

„Der Krieg hat kein weibliches Gesicht“
Die Frau im sowjetischen Kriegsfilm:
А зори здесь тихие von Stanislav Rostockij

Im Fokus der Analyse stehen filmische Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg nach 1945 am Beispiel des bekannten und populären sowjetischen Kriegsfilms *А зори здесь тихие* (*Im Morgengrauen ist es noch still*, im Folgenden *Morgengrauen*) (UdSSR 1972, R: Stanislav Rostockij). Dieser Film reflektiert die Kommemorationspolitik seiner Zeit und stellt sich somit als ein Erinnerungsfilm dar, dessen Memoria-Aspekte im ersten Teil des Aufsatzes untersucht werden. Der Schwerpunkt der Analyse liegt dabei auf filmästhetischen Elementen und Gender-Konfigurationen der Erinnerungen. Es geht also um die materielle Dimension des kollektiven Gedächtnisses, die sich durch ästhetische Repräsentationen, Rituale und Formen der Archivierung manifestiert.¹ Der Film Rostockijs wird daher im zweiten Teil im Kontext historischer Filmdebatten sowie der Gedenkpolitik seiner Zeit situiert, um die identitätsspezifischen Schwierigkeiten der Verortung der Soldatinnen im kollektiven Gedächtnis aufzuzeigen. Denn sowohl in den außerfilmischen und -literarischen Erinnerungen als auch in den ästhetischen Repräsentationen hat der Krieg kein weibliches Gesicht – so die Aussage der bekannten Dokumentationszusammenstellung von Interviews mit weiblichen Kriegsveteranen des Zweiten Weltkrieges *У войны не женское лицо* (1978; *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*)

¹ Unter einem kollektiven Gedächtnis wird hier die Interaktion dreier Dimensionen der Erinnerungskultur verstanden, die der „Zeichenbenutzer, ‚Texte‘ (im weiten kultursemiotischen Sinne [...]) und Codes“: Zur sozialen Dimension gehören die individuellen und institutionellen Träger des Gedächtnisses, die materielle umfasst die Medien und ihre Produkte und zur mentalen zählt man kulturspezifische Schemata, Codes, also die „vorherrschende mentale Disposition“ einer Gemeinde – ihre Normen, Werte, Denkmuster, Selbst- und Fremdbilder usw. (vgl. Erll 2005, 102).

von Svetlana Aleksievič.² Die Autorin schreibt das von Rostockij popularisierte, wenn nicht sogar initiierte Darstellungsparadigma, die vergessene, ‚unheroische‘ Geschichte mit Weiblichkeit zu verknüpfen, fort. Dieses etabliert der Regisseur über die hier im dritten Teil analysierte Gegenüberstellung von biologischer Reproduktion (in der ersten Folge des Filmes *Во втором эшелоне* [*Im Hinterland*]) zur kriegerischen Destruktion (in der zweiten Folge *Бой местного значения* [*Gefecht von lokaler Bedeutung*]). Eine solche Narrationsform trägt zur Sexualisierung des Krieges bei und aktiviert reaktionäre Weiblichkeitsklischees als ‚Norm‘, die die Frau als Sexualobjekt festlegen und sie ins Private verbannen. Ihre Leistung an der Front wird zwar thematisiert, jedoch um damit Kritik am Krieg zu artikulieren und traumatische Niederlagen im Krieg abzuspalten. Die scheinemanzipatorische Geste entpuppt sich als eine Rückkehr zu den konservativen Weiblichkeitsbildern.

Erinnerungsfilm

Der Film *Morgengrauen* kann zumindest nach zwei wichtigen Kriterien als ein Erinnerungsfilm³ betrachtet werden: durch seine Rezeption und seine inhaltliche Reflexion der Gedenkpolitik. Dieser Film erfreute sich beim sowjetischen Publikum großer Popularität und fand internationale Anerkennung, wie die zahlreichen Auszeichnungen deutlich machen (Engel 1999, 343). Der Erfolg erklärt sich nicht nur durch das brisante Thema des Films – „das Heldenlied auf die Frau in der Sowjetarmee“ (Koll/Lux/Messias 2002, 1470) –, sondern auch durch seine Form, die die Spannung in Analogie zu dem in Hollywood eingebürgerten Horror-Schema⁴ aufbaut und den Rahmen der herkömmlichen sowjetischen Kinoästhetik sprengt: Eine Gruppe von Menschen auf einem eingeschränkten Territorium wird sukzessiv durch Morde dezimiert. Im Film Rostockijs versuchen fünf Flaksoldatinnen unter der Leitung eines männlichen Staršinas (etwa vergleichbar mit dem Rang eines deutschen Feldwebels), sechzehn hinter der Kampflinie abgesprungene männliche Fallschirmjäger aufzuhalten. Am Ende des Filmes überlebt auf sowjetischer Seite allein

2 Das Buch konnte aufgrund von Zensurverboten erst während der Perestrojka im Jahr 1985 erscheinen. Es ist ein weiteres Zeichen dafür, dass in den 1970er Jahren das Bedürfnis entsteht, die Vergangenheit einer differenzierten kritischen Revision auszusetzen, um die sowjetischen Mythen zu hinterfragen.

3 Definitionsversuche zum Erinnerungsfilm liefern Erll/Wodjanka 2008.

4 Dieses Narrativ etabliert sich erst in den 1970ern. Zu seiner Begründung und Verbreitung beigetragen haben seine Vorläufer *The Birds* (USA 1963, R: Alfred Hitchcock) und *Night of the Living Dead* (USA 1968, R: George A. Romero).

Staršina Vaskov (Andrej Martynov), der die drei überlebenden deutschen Soldaten in Haft nimmt.

Die Popularität des Filmes signalisiert allem voran seine große Bedeutung für das sowjetische kollektive Gedächtnis, in dem anhand solcher ästhetischen Repräsentationen seine aktuellen Diskurse aufgespürt werden können. Denn nicht nur das westliche, sondern auch das sowjetische Kriegskino hat kaum Tradition, die Leistung von Frauen an der Front zu thematisieren – schon gar nicht in den Hauptrollen. Sie werden in der Regel trotz der sowjetischen Kinoästhetik, die unter dem Einfluss des Sozialistischen Realismus für eine hohe filmische Frauenpräsenz sorgte, zu Marginalfiguren, sobald die Handlung nicht im Hinterland stattfindet. Dieser Film beleuchtet also eine innovative Kinoperspektive und somit einen neuen Aspekt der Erinnerungen, der erst mit 30-jähriger Verspätung zum Thema wird.

Überdies wird der Film als Erinnerung inszeniert, die die damals herrschende Kommemorationspolitik reflektiert: an was und in welcher Form erinnert werden muss. Den Rahmen der Handlung machen die 1970er Jahre in Farbe aus, aus denen heraus an das schwarzweiße Kriegsgeschehen erinnert wird, das sich in einer Binnenhandlung abspielt. Somit wird der Krieg als Vergangenheit markiert, die zugleich selbstreflexiv auf die eigene filmische Geschichte zurückgeht. Die Auslöschung der Farben, die eine Flamme zu Beginn der Binnenhandlung ausbrennt, stellt zugleich den Krieg als eine dichotome Gegenüberstellung vom Eigenen und Feindlichen in Analogie zu Weiß und Schwarz sowie als Eliminierung der Lebensfreude und -schönheit dar. Gleichermaßen thematisiert der Farbwechsel das Verblässen der Vergangenheit im Gedächtnis. Mit einer solchen Markierung der Erinnerungen (auch durch die Rückblenden) zerstört Rostockij die lineare Temporalität des monumentalen, in der Stalinkultur typischen geradlinigen Filmerzählens – ein ästhetisches Merkmal des ‚Tauwetters‘ (vgl. Пpoxopов 2007, 151-206). Der Regisseur erteilt auch den etablierten Kriegsnarrativen eine Absage, indem die Handlung vor der Schlacht von Stalingrad, das heißt, vor der zum Sieg führenden Kriegswende stattfindet und indem sein Blick von bekannten Helden, Orten und Operationen zu einem ‚kleinen‘, ‚unheroischen‘ Ereignis auf unbekanntem Terrain mit ‚Anti-Helden‘ wendet – ein typisches ‚Tauwetter‘-Szenario (Karl 2006, 142-143), das signifikant mit den in der offiziellen Historiografie marginalisierten Frauenfiguren zum Ausdruck gebracht wird. Am Ende des Filmes verkündet das Radio im Rahmen der Kriegsberichtserstattung, dass an diesem Tag an der Front nichts

Besonderes passiert sei (2. Folge, 1:18).⁵ Die offizielle Wahrnehmung berücksichtigt diese Kriegsoffer ebenso wenig wie später die offizielle Geschichtsschreibung.

In dieser Kohärenz von marginalisierter Frauenleistung und vergessenen Geschichtsaspekten wird anstelle der männlichen heroischen eine alternative Kriegserinnerung dargeboten. Der Film thematisiert nicht den glorifizierten Sieg des sowjetischen Volkes, sondern den Preis jedes Krieges – das geopfert Leben des einzelnen Individuums. Mit der Aufwertung des Individuellen versucht Rostockij alternative Erinnerungsakte jenseits der offiziellen Feiertage zu etablieren, indem er die Erinnerungsrituale in den Alltag überführt und den Erinnerungsakt als eine persönliche, nicht im Kollektiv erlebte und durch dieses gesteuerte Ehrung propagiert. Selbst wenn man sich im Urlaub in der Wildnis weit weg von der Zivilisation befindet, – so die drei Liebespaare der Rahmenhandlung, die unwissend am ehemaligen Kriegsort verweilen, – muss der Opfer gedacht werden. Die Paare verstummen in einer Schweigeminute und eine von den Frauen sinkt vor der Gedenktafel mit den Frauennamen auf die Knie. Die Erinnerungsakte reduzieren sich auf das Minimale und ähneln religiösen Praktiken. Die Erinnerungen an den Krieg müssen also vom kollektiven zum individuellen Erinnerungsakt, von offiziellen Gedächtnisplätzen und -ritualen zu peripheren Orten und intimen, persönlichen Erlebnissen, von offiziellen, groß gefeierten Gedenktagen zur minimalistischen Alltagspraxis, von den bekannten männlichen zu vergessenen weiblichen Taten wechseln.

Marginalisierung der Frauen in heroischen Kriegserinnerungen

Die Darstellung der Frauen im sowjetischen Kriegsfilm nach 1945 wird durch drei wichtige Faktoren beeinflusst: (1) die historische Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, (2) die kulturellen (nicht nur filmischen) Erinnerungsdiskurse der jeweiligen Zeitperiode, in der der Film produziert wird, sowie (3) die Formen und Traditionen der ästhetischen Repräsentationen.

De facto nahm am Großen Vaterländischen Krieg eine große Zahl von Frauen teil. Nach Angaben der Soziologin Christine Eifler waren insgesamt mehr als eine Million Frauen an der Front, im Hinterland und in

5 Hier rekurriert Rostockij offensichtlich auf den Schluss von Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928). Dort heißt es auf der letzten Seite: „Er fiel im Oktober 1918, an einem Tag, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.“ Für den Hinweis bedanke ich mich bei Nina Frieß.

den Partisaneneinheiten am Krieg beteiligt: Am Ende des Zweiten Weltkrieges verfügte die Rote Armee über 800.000 Frauen, die sowohl als Soldatinnen aktiv kämpften als auch als Krankenschwestern, Köchinnen oder Wäscherinnen tätig waren. 100.000 von ihnen wurden mit verschiedenen Auszeichnungen dekoriert (Eifler 2005, 224). Nichtsdestotrotz war das Militär in der Sowjetunion ähnlich wie in Deutschland vor und nach der Teilung in ihrem kulturellen Selbstverständnis, in ihren gesetzlichen Vorschriften und institutionellen Einrichtungen eine reine ‚Männersache‘. Das Soldatentum wurde, so Eifler, als ‚nationale Pflicht‘ betrachtet, die nicht nur unmittelbar mit ‚echter‘ Männlichkeit in Verbindung gesetzt wurde, sondern aufgrund der allgemeinen Wehrpflicht für Männer als eine konstitutive Grundlage der männlichen sowjetischen Identität diente. Die Teilnahme der Frauen am Zweiten Weltkrieg wurde als eine Ausnahmesituation, als eine Notlösung angesehen, die durch den Sieg beendet wurde. Nach dem Krieg erfolgte ihre allumfassende Demobilisation. Im Jahr 1956 verrichteten nur noch 659 Frauen als Übersetzerinnen, Politoffizierinnen oder Ärztinnen ihren Militärdienst (ebd.).

Das kollektive Gedächtnis unterstützt diese konstitutive Wechselwirkung von Soldatentum und männlicher Identität. In den ästhetischen Repräsentationen und den kollektiven Erinnerungsritualen figuriert als Sieger ein männlicher, meistens unbekannter soldatischer Befreier. Darauf deutet die überwiegende Mehrzahl der Filme und der literarischen Werke mit männlichen Protagonisten hin. Im Zentrum fast jeder (post-) sowjetischen Stadt finden sich Denkmäler, Obelisken für den unbekanntesten Soldaten oder Massengräber der Gefallenen.

Das kollektive Gedächtnis ist jedoch nicht als erstarrte Gestalt, sondern als eine Summe koexistenter, konkurrierender, sogar konfligierender, ja widersprüchlicher Diskurse zu verstehen, die sich in permanenter Verhandlung miteinander verschieben. Filme sind dabei, so Astrid Erll und Stephanie Wodianka, als Umdeutungs- und Aktualisierungsmedien zu betrachten, die sich in einem zirkulären Selbstreflexionsprozess der Kultur befinden: die Präfiguration der Filme durch die aktuellen Tendenzen, die Konfiguration kultureller Diskurse durch Filmästhetik und die Refiguration des kulturellen Gedächtnisses als Einfluss dieser ästhetischen Repräsentationen.⁶ Das Kino des ‚Tauwetters‘ schreibt, so Alexander Prochorov, drei im Sozialistischen Realismus begründeten Topoi eines positiven Helden, einer großen patriarchalischen Familie und des

⁶ Dieses Modell geht auf das Gedächtniskonzept von Paul Ricoeur zurück (vgl. Erll/Wodianka 2008, 13).

Krieges fort (Прохоров 2007, 80-81, 152), derer sich der Film Rostockijs ebenfalls bedient und mit denen er polemisiert. Einige wenige Merkmale der Ästhetik des Sozialistischen Realismus finden sich bei Rostockij in einer deformierten Form wieder. Neben der Alltäglichkeit des Krieges erzählt er von positiven Helden, die jedoch nicht in einer durch die Partei eingeleiteten ideologischen Entwicklung gezeigt werden. Die Armee vereinigt nicht nur die Frauen in ihren Absichten, sich zu rächen, sondern ersetzt ihnen buchstäblich ihre durch den Krieg verlorene Familie. Wobei die große Familie als ein anormaler Zustand zugunsten einer privaten, häuslichen Ehe- und Mutterexistenz abgewertet wird. Die patriarchalische Vertikalität der großen sowjetischen Stalinfamilie wird beibehalten. An der Spitze der Fraueneinheit steht der ältere, erfahrene Staršina, der von seinen Untergebenen „старичок“ (Alter) genannt wird.

Die neue Ästhetik dieses Filmes manifestiert sich schon allein in den hollywoodähnlichen Narrativen, der Anlehnung an ein klassisches Horrorfilm-Schema. Mit der Darstellung der einzelnen Frauenschicksale, die durch die Einführung in ihre Gefühlswelt psychologisiert und emotionalisiert werden, wirkt er außerdem dem typisierten Helden des Sozialismus entgegen. Der Film erfüllt nur ein Minimum an sowjetischer Ideologie und so spielt auch die KPdSU nur eine untergeordnete Rolle, etwa wenn nebenbei angemerkt wird, dass alle Protagonisten Mitglieder der Partei oder des Komsomol sind. Der Staršina erwähnt Solovki⁷ und der Film verwirft die über die Partei legitimierte Selbstjustiz, die in früheren Filmen als gängiger Topos diente (62, 68-69). Der jüngsten der Soldatinnen, Galka Četvertak (Ekaterina Markova), soll aufgrund ihrer Angst vor den Feinden schnell der Prozess gemacht werden. Anstelle eines Urteils versucht der reife Kommunist Vaskov, sie zu einer guten Soldatin zu erziehen (2. F., 39-40). Das Scheitern seiner Absichten – die Soldatin wird von den Feinden erschossen –, unterminiert den Erziehungsethos des Sozialismus.

Diese Synthese der modifizierten Ästhetik des Sozialismus einerseits und der neu entworfenen Darstellungsstrategien andererseits (als allgemeine Tendenz der Filme des ‚Tauwetters‘) marginalisiert jedoch paradox im Vergleich zu den westdeutschen Pendanten Weiblichkeitsfiguren im Kriegsfilm. Einige Konfigurationen überschneiden sich wie die

7 Der Staršina überlegt, ob es nicht sinnvoll wäre, die Frauen nach Solovki zu schicken, damit sie die Armee nicht demoralisierten (1. F., 06) – eine Anspielung auf die willkürlichen Säuberungen der Stalinzeit. Auf den Solowezki-Inseln bestand von 1923 bis 1937 eines der ersten Konzentrationslager für politische Häftlinge.

‚unschuldige‘ Frau als Verkörperung der Heimat oder die Kohärenz von Weiblichkeit und Melodram. Im bundesdeutschen Kriegsfilm ist die Frau zwar auf eine Rolle als love interest und/oder Opfer festgelegt (vgl. Klein/Stiglegger/Traber 2006), ihre Auftritte werden jedoch durch kollektive Erinnerungen reglementiert. Aufgrund der Entlastungsstrategien werden beispielweise Narrationen entworfen, die gerade die Frauenfiguren in den Vordergrund rücken und die Identifikation mit ihnen verlangen. Die Weiblichkeitsimagines gewinnen daher in der westdeutschen Gedenkpolitik an größerer Bedeutung als in der Sowjetunion, selbst wenn sie nicht als unmittelbare Kriegerinnen aufgezeigt werden.⁸ Hingegen werden die Frauenfiguren im sowjetischen Kriegsfilm immer über Männerfiguren definiert und auf die projektive Funktion festgelegt, etwas über Begehren und Sehnsüchte der männlichen Protagonisten zu artikulieren.

Die Frauen treten ebenfalls im sog. Hinterlandsmelodram (тыловая мелодрама) auf (vgl. 168-174), das sie zuerst über das Private und dann das Soziale definiert: Sie sind Mütter, Schwester, Töchter, Ehefrauen oder Geliebte der Soldaten. Bestimmt über diese intim-familiären Beziehungen zu Männern, treten sie als Liebes- und/oder Sexualobjekte, kombiniert mit ihren sozialen Rollen im Hinterland oder an der Front, auf. Die Genese dieser Bedeutungshierarchie ist oft durch ihre Umkehrung – so das entscheidende Merkmal der sowjetischen Kriegsfilme – produziert, d.h., die ‚natürliche Berufung‘ der Frau als ihre Reduktion auf Privatsphäre und Sexualität/Reproduktionsfähigkeit wird aus der Rekonstruktion der Vergangenheit hergeleitet, der die Kriegsgegenwart mit der öffentlichen Präsenz der Frau als Absage an diese normierten Weiblichkeitszuschreibungen gegenübersteht. Solche Weiblichkeitsdarstellungen erscheinen im Gegensatz zum Bilderrepertoire der früheren sowjetischen Filme als reaktionär.⁹

Rostockij folgt dieser Strategie mithilfe der tradierten binären Codierung des Hinterlandes als weiblich und der Front als männlich. Das Hinterland wird ausschließlich durch die Frauenfiguren repräsentiert. Die Stationierung der männlichen Armee im Dorf führt zu ihrer Demoralisierung – Ängste vor dem Verlust von Männlichkeit, die auch die westdeutschen und US-amerikanischen Armeen charakterisieren (Seifert 2005, 236). Als ein Major die Verteidigungsbereitschaft der im Hinter-

8 Vgl. u.a. *Die Mörder sind unter uns* (D 1946, R: Wolfgang Staudte), *Lili Marleen* (BRD 1981, R: Rainer W. Fassbinder), *Der Untergang* (D/U/Ö 2004, R: Oliver Hirschbiegel), *Dresden* (D 2006, R: Roland Suso Richter), *Anonyma – Eine Frau in Berlin* (D/P 2008, R: Max Färberböck).

9 Exemplarisch können die Filme von Grigorij Aleksandov und Ivan Pyr'ev genannt werden.

land stationierten Einheit überprüft, findet er einen eine Kuh melkenden Soldaten mit einem Frauenkopftuch (weil die Kuh ihn ansonst nicht an sich heranlässt) – eine abwertende Verweiblichung des Soldaten¹⁰, die das Geschlecht als ein performatives Doing Gender und Cross-Dressing vorführt [Abb.1].



Abb. 1. Die Demoralisierung der Armee durch die Frauen im Hinterland wird durch ihre Verweiblichung zum Ausdruck gebracht.

Solange sich die Soldatinnen, die die männliche Einheit ersetzen, im Hinterland befinden, können sie ihre Weiblichkeit entfalten: Sie sammeln Blumen, frisieren sich, tanzen, kleiden, zeigen ihre Wäsche und sprechen über Männer und Kinder – ein Sammelsurium von Weiblichkeitsklišees. Sobald sie sich an die Front bzw. an den Feind nähern, verlieren sie ihre Weiblichkeit. Unmittelbar vor den bevorstehenden Kriegshandlungen spricht der Staršina von der Auflösung des Geschlechtes: „Нету здесь женщин. Есть бойцы и командиры. Война идет, и покада она не кончится, все в среднем роде ходить будем.“¹¹ (1. F., 1:02) Die ‚natürliche‘ Hauptbestimmung der Protagonistinnen wird in der ersten Folge des Filmes aus ihren Träumen und Erinnerungen rekapituliert, die sie als Mütter und Geliebte festlegen und ihre soziale Position ausklammern.

10 Dieser Szene steht eine andere mit der Maskulinisierung der Frau gegenüber, die durch den positiven Kontext Männlichkeit aufwertet. Während die Szene mit dem melkenden Soldat komisch ist und der Soldat dafür durch den Staršina bestraft wird, lädt eine Soldatin als Kavalier die schön frisierte Galka bei einer Feier zum Tanzen ein (1. F., 49). Das mögliche queere Begehren wird durch die Einblendungen der Fantasien Galkas nach einem Prinzen unterbrochen.

11 „Es gibt hier keine Frauen. Es gibt nur Soldaten und Kommandeure. Es ist Krieg und solange er nicht endet, wird unser Geschlecht neutral bleiben.“ [Dieses und alle weiteren Filmzitate: Ü.d.A.]

Der Film thematisiert somit die Frauen als aktive Kriegerinnen – eine emanzipatorische Geste. Er situiert sie aber im weiblich codierten Hinterland und aktiviert als ‚Norm‘ ein passives, sexualisiertes Frauenbild.

Mit den Frauen in der Armee wird zugleich die Grenze des Geschlechts sichtbar, indem seine Genese im Raum, der Sprache und dem Gesetz stattfindet. Mit der Ankunft der Soldatinnen sollen intime Räume errichtet werden, zu denen sogar ihr Vorgesetzter keinen Zugang hat – eine Auflösung der strengen Militärhierarchie. Die Frauen verweigern die für alle Soldaten verbindliche Dienstvorschrift (устав) und zwingen den Staršina zur Sprachzensur, die die Geschlechtergenese in der Sprache vorführt. Diese wird dabei mit der Anatomie verknüpft, um Frauen bestimmte Fähigkeiten abzuspochen. Bevor die Frauengruppe den Morast betritt, sagt der Staršina eine bekannte Phrase zur Tiefe des Wassers, während er auf sein Geschlechtsorgan zeigt und mithin auf einen vulgären Ausdruck anspielt: „Местами по ... В общем, по это самое ... Вам по пояс будет.“¹² (I. F., 1:11) Mit der sprachlichen Leerstelle weist der Film auf den Penismangel der Soldatinnen hin, womit ihre Gleichwertigkeit mit den Soldaten sowohl für unmöglich als auch für absurd erklärt wird. Solche geschlechtsspezifischen Legitimationsversuche der explizit männlichen Armee werden mit dem Weiblichen transparent, so markiert Weiblichkeit die sonst unsichtbare, als Norm fundierte männliche Ordnung, und stellt somit ihren universellen Status in Frage.

Die Sinnkonstruktionen, die mithilfe der Frauenfiguren im Kriegskino übermittelt werden, tragen zuallererst einen patriotischen Charakter. Die durch ihre Asexualität als ‚rein‘ codierten Mütter und treuen Geliebten verkörpern die zurückgebliebene oder okkupierte Heimat – eine auch in den westlichen Repräsentationen verbreitete Tradition (vgl. Theweleit 1977, Bd. 1). Die Mütter verlieren ihre Ehemänner und Geliebten, werden auf ihre Mutterpflicht reduziert und somit entsexualisiert. Der Film *Morgengrauen* nimmt die Transformation der Frau von einer sexuellen Geliebten zu einer asexuellen Mutter vor. Die einzige Mutter, Rita Osjanina (Irina Ševčuk), ist bei Rostockij ebenfalls Witwe und das Weiß dominiert bei ihrer Darstellungen als Ehefrau.

Die kinderlose Geliebte repräsentiert hingegen die durch den Krieg unterbrochene männliche Sexualität und zugleich die männlichen Ängste vor der unkontrollierbaren weiblichen Sexualität, die sich als Promiskuität und Untreue der zurückgebliebenen Frauen artikuliert. Prochorov spricht von einem narrativen Konnex zwischen dem Überleben des Soldaten

12 „An einigen Stellen wird es bis ... also wird es bis ... Euch wird es bis zur Taille reichen.“

an der Front und der Treue seiner Geliebten im Hinterland (Ипoxoпob 2007, 170). Hier liegt der Unterschied zu Rostockijs Film, der Sexualität zwar weiterhin im Rahmen der binären Geschlechtermatrix situiert, sie jedoch jenseits sozialer Institutionen aufwertet. Die durch das Weiß dominierten Frauendarstellungen in ihren Erinnerungen/Wünschen legen die ‚Reinheit‘ ihrer Sexualität frei. Denn der Film verbindet sie nicht mit der Gewalt des Krieges und mit dem Tod des Mannes, sondern mit einer potenziellen Wiedergeburt der Nation.

Dieses nur kurz angedeutete, traditionelle Repertoire von Weiblichkeitsimagines im Kriegsfilm und im kollektiven Gedächtnis lässt es kaum zu, Frauen als Soldatinnen darzustellen. Einerseits ist die Teilnahme von Frauen am Zweiten Weltkrieg historisch belegt, andererseits figuriert der sowjetische Soldat als Sinnbild für den Sieg und somit als eine männliche Identitätsgrundlage, die Weiblichkeit aus den Militärdiskursen ausschließt. So treten die Frauen im Kriegskino an der Front hauptsächlich als periphere Funktions- und Projektionsfiguren auf, deren Leistung im Vergleich zu der der männlichen Soldaten geringer dargestellt wird. Am Ende der Handlung fallen sie, um die durch die Soldaten erbrachten Opfer im Krieg zum Ausdruck zu bringen. Der Film *Morgengrauen* macht die Soldatinnen zu Hauptfiguren – ein innovatives Moment, spricht ihnen aber gleichzeitig eine militärische Fertigkeit ab. Sie zeichnen sich durch eine kaum ausgeprägte Hierarchie aus, sind emotional und träumerisch. Während die Frauen feiern, arbeitet der Staršina an den gegnerischen Unterlagen – eine Gegenüberstellung von weiblicher Leichtsinnigkeit und männlicher Wachsamkeit, weiblicher Freizeit und männlicher Arbeit, weiblicher Emotionalität und männlicher Vernunft. Der Film wertet die Frauen von Anfang an als ‚kastrierte‘ Männer ab, denn den Anforderungen des Staršinas an die neuen Soldaten werden nur Eunuchen gerecht,¹³ mit denen die Frauen gleichgesetzt werden. Die Soldatinnen können zwar die Flugzeugabwehrkanone anforderungsgerecht bedienen – ein großer Karrieresprung im Kriegsfilm –, müssen aber weit entfernt vom Feind im (vermeintlich sicheren) Hinterland bleiben. Mit der Demonstration der militärischen Fähigkeiten der Frauen wird dabei ein wichtiges Erzählelement verbunden. Die Frauen treffen mit der Flak das gegnerische Flugzeug, dessen Pilot sich herauskatapultiert. Sie sind in ihrer Waffenbedienung also genauso professionell wie die Männer, jedoch emotional.

13 Der Staršina bittet den Major aufgrund der Demoralisierung der Armee, ihm abstinente Soldaten zu schicken, die sich nicht für Frauen interessieren, woraufhin ihn der Major fragt, ob es sich dabei um Eunuchen handeln solle (I. F., 03:59).

Rita Osjanina erschießt trotz des Verbotes des Staršinas den Piloten. Sie rächt sich dadurch für den Tod ihres Ehemannes. So finden sie beim Toten zwar eine Karte der geplanten Route der Gegner, erhalten jedoch keine Information darüber (Anzahl der Beteiligten, Zielobjekte usw.), was die weitere tragische Entwicklung der Handlung bedingt.

Bei der feindlichen Annäherung fallen alle Frauenfiguren ihrer Schwäche und Unerfahrenheit zum Opfer. Liza Bričkina (Elena Drapeko) ertrinkt im Morast auf dem Weg zu ihrer Einheit; Galka Četvertak wird durch ihre Panikattacke vom Feind entdeckt; Sonja Gurvič (Irina Dolganova) geht allein zurück, um den von Staršina vergessenen Tabakbeutel zu holen. Diese passiven Opfer kämpfen nicht und die aktiven Kämpferinnen begehen Selbstmord, während sich die männlichen Soldaten auch in ausweglosen Situationen durch ihren Überlebensdrang auszeichnen. Ženja Komel'kova (Ol'ga Ostroumova) versteckt sich während des Feuergefechts nicht und lässt sich umbringen. Die verletzte Rita Osjanina – die erfahrenste Soldatin und die einzige Mutter in der Gruppe – bringt sich um, um dem Staršina nicht zur Last zu fallen. Diese eher unmotivierten Selbstmorde¹⁴ der Frauen sollen vermutlich ihre wenig überzeugende, ‚weibliche‘ Natur begründen – Irrationalität und Bereitschaft zur Selbstaufopferung.

Sie werden, so meine These, der Dramaturgie des Filmes geopfert, für deren Spannungssteigerung sich Rostockij des in der westlichen Kultur traditionsreichen Motivs der schönen Leiche bedient (vgl. Bronfen 1994). Während das Hollywood Horror-Genre die Frauenfiguren nicht nur zu Opfern macht, sondern eine von ihnen am Ende über den Mörder/das Monster siegen lässt – das „Final Girl“ in der Definition von Carol Clover (1992) –, haben die Soldatinnen bei Rostockij keine Chance. Denn diese Narrationstrategie ermöglicht die Bindung des Sieges an Männlichkeit und zugleich eine Erklärung der Verluste der ersten Kriegsjahre durch die ‚Frauennatur‘ – die Begründung der Niederlagen aus der Schwäche der Frau heraus. Dank solcher ‚weiblich‘ codierten Kriegsniederlagen werden sie von heroischer Männlichkeit abgespalten. Die Geschlechter sind also die grundlegenden narrativen Strategien, mit denen der Krieg hier dargestellt und verhandelt wird.

14 Obwohl Stalins berühmte Verordnung Nr.270 vom 16. August 1941 (Приказ Ставки Верховного Главного Командования Красной Армии об ответственности военнослужащих за сдачу в плен и оставление врагу оружия) eine Todesstrafe für sowjetische Soldaten, die in Kriegsgefangenschaft geraten sind, vorsah und daher von den Soldaten in ausweglosen Situationen gleichsam einen Selbstmord forderte, etabliert sich im Kriegsfilm die Tradition eines bis zum Ende kämpfenden Soldaten. Er begeht keinen Selbstmord und flieht später aus der Kriegsgefangenschaft.

Vom Sexualakt zum Sexualmord

Der Krieg wird allem voran durch eine kontrastierende Gegenüberstellung von weiblicher Reproduktion (im Frieden) und weiblicher Destruktion (im Krieg) zum Ausdruck gebracht. Die erste Folge von *Morgengrauen* unterstreicht die weibliche Sexualität, die mit der reproduktiven Funktion in Verbindung gesetzt wird; die zweite konfrontiert die Zuschauerinnen und Zuschauer mit der Zerstörungskraft der Frauen im Krieg und des Krieges gegen die Frauen, ohne jedoch das Sexuelle zu eliminieren – eine Metonymie des sexuellen Begehrens. Die Destruktion ersetzt den Sexualakt. Diese Kontraststruktur wird durch verschiedene Oppositionen unterstützt. Der Filmtitel deutet auf die Stille, den Frieden und den Anfang hin. Der Begriff *зря* (Morgengrauen) im Plural spielt auf verschiedene Anfänge an, die des Tages, des einzelnen Lebens oder des jungen Sowjetstaates. Die Frauen gehören im Gegensatz zum *Staršina* zu der ersten nach der Oktoberrevolution geborenen Generation und befinden sich fast im gleichen Alter wie die UdSSR selbst. Sie verkörpern mithin die soziale Errungenschaft der Sowjetunion, hauptsächlich anhand ihrer im Vergleich zum *Staršina* besseren Bildung und besseren Lebensumstände. Die Obersttochter *Ženja* und die Jüdin *Sonja* repräsentieren die sowjetische Intelligenzija, die im ‚Tauwetter‘ zum ersten Mal zum Gegenstand positiver Darstellungen geworden ist (vgl. *Прохоров* 2007, 92-150). *Sonja* verweist außerdem auf den Genozid an den Juden in Minsk, woher sie stammt und wo ihre Familie verschollen ist. Ihr passiver Tod verdichtet somit in absentia die Opfer des Holocaust. Der Film entwickelt dieses Thema aber nicht weiter.

Die friedlich aussehende Landschaft und die dazu gehörende ländliche Geräuschkulisse (Hahnenkrähen, Vogelsingen, Hundebellen usw.) verstärken den im Titel angedeuteten Frieden, mit dem die Untertitel jeder Folge in Kontrast stehen. Die erste Folge *Im Hinterland* macht durch die Wahl des Militärbegriffes *эшелон* (Militärzug) den Kriegszustand des Hinterlandes deutlich. Die zweite *Gefecht von lokaler Bedeutung* weist unmittelbar auf die Kriegshandlung hin, was die Grenze zwischen dem Hinterland und der Front zerfließen lässt. Darüber hinaus wird das kleine Gefecht im Laufe der Handlung zu einer großen Tragödie. Es mag sein, dass im Maßstab des Zweiten Weltkrieges der Tod von fünf Frauen und dreizehn Männern kaum von Bedeutung ist, wobei die Verluste des Gegners im Film keine Rolle spielen. Die Dramaturgie macht allein die Frauen durch die Identifizierung des Zuschauers mit ihnen zum Maßstab der Kriegstragödie, weil durch ihren Tod die nachkommende Generationslinie unterbrochen wird: Es sind nicht nur die Frauen, die sterben, sondern mit ihnen ihre ungeborenen Kinder und Enkel (2. F., 33). Der Film handelt

von der Auslöschung der Zukunft der Sowjetunion, in moderne Worte gefasst: von der Vernichtung des genetischen Fonds einer Nation (генофонд нации). Die scheinbare Alltäglichkeit des Krieges wird somit zu einer nationalen Katastrophe.

Der oppositionellen Struktur entsprechend markieren die Auflösung und Wiederherstellung der binären Geschlechterordnung den Kriegs- und Friedenszustand. Diese kommt in der Rahmenhandlung und in den Erinnerungen/Träumen der Frauen als ‚Norm‘ vor, die sie als Sexual- und Liebesobjekt des Mannes und als Mutter seines Kindes festlegt. Rita erinnert sich an ihren Ehemann und ihren Sohn. Ženja ruft sich ihre Liebe zu einem verheirateten Oberst ins Gedächtnis. Liza erinnert sich an ihre Verliebtheit in einen Jäger. Sonja denkt an ihren Geliebten. Die jüngste von ihnen, Galka, träumt von einem Prinzen, der als eine Mischung aus dem Märchen Aschenputtel und der Hauptfigur Ivan Martynov aus dem Film *Цирк*¹⁵ (*Zirkus*) (UdSSR 1936, R: Grigorij Aleksandrov) erscheint. Galka sitzt dabei in Analogie zu Marion Dikson (Ljubov’ Orlova) auf einer phallisch aufgerichteten Kanone. Diese Gemeinsamkeit der Vergangenheit/Wünsche mit der Zukunft, die die phallogozentrischen Frauenfantasien wahrmacht, markiert die Farbe des Filmes, die außer für die Rahmenhandlung auch in den Erinnerungen/Träumen¹⁶ eingesetzt wird. Damit wird eine Kontinuität zwischen der Vergangenheit und der Zukunft geschaffen, um das Trauma der ausgelöschten Generation im Leben weiterer Generation zu überwinden. Ihre Weiterexistenz sichert darüber hinaus der durch den Staršina großgezogene Sohn Ritas, der als Soldat zugleich für die militärische Stärke der UdSSR nach dem Krieg steht. Die Dominanz der Männerfiguren in der Rahmenhandlung des Filmes kann zudem als ein Gegenentwurf zum traumatischen Nachkriegsmangel an Männern gelesen werden, der das obsessive Frauenbegehren nach einem männlichen Partner in der Binnenhandlung artikuliert.

Die Sexualisierung des Krieges ist dabei in diesem Film ein zentrales Darstellungsparadigma, das nicht zuletzt der internationalen Liberalisierungswelle¹⁷ zu verdanken ist. Die (heteronormative) Sexualität wird

15 Mit dieser Referenz auf einen der populärsten sowjetischen Vorkriegsmusicalfilme werden die Bilder der Stalkultur aufgerufen und ironisch gebrochen. So kann der Bezug als selbstkommentierte Absage an die Ästhetik der Stalinzeit gelesen werden.

16 Die Erinnerungen und Träume der Frauen werden durch ihre Künstlichkeit markiert, indem sie im Gegensatz zur restlichen Filmhandlung im Studio gedreht wurden. Die Studioreharbeiten haben eine Tradition im Hollywood-Frauenmelodram, die laut Walsh eher durch finanzielle Überlegungen bedingt war (Walsh 1984, 27).

17 Die internationale Liberalisierungswelle Ende der 1960er hat Kriegsbilder weltweit sexualisiert. Eine extreme Sexualisierung findet im italienischen Film statt, der den Nazismus

bei Rostockij als das Universelle der menschlichen ‚Natur‘ konstituiert, um den Krieg als Angriff auf das ‚Wesen‘ menschlicher Existenz zu repräsentieren. Dass Frauen menschliche Sexualität als solche verkörpern, hat eine lange Tradition in der westlichen Literatur, Kunst und Kino (vgl. Theweleit 1977; Bronfen 1994). So spricht eine Soldatenfrau den Staršina an, nachdem im Dorf anstelle von Männern Frauen stationiert wurden:

Ты не очень утруждайси. Ты ведь теперь у нас один остался, вроде как, на племя. По дворам ходить будешь, как пастух. [...] Может и мово кто-никто пригреет. Ему поди тоже не сладко. А баба, известное дело, щипком жива.¹⁸ (I. F., 09-10)

Das Kneifen wird in dieser Phrase zur Metapher sexueller Handlungen. Diese Aussage leitet die Sexualität aus der weiblichen ‚Natur‘ her, deren Begehrensintensität sogar den institutionellen Rahmen der Geschlechterbindung sprengt. Sie bleibt jedoch in den engen Grenzen der Heteronormativität gefangen, so werden die Frauen zu triebhaften Instinktwesen, zu durch die biologische Reproduktion getriebenen Weibchen. Ihre Gespräche, Träume, Erinnerungen kreisen nur um Männer. Die Sexualisierung erreicht ihren Höhepunkt in der erst nach dem ‚Tauwetter‘ möglich gewordenen Saunaszene [Abb.2], die ihre reproduktive Funktion als ihre ‚natürliche‘ Bestimmung herausstellen muss:

Раздеться для сцены в бане для актрис также было очень нелегко, но режиссер, собрав девушек, сказал просто и откровенно: «Девочки, мне надо показать, куда падают пули. Не в мужские тела, а в женские, которые должны рожать».¹⁹ (Бабаева 2010)

In der Sauna bewundern die Frauen die Schönheit von Ženjas Körper, sprechen unmittelbar danach über künftige Kinder und Enkelkinder. Die Zusammenführung von Sexualität und Reproduktion erzwingt auch die Narration.

auf sexuelle bzw. SM-Praktiken zurückführt. Das Genre figuriert in Deutschland dank der Dissertation von Stiglegger 2000 unter dem Namen Sadiconazista.

18 „Streng dich nicht an. Nun bist du hier allein geblieben, sozusagen einer für einen ganzen Stamm. Du musst wie ein Hirte von Hof zu Hof gehen. [...] Vielleicht wird jemand auch meinen [Ehemann, Anm. IG] wärmen. Für ihn ist das Leben auch kein Zuckerschlecken. Und das Weib lebt bekanntlich durch das Kneifen.“

19 „Sich in der Sauna auszuziehen war für die Schauspielerinnen ebenso nicht leicht, aber der Regisseur sagte ihnen einfach und aufrichtig: ‚Mädels, ich muss zeigen, wo die Kugeln eindringen. Nicht in die männlichen Körpern sondern in die weiblichen, die gebären müssen.‘“



Abb. 2. In der Sauna. Eine der wenigen Nacktszenen des sowjetischen Films. Die Nacktheit der Soldatinnen sexualisiert sie und symbolisiert zugleich ihre Schutzlosigkeit, womit ihr Opferstatus vorweggenommen wird.

Nachts verlässt Rita unerlaubt ihre Einheit – man könnte denken, um sich mit einem Mann zu treffen. Die Erzählung weist auf eine mögliche sexuelle Affäre explizit hin (Васильев 1977, 7). Es stellt sich aber heraus, dass sie jede Nacht ihren Sohn besucht, der nicht weit von dem Dorf bei ihrer Mutter wohnt.

Die Zerstörung der ‚natürlichen‘ sexuellen Verhältnisse zwischen Mann und Frau wird zum Charakteristikum des Krieges. Im Hinterland verursacht der Krieg aufgrund des Männermangels Polygamie und Promiskuität. An den Kriegsorten wird eine Transformation der Geschlechter zu einer homogenen, geschlechtsindifferenten Masse vorgenommen. Die Gewaltauseinandersetzungen löschen die im Film konstitutiv einander bedingende Erotik und Militärhierarchie in der Armee zunehmend aus. Die Homogenisierung der Gruppe beginnt schon mit ihrer Isolierung von der Einheit, denn die Perspektive des Staršina dominiert die zweite Folge. Mit der Blickzentrierung auf ihn werden die Frauen jeweils auf eine Eigenschaft reduziert, als ob sie alle Teil eines Organismus wären, in dem sie den Staršina mit Aufrichtigkeit (Rita), sexueller Energie (Ženja), Intelligenz (Sonja), Volkstümlichkeit (Liza) und Verträumtheit (Galka) komplementieren. Die Frauen werden bereits zu ihren Lebzeiten zur Erinnerung ihres Staršina [Abb.3]. Ihre Ermordung kann daher auch als ein Verlust dieser Eigenschaften für den Staršina gelesen werden, der seine Kriegswut am Ende rechtfertigt. Die endgültige Suspension der normativen Sexualszenarien innerhalb der Gruppe findet im zur Ablenkung der Gegner vorgespilten Liebespiel zwischen dem Staršina und Ženja am Fluss statt (2. F., 9-16). Als nur Staršina, Rita und



Abb. 3. Weiblichkeit als Bestandteil des Männlichen. Die Frauen werden bereits zu ihren Lebzeiten zu Erinnerungen des Staršinas. Rita (1. v.l.) und Ženja (2. v.l.) leben noch.

Ženja übrig bleiben, wird explizit auf die Auflösung jeglicher Hierarchien hingewiesen, sie werden zu Geschwistern (2. F., 54).

Diese Differenzauflösung innerhalb der sowjetischen Gruppe geht mit einer Differenzaufzeichnung zwischen dem Eigenen und dem Gegner einher. Der Krieg entpuppt sich als ein Geschlechterkrieg, der Sexualität zur Zerstörung sublimiert. Anstatt sich zu lieben und sich in einem Sexualakt zu vereinigen, töten die Frauen und Männer einander, wobei nur die Morde an den Frauen sexuell konnotiert sind. Denn diese werden vorwiegend dem Lustmord-Script²⁰ entsprechend in ihre Reproduktionsorgane getroffen. Sonja fällt durch Messerstiche in die Brust. Die Mutter Rita wird durch eine Explosion am Unterleib verletzt. Die schöne Ženja lenkt die Gegner von der verwundeten Rita durch das Singen einer Liebesromanze (*Нет, не любил ты*) ab, die von der Verführung eines unschuldigen Mädchens und dem Verrat ihres Liebsten handelt. Dieses Lied spiegelt in der ersten Folge ihre eigene Liebe zu einem verheirateten Mann wider. So wird im Täuschungsmanöver das Thema eines sexuellen Verhältnisses verdichtet, das Ženjas unglückliche Liebe wiederholt und die Ablenkung mit dem Subtext einer Verführung und eines Verrates versieht. Werden die sexuellen Energien in Destruktion umgewandelt, so substituiert der Sexualmord den Sexualakt. Dem Feind wird dadurch die Lust am Töten als Erklärung für den Krieg zugeschrieben, was politische

20 Der US-amerikanische Kriminalpsychologe de River unterscheidet einen sadistischen Mord von einem Lustmord dadurch, dass „beim Lustmord Verstümmelung der Geschlechtsorgane vorliegt“ (de River 1951, 114). Die Verstümmelung der weiblichen Geschlechtsorgane deutet auf den Geschlechtsrausch des Täters hin und bezeugt mithin den ‚echten‘ Lustmord (so Hirschfeld 1924, 62-63).

und historische Hintergründe ausblendet und die Destruktion im sexuellen Begehren platziert.

Die destruktive Sublimierung des Sexuellen ersetzt auch die weibliche Reproduktion durch den Tötungsakt. Anstatt Leben zu schenken, vernichten die Frauen es. Repräsentationstechnisch gesehen emanzipieren sich zumindest zwei Frauenfiguren in diesem Film durch die Partizipation an der Gewalt, die ihnen in den meisten sowjetischen Kriegsfilm nicht zusteht. Tötende Soldatinnen scheinen ein Tabu im sowjetischen Kriegsfilm zu sein. Allerdings sind die Morde durch die Frauen im Gegensatz zu denen ihrer Gegner anders begründet und ihre grundlegende Legitimation weist zugleich auf ein neues Paradigma im kollektiven Gedächtnis hin: Je länger der Krieg zurückliegt und je näher der Feind dargestellt wird, desto schwieriger sind die Kriegsmorde aus dem Krieg heraus zu begründen. So werden verschiedene Strategien genutzt, die tötenden Frauen nicht als Mörderinnen zu stigmatisieren. Erstens begehen die Feinde den ersten Mord. Bei der ersten Begegnung mit dem Gegner geben die Frauen vor, Holz zu fällen – ein Symbol für den Aufbau in Friedenszeit, – um dadurch den Feind zu einem längeren Umweg zu zwingen. Zweitens sind die Gegner durch diverse Strategien dehumanisiert bzw. animalisiert. Beim ersten Feuergefecht verletzen die Frauen einige gegnerischen Soldaten, die aber schließlich von den eigenen Kameraden hingerichtet werden, damit sie die geplante Operation nicht behindern. Die Reaktion des Staršinas verdeutlicht, dass man es nicht länger mit Menschen zu tun habe: „Звери они о двух руках, о двух ногах. Лютые звери. Фашисты – одно слово.“²¹ (2. F., 42) Die Gesichter der Feinde werden darüber hinaus kaum gezeigt und lassen aufgrund des Fehlens jeglicher Information individuelle Züge vermissen. Nicht einmal der Grund ihres Aufenthalts im Hinterland wird preisgegeben. Drittens wird Ženja bei ihrem ersten Mord vor die Wahl gestellt, den Staršina zu retten oder ihn töten zu lassen. Sie erscheint also als notgedrungene Verteidigerin (2. F., 29-31). Viertens sind nur diejenigen Frauenfiguren im Kampf aktiv, deren Familien im Krieg gefallen sind. Der Film spricht ihnen das Recht auf Rache zu.

Fazit

Die Weiblichkeitsdarstellungen zeichnen sich im hier untersuchten Film durch die Ambivalenzen von ihrer Befreiung von tradierten Imagines und der Fortzeugung bestimmter Stereotypen aus. Rostockij unterwandert

21 „Sie sind Tiere mit zwei Händen und zwei Füßen. Wilde Tiere. Mit einem Wort – Faschisten.“

zwar herrschende Weiblichkeitsbilder seiner Zeit durch die Aufwertung weiblicher Sexualität jenseits des institutionellen Rahmens, reduziert die Frauenfiguren jedoch zugleich auf die biologische Reproduktion und legt sie auf die Heteronormativität fest. Der Film emanzipiert einige Protagonistinnen durch ihre Partizipation an der Kriegsgewalt, löscht aber das Weibliche im Laufe der Handlung ganz aus. In der westdeutschen Filmtradition dient Weiblichkeit der Victimisierung der Zivilbevölkerung als Entlastungsstrategie und daher der Kontinuitätsbildung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart. Diese narrative Funktion lässt die Frauenfiguren zu Protagonistinnen werden und am Ende des Filmes überleben oder gar triumphieren. Im Gegensatz dazu bedient sich Rostockijs Film einer traumatischen Narration. Mit den Frauenfiguren werden schwere kollektive Erfahrungen abgespalten, um am Ende des Filmes eine heroische Männlichkeit zu konstituieren: die Entmaskulinisierung der Armee mit einem melkenden Soldat am Anfang des Filmes über die buchstäbliche Verweiblichung durch die Flaksoldatinnen als Kulmination der ersten Folge bis zur Wiederherstellung von heroischer Männlichkeit in der zweiten Folge. Die Remaskulinisierung geht mit einer Gewaltzunahme einerseits und der Vernichtung des Weiblichen andererseits einher. Somit kann der Film sowohl sowjetische Niederlagen am Kriegsanfang erklären als auch eigene Gewalt rechtfertigen. Ein solcher Männlichkeitsewurf nähert sich jedoch dem faschistischen Körperpanzer (vgl. Theweleit 1977-78) an, der sich allerdings nicht über die Vernichtung des weiblichen Anderen, sondern über die des weiblichen Eigenen konstituiert, das im Laufe des Filmes zum Bestandteil des Männlichen wird, um wieder abstrahiert zu werden. Die scheinbar feministische Geste Rostockijs, die Frauen im Krieg zu thematisieren, bleibt durch die Organisation der Ästhetik seines Filmes mit Misogynie behaftet.

Literaturverzeichnis

- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Weiblichkeit, Tod und Ästhetik. München 1994.
- Clover, C. J.: Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film. Princeton, New Jersey 1992.
- Eifler, Christine: Soldatinnen in Russland. In: Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte. Hg. von Jens-Rainer Ahrens, Maja Apelt und Christiane Bender. Wiesbaden 2005. S. 213-229.
- Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart 1999.

- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart 2005.
- Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin 2008.
- Hirschfeld, Magnus: Sexualität und Kriminalität: Überblick über das Verbrechen geschlechtlichen Ursprungs. Wien et al 1924.
- Karl, Lars: Kampf um den Frieden. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm des ‚Tauwetters‘ (1956-1952). In: Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 2.: Ideologisierung und Entideologisierung. Hg. von Stephen Jaeger und Christer Petersen. Kiel 2006. S. 142-166.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): Filmgenres. Kriegsfilm. Stuttgart 2006.
- Koll, Horst Peter/Lux, Stefan/Messias, Hans (Hrsg.): Lexikon des internationalen Filmes. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt/M. 2002. Bd. 2.
- River, Joseph Paul de: Der Sexualverbrecher: Eine psychoanalytische Studie. Heidelberg 1951.
- Seifert, Ruth: Weibliche Soldaten: Die Grenze des Geschlechts und die Grenzen der Nation. In: Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte. Hg. von Jens-Rainer Ahrens, Maja Apelt und Christiane Bender. Wiesbaden 2005. S. 230-241.
- Stiglegger, Marcus: Sadiconazista: Sexualität und Faschismus im Film. Remscheid 2000.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt/M. 1977-1978. 2 Bde.
- Walsh, Andrea: Women's Film and Female Experience: 1940- 1950. New York 1986.
- Алексиевич, С.А. У войны не женское лицо. Москва 2008.
- Бабаева, А. А зори здесь тихие – фильм с болью в сердце // 12.12.2010 <<http://www.nashfilm.ru/sovietkino/7.html>>.
- Васильев, Б.Л. А зори здесь тихие. Москва 1977.
- Прохоров, А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «Оттепели». Санкт-Петербург 2007.

Filmografie

А зори здесь тихие. Режиссёр: Станислав Ростоцкий. Автор сценария: Борис Васильев, Станислав Ростоцкий. Оператор: Вячеслав Шумский. Композитор: Кирилл Молчанов. В главных ролях: Андрей Мартынов, Ольга Остроумова, Ирина Долганова, Елена Драпеко, Ирина Шевчук, Екатерина Маркова. Кинокомпания: Киностудия им. М. Горького. 1972 СССР. 188 мин.

Zur Autorin

Irina Gradinari (Dr. phil.) ist an der Universität Trier tätig. Ihre Forschungsinteressen liegen bei deutsch-russischen Komparatistikstudien, Gender, Queer und Postcolonial Studies, Psychoanalyse, Memoria-Theorien, Gegenwartskino und russischem Postmodernismus. Letzte Publikation: Geschlechter-Szene. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg fwpf 2010 (zusammen mit Franziska Bergmann und Antonia Eder).