multikulturelle Gesellschaft (= Loccumer Protokolle 20 (2008). Loccum 2009, S. 37–71. Der Streit zwischen Russland und Estland über die Verlegung eines sowjetischen Ehrenmals aus dem Zentrum Tallins in den Tõnismõgi-Park am Rande der Stadt entbrannte 2007. Vgl. *Scheide*, Erinnerungsbrüche, S. 125. Die Produktion und erste Vorführung des Films „Strafbat“ war bereits vor der „oran-genen Revolution“ in der Ukraine abgeschlossen, die vom November 2004 bis zum Januar 2005 dauerte und die Präsident Juščenko an die Macht brachte. Seine Regierungszeit (2005–2010) war von scharfen Polemiken zwischen der russländischen und der ukrainischen Führung, unter anderem über erinnerungspolitische Themen, geprägt. Insbesondere über die Frage, ob die Hungersnot in der Ukraine während der Kollektivierung als Genozid interpretiert werden kann, gab es intensive Auseinandersetzungen mit Russland, vor allem im Jahr 2008.

⁷⁴ Eine überarbeitete Auflage erschien 2008. Zwar erwähnt Filippov auch die Repressionen, er räumt diesem Thema jedoch nur einen marginalen Stellenwert ein. Für eine kritische Analyse des Lehrbuchs vgl. *David Brandenberger*: A New Short Course? A.V. Filippov and the Russian State's Search for a „Usable Past“. In: *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History* 10/4 (2009), S. 825–833; *Elena Zubkova*, *Anton Fedyashin*: The Filippov Syndrome. In: Ebd., S. 861–868.

postsowjetischen Raum über den Zweiten Weltkrieg verstanden werden kann.⁷⁵ Die Geschichtspolitik war in der ersten Hälfte der 2000er Jahre also bei weitem noch nicht so rigoros wie in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts. Dies hatte neben den transnationalen Kontexten auch damit zu tun, dass der allmähliche Abschied von den Veteran/innen als den letzten Zeitzeug/innen des „Großen Vaterländischen Krieges“ noch nicht so stark ins Bewusstsein gerückt war. Dies dürfte viel dazu beigetragen haben, dass die identitätsstiftende, zentrale Rolle des „Großen Vaterländischen Krieges“ nicht so bedroht schien wie in späteren Jahren, so dass Kritik an einzelnen Aspekten leichter zugelassen bzw. toleriert werden konnte.

Fazit

Trotz einiger Schwächen ist „Štrafbat“ ein bemerkenswerter Beitrag zum russländischen Vergangenheitsdiskurs, weil die Serie ihr Bekenntnis zum Patriotismus mit dem Bestreben kombiniert, zur kritischen Aufarbeitung des Stalinismus beizutragen. Dass sie den Stalinschen Terror aufgrund des sowjetischen Siegs im Zweiten Weltkrieg weder verharmlost noch rechtfertigt, ist eine seltene Ausnahme in der russländischen Erinnerungskultur. Zugleich entspricht der Film einem neueren Trend in vielen Ländern Europas, Soldaten als Opfer des Krieges zu zeigen, wodurch sich die Grenzen zwischen Freund und Feind verwischen. Allerdings betreibt der Film neben der Viktimisierung auch die Heroisierung der Strafsoldaten. Hierin liegt ein Unterschied zum europäischen Trend und eine deutliche Kontinuität zur Sowjetzeit.

Die Serie zeigt außerdem, dass es im postsowjetischen Russland in der ersten Hälfte der 2000er Jahre während der ersten Amtszeit Putins als Präsident durchaus eine gewisse Vielfalt an Repräsentationen des „Großen Vaterländischen Krieges“ gab.⁷⁶ Diese Zeit war von einer relativ großen Bandbreite an Meinungen und von einem vergleichsweise großen Handlungsspielraum für Filmemacher/innen gekennzeichnet.

Der Erfolg und die Konzeption von Filmen wie „Štrafbat“ macht schließlich auch deutlich, dass für die Gestaltung von Filmen über den „Großen Vaterländischen Krieg“ keineswegs nur politische, sondern auch kommerzielle Überlegungen eine wichtige Rolle spielen. Das Fernsehen ist zwar staatlich kontrolliert, aber auch auf gute Einschaltquoten angewiesen.⁷⁷ Diese Kombination aus Kommerz und Patriotismus wird aller Voraussicht nach auch in Zukunft für russländische Kriegsfilmle kennzeichnend sein.

⁷⁵ *De Kegel'*, Na puti k „predskazuemomu“ prošlomu, S. 374–379. A.d.R. die Kommission ist inzwischen wieder aufgelöst.

⁷⁶ *Jahn*, Patriotismus, Stalinismuskritik und Hollywood, S. 126, 130.

⁷⁷ *Ebd.*, S. 126.

