

Verschweigen, feministische Begeisterung, deutscher Opferdiskurs und romantische Trivialisierung. Die vielen Leben des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin*¹

Júlia Garraio

CES/Universität Coimbra

Kurt W. Marek, der Herausgeber der Erstausgabe des anonym erschienenen Tagebuchs *Eine Frau in Berlin*,² berichtet in seinem Nachwort von 1954, dass es ein halbes Jahr dauerte, bis die Verfasserin ihm erlaubte, ihr Kriegstagebuch lesen zu dürfen, und dass er mehr als fünf Jahre brauchte, bis er sie zu überzeugen vermochte, dass der Text publiziert werden müsse (FB, 281). Nach Marek braucht der Wunsch der Autorin, anonym zu bleiben, „einem Leser des Buches wohl nicht begründet zu werden“ (FB, 282). Auch dem Herausgeber der 2003-Edition scheint der Wunsch der Verfasserin nach Anonymität begreiflich zu sein (FB, 6). Nach vielen Rezensionen, die 2003 veröffentlicht wurden, erklärten die damals herrschende Moral und die Tabuisierung der Vergewaltigungen deutscher Frauen nicht nur den Wunsch nach Anonymität seitens der Verfasserin, sondern auch die kühle Rezeption des Textes in der Bundesrepublik der 50er Jahre (zum Beispiel: Döbler, 2003; Jaizer, 2003; Schwartz, 2003).³ Als einzigartiges Zeugnis eines Opfers der Massenvergewaltigungen bei der Eroberung Berlins 1945 wurde das Tagebuch 2003 enthusiastisch diskutiert. Die meisten Rezensionen stimmen der Behauptung des Herausgebers zur Einmaligkeit des Textes und zu seinem Wert im Kriegsgedächtnis zu: „Ohne ihre [Anonymas] Aussage wäre die

¹ Der Text wurde im Rahmen eines von Fundação para a Ciência e Tecnologia finanzierten Forschungsprojektes (SFRH/BPD/28207/2006 – die Repräsentation der Vergewaltigung deutscher Frauen in der Literatur) des Centro de Estudos Sociais der Universität Coimbra, Portugal, verfasst.

² Nach Angaben der Verfasserin und des ersten Herausgebers, C. W. Ceram (Pseudonym von Kurt W. Marek), wurde das Tagebuch während der letzten Tage des Krieges und der ersten Wochen der sowjetischen Besatzung geschrieben. Das Tagebuch ist zuerst 1954 in englischer Sprache in New York erschienen. Erst 1959 wurde das deutsche Original in einem kleinen Verlag in der Schweiz veröffentlicht. Es wurde aber schnell vergessen. Nach der Neuerscheinung 2003 wurde *Eine Frau in Berlin* ein Bestseller. Die Enthüllung der Anonymas als „eine Kleinpropagandistin des Dritten Reiches“ namens Marta Hiller (1911-2001) (Bisky, 2003) und die Zweifel an der Authentizität des Tagebuchs verursachten eine heftige Auseinandersetzung in mehreren deutschsprachigen Zeitungen.

³ Da man Anonymas vorwarf, sie habe die Ehre der deutschen Frau beleidigt, entschied sie, dass eine Neuerscheinung des Tagebuchs erst nach ihrem Tod stattfinden durfte (Enzensberger, 2003). Dahle (2000: 296) erwähnt aber drei positive Rezensionen aus dem Jahr 1959.

Chronik unserer Zeit, die bisher fast ausschließlich von Männern geschrieben wurde, einseitig und unvollständig“ (FB, 6).

Die Behauptung, dass die Vergewaltigungen deutscher Frauen ein Tabu in der Bundesrepublik der Adenauerzeit waren und dass erst mit dieser Veröffentlichung das jahrzehntelang aufgezwungene Schweigen endlich gebrochen würde, lässt sich aber nicht begründen. Erfolgreiche Texte wie Johannes Kaps' Berichtssammlung *Martyrium und Heldentum Ostdeutscher Frauen* (1954), Hans Graf von Lehndorffs' *Ostpreußisches Tagebuch. Aufzeichnungen eines Arztes aus den Jahren 1945-1947* (1961) und die Bände des Bundesprojekts *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa* (1953-1962), unter vielen anderen, berichten ausführlich über solche Ereignisse. Neben Plünderungen, Demütigungen, Hunger, Gefängnis, Deportation und Heimatverlust gehören Vergewaltigungen zu den Erfahrungen, die die Flucht und Vertreibung prägen. Ein Bestseller der Zeit, James Burkes amerikanischer Propagandaroman *The Big Rape* (1951), stellt sogar die sexuelle Gewalt in Berlin durch Soldaten der Roten Armee in den Mittelpunkt der Handlung. Auch die Tatsache, dass es sich im Tagebuch *Eine Frau in Berlin* um eine Frauenstimme, die über sexuelle Gewalt berichtet, handelt, kann nicht als Einzelfall betrachtet werden. Ein Großteil der in Kaps Berichtssammlung und in dem Bundesprojekt über die Vertreibung zitierten Zeugen sind eigentlich Frauen, die über erlittene und/oder gesehene Vergewaltigungen erzählen. Käthe von Normanns *Ein Tagebuch aus Pommern 1945-1946* (1962), wo auch über sexuelle Gewalt berichtet wird, gehört zusammen mit Lehndorffs Tagebuch zu dem bekanntesten und erfolgreichsten Titel im Rahmen der zahlreichen Memoiren, die in den 50er und 60er Jahren als Denkmal und Erinnerung an das Leid der Vertriebenen veröffentlicht wurden.⁴

Die Einmaligkeit des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin* im Spektrum der westdeutschen Kriegsmemoiren hängt nicht von der Thematik selber, sondern von dem Umgang der Verfasserin mit der Thematik ab: ihr Geständnis, dass sie Sex im Austausch für Sicherheit und Lebensmittel benutzt hat, ihr vernichtendes Bild der deutschen Männer angesichts der Massenvergewaltigungen, ihr differenziertes Bild der Soldaten der Roten Armee oder die Verbindung, die sie herstellt, zwischen den Vergewaltigungen in Berlin und den deutschen Verbrechen im Osten können wahrscheinlich die negative

⁴ Beide Memoiren erschienen zuerst als Beihefte der Serie *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa*. Lehndorffs Tagebuch erschien dort 1960 mit dem Titel *Ein Bericht aus Ost- und Westpreußen 1945-1947* und Normanns Tagebuch erschien dort 1955.

deutsche Rezeption des Textes 1959 besser erklären. Die Darstellungs- und Deutungsmoden der sexuellen Gewalt gegen die deutschen Frauen, die Schilderung der deutsch-russischen Begegnung in Berlin, die kritische Auseinandersetzung mit dem deutschen Leid passten schwerlich zu der nationalen Identität der Bundesrepublik der 50er Jahre, auch wenn der Text sich für die antikommunistische Propaganda des kalten Kriegs eignete.⁵ 1959 wurde *Eine Frau in Berlin* abgelehnt, nicht weil das Tagebuch an eine tabuisierte Vergangenheit erinnert, sondern weil sich seine Bilder und Deutungen dieser Vergangenheit nicht in die hegemonischen Diskurse der Bundesrepublik integrieren ließen.⁶

Nach Jahren der Vergessenheit wurde das Tagebuch in feministischen Zirkeln entdeckt. Es ist eine Quelle für Inge Schmidt-Harzbachs Aufsatz „Eine Woche im April: Berlin 1945. Vergewaltigung als Massenschicksal“, das 1984 in der Zeitschrift *Feministische Studien* (1984, 5, 51-62) veröffentlicht wurde und später in Helke Sanders und Barbara Johrs Buch zum Film *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (2005) wieder aufgenommen wurde. Im zweiten Teil dieses Bandes (Drehbuch zu dem erfolgreichen Dokumentarfilm von 1992) werden insgesamt acht längere Auszüge vom Tagebuch wiedergegeben. Diese feministische Begeisterung lässt sich leicht erklären: im Gegensatz zu den anderen Texten der Adenauerepoche, die die Gewalt politisch instrumentalisieren und eine starke ethnische und sogar rassistische Dimension haben (die sexuelle Gewalt als Produkt des Kommunismus und der „asiatischen Barbarei“), könnte *Eine Frau in Berlin* leichter unter dem Blickfeld der Gender-Machtverhältnisse und der Kritik des Patriarchats gelesen werden. Sowohl Schmidt-Harzbachs Aufsatz wie auch die von Sander und Joch reproduzierten Auszüge weisen auf bestimmte Problematiken hin, die in den traditionellen nationalistischen Diskursen über sexuelle Gewalt abwesend sind und die viele Aufmerksamkeit in feministischen Zirkeln bekommen haben: der universelle Charakter der sexuellen

⁵ Jens Bisky behauptet, dass Marek mit der Erstausgabe des Tagebuchs (New York, 1954), das kurz nach dem Ende des Koreas-Krieges unzweideutig propagandistisch wertvoll war, seine Position auf dem amerikanischen Buchmarkt zu festigen versuchte (Bisky, 2003).

⁶ Ich habe mich mit den Besonderheiten des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin* im Spektrum der Memoiren der Adenauerzeit, die über die sexuelle Gewalt gegen deutsche Frauen im Kontext des Zweiten Weltkrieges berichten, in zwei Aufsätzen beschäftigt: Julia Garraio (2011), „Höhlenbewohner. Die Erfahrung des totalen Krieges im Tagebuch *Eine Frau in Berlin*“ in Hess-Lüttich, Ernest W.B./Kuruyazıcı, Nilüfer/Ozil, Seyda/Karakus, Mahmut (Hrsg.), *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Oxford/Wien, Peter Lang; Júlia Garraio (2012) „Uma história ‘conveniente’ de violações em tempo de guerra. Por que razão a Alemanha de Adenauer rejeitou *Uma Mulher em Berlim* e enalteceu *Diário Prussiano*“, in Ribeiro, António Sousa (org.), *Representações da Violência*, Coimbra, Almedina (im Druck).

Gewalt gegen Frauen im Patriarchat; die Rolle der Kriegsvergewaltigungen als „Botschaft“ zwischen Männern und Akt der Rache; die Degradierung der weiblichen Körper zur Wache in Situationen, wo die Männer einer Gruppe (der siegreichen Armee) über die zum Überleben notwendigen Lebensmittel verfügen, als eine institutionalisierte Form von sexueller Gewalt; die Verbreitung der Geschlechtskrankheiten und nachhaltige psychische Schäden als Folge der Kriegsvergewaltigungen; die Ächtung und die Stigmatisierung der missbrauchten Frauen als Folge der Gefühle von Impotenz und Demütigung bei den besiegten Männern. In diesem Kontext wurde *Eine Frau in Berlin* als Zeugnis der Ausbeutung der Frauen in Kriegsszenarien und der Degradierung des weiblichen Körpers zum Schlachtfeld und zur Kriegsbeute gelesen, und zwar im Sinne von Susan Brownmillers berühmter und einflussreicher Studie *Against our Will. Men, Women and Rape* (1975)⁷:

Men of a conquered nation traditionally view the rape of „their women“ as the ultimate humiliation, a sexual *coup de grace*. Rape is considered by the people of a defeated nation to be part of the enemy's conscious effort to destroy them. In fact, by tradition, men appropriate the rape of „their women“ as part of their own male anguish of defeat. This egocentric view does have a partial validity. Apart from a genuine, human concern for wives and daughters near and dear to them, rape by a conqueror is compelling evidence of the conquered's status of masculine impotence. Defense of women has been a hallmark of masculine pride, as possession of women has been a hallmark of masculine success. Rape by a conquering soldier destroys all remaining illusions of power and property for men of the defeated side. The body of the raped women becomes a ceremonial battlefield, a parade ground for the victor's trooping of the colors. The act that is played out upon her is a message passed between men – vivid proof of victory for one and loss and defeat for the other. (Brownmiller, 1975: 38)

BeFreier und Befreite postuliert diese Universalisierung des Phänomens der sexuellen Gewalt gegen Frauen im Krieg als unvermeidliche Folge der Einheit Militarismus/Männerherrschaft. In diesem polemischen Dokumentarfilm erscheinen Berlin 1945, die *Wehrmachtsbordelle* im Zweiten Weltkrieg, die Sowjetunion unter der Nazierrschaft, Kuwait unter Saddam Hussein, Jugoslawien Anfang der 90er Jahre, das

⁷ Die deutsche Übersetzung von Brownmillers Studie, *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*, erschien 1978 bei Fischer (Frankfurt am Main). In Schmidt-Harzbachs Aufsatz (2005: 30) wird die deutsche Version einer der meist zitierten Aussagen von Brownmiller wiedergegeben: „War provides men with the perfect psychologic backdrop to give vent to their contempt for women“ (Brownmiller, 1975: 32).

Gedicht „Heidenröslein“ von Goethe, die Kriege der Antike nebeneinander als Ausdruck einer universellen *Gender*-Machtstruktur. Deshalb warfen mehrere Kritiker (Gertrud Koch, Atina Grossmann, David Levin, unter anderen) dem Film vor, statt die sexuelle Gewalt gegen die deutschen Frauen vor dem Hintergrund des Dritten Reiches und der deutschen Kriegsverbrechen zu entfalten, die Vergewaltigungen aus dem historischen Kontext zu reißen und die Deutschen als Opfer darzustellen (auch wenn die deutschen Untaten erwähnt werden, bleibt die sexuelle Gewalt gegen die deutschen Frauen immer der Schwerpunkt des Films). Pascale Bos (2006) weist auf die Spannung zwischen zwei verschiedenen Narrativen im Film hin:

The film thus once tells the story of a specific and particular case of wartime rape: German women in Berlin in spring 1945 (especially April–May 1945). Yet it also aims to illustrate a general and universal truth about rape: all women, always, especially during wartime, may be sexually violated by men. (Bos, 2006: 103).

Bos erklärt die Probleme des Films als Folge eines „ahistorical sexism approach“, um einen sehr spezifischen historischen Fall zu erklären: die universelle Narrative über die sexuelle Ausbeutung der Frauen im Krieg als Folge des Patriarchats ist aber unzureichend, um die Vergewaltigungen in Berlin 1945, bei denen Rassenkonstruktionen so entscheidend waren, zu erklären (Bos, 2006: 107-110).

Die zweite Veröffentlichung des Tagebuchs 2003 wurde ein riesiger Erfolg beim Publikum und bei der Kritik. Der Text wurde in mehrere Sprachen übersetzt und auch im Ausland wurde er in der Regel gelobt. Was die Rezeption von *BeFreier und Befreite* schon andeutete, wird jetzt noch prägnanter. Die Dimension des Textes als Zeugnis einer universellen Narrative über die Ausbeutung der Frauen im Krieg erscheint nicht im Mittelpunkt, oder besser gesagt, die universelle Deutung steht im Dienst einer inneren deutschen Diskussion: die Debatte um die Gräueltaten gegen die Deutschen im und nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Presse wird auf den „universellen“ Charakter der Kriegsvergewaltigungen hingewiesen und auch die Art und Weise, wie der Text mit der Komplexität der sexuellen Gewalt im Krieg umgeht, wird erwähnt: die materielle Not und Hunger als Wegführer für die Prostitution, das eindrucksvolle Bild der zerfließenden Grenzen zwischen Vergewaltigung und Prostitution in militärischen Konflikten (zum Beispiel: Jaizer, 2003).

Das Tagebuch wird aber vorwiegend im Zusammenhang mit der Diskussion über

das deutsche Leid im Zweiten Weltkrieg besprochen, das heißt, der Text wird diskutiert innerhalb der deutschen Auseinandersetzung mit dem Erbe des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs. Auch wenn darauf hingewiesen wird, dass die erzählten Situationen von sexueller Gewalt in vielen anderen Kriegsszenarien stattfinden, landet die Diskussion oft bei der Rolle solcher Ereignisse im deutschen kollektiven Gedächtnis und bei der sogenannten Tabuisierung des Themas in beiden deutschen Staaten (zum Beispiel: Jaizer, 2003; Döbler, 2003). Die „universelle“ Deutung kann nicht von einer Aneignung der Thematik für eine Auseinandersetzung mit nationalen Fragen getrennt werden, die wiederum die Einmaligkeit der Ereignisse 1945 postuliert: im Gegensatz zu anderen Ländern, so lautet ein weitverbreiteter Diskurs Anfang des Jahrtausends, wurde in Deutschland das deutsche Leid tabuisiert wegen dem Gewicht der deutschen Schuld und der Angst, als Revisionist angesehen zu werden.

Es ist nicht verwunderlich, dass in diesem Zusammenhang *tabula rasa* mit den anderen Texten der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen gemacht wird. Die Feministen haben es auch gemacht; bei ihnen lässt sich das vorwiegend durch die Frage der Legitimität und der Suche nach einer „Frauenstimme“ erklären: daher wurden die Stimmen, die als „unfähig“, „national“, „reaktionär propagandistisch“ oder „rassistisch“ erschienen, als nicht legitim für die Problematik betrachtet. So war es mit Helke Sander: In einem für den Band *BeFreier und Befreite* geschriebenen Aufsatz („Erinnern/Vergessen“) behauptet sie gleich am Anfang, dass die Kriegsvergewaltigungen deutscher Frauen „nahezu fünfzig Jahre lang kein Thema waren“ (Sander, 2005: 9), aber kurz danach meint sie, dass in der Literatur der Nachkriegszeit „von den Vergewaltigungen in irgendwelchen Nebensätzen fast immer die Rede war“, auch wenn bis auf das Buch *Eine Frau in Berlin* sie „niemals zum Hauptthema wurden, obwohl die Fülle der Tagebücher, Berichte, Dokumente, Aufsätze keinen Zweifel daran ließen, dass es viele oder massenhafte Vergewaltigungen gewesen sein mussten“ (Sander, 2005: 10-11). In Schmidt-Harzbachs Aufsatz von 1984, den Sander und Jahr in ihrem Band veröffentlichen, wird auf die Instrumentalisierung der sexuellen Gewalt in der Bundesrepublik aufmerksam gemacht: „Nichts passte sozusagen besser in ein propagandistisches Konzept als die Massenvergewaltigungen sowjetischer Soldaten. Sie ließen sich sogar bestens vermarkten“ (Schmidt-Harzbach, 2005: 35). Schmidt-Harzbach erwähnt die berühmten Wahlplakate der CDU, in denen die Sowjetunion als bedrohliche Männlichkeit mit mongolischen Zügen erscheint, und auch die deutschen Übersetzungen der amerikanischen *Best-seller* über die Ereignisse

von April 1945 in Berlin, den Propagandaroman *The Big Rape*, der sehr erfolgreich in Deutschland war (Schmidt-Harzbach, 2005: 35). 2003 hängt das Verschweigen der Texte der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen nicht so sehr mit der Frage der Legitimität bestimmter Diskurse und Texte, sondern mit der weitverbreiteten These zusammen, dass das deutsche Leid im allgemeinen tabuisiert wurde und dass man „endlich“ darüber sprechen dürfte und sollte, dass heißt, die *Gender*-Problematik der sexuellen Gewalt lässt sich von der nationalen Geschichtsschreibung nicht trennen und wird ihr sogar untergeordnet.

Als Constantin Film, die Produktionsfirma des erfolgreichen *Untergang* von Oliver Hirschbiegel, sich für die Verfilmung des Tagebuchs interessierte, waren die Erwartungen sehr hoch und alles schien auf ein Riesenerfolg aufzuweisen: das Thema des deutschen Leides im Zweiten Weltkrieg genoss immer noch große Aufmerksamkeit in Deutschland; mehrere deutschen Filme der letzten Jahrzehnte waren sehr erfolgreich im Ausland (*Der Untergang*, *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Sophie Scholl*, *Das Leben der Anderen*, *Baader-Meinhof Komplex*, usw.); das Thema des Zweiten Weltkriegs war sehr präsent im internationalen Kino (*Operation Walküre*, *Defiance*, *Inglourious Basterds*, *The Boy with the Striped Pajamas*, unter vielen anderen); das Tagebuch selbst war sehr bekannt in Deutschland und im Ausland; das breite Publikum wurde zumindest seit Anfang der 90er Jahre für das Problem der Kriegsvergewaltigungen sensibilisiert. Auch wenn die Verfilmung *Anonyma – Eine Frau in Berlin* (Max Färberböck, 2008) auf die Ästhetik vom *Untergang* hinweist (um zu betonen, dass das, was dargestellt wird, irgendwo in Berlin nicht weit von Hitlers Bunker passierte), konnte der Film von Hirschbiegels Erfolg nicht profitieren. Weder die deutsche Kritik noch das Publikum waren von der Verfilmung überzeugt und *Anonyma: Eine Frau in Berlin* hatte keine nennenswerte internationale Karriere.

Deutsche erfolgreiche historische Filme mit dem Zweiten Weltkrieg im Hintergrund wie *Der Untergang* und *Sophie Scholl* verzichteten auf einen alten Trick im populären Kino: die Einfügung einer dramatischen Liebesgeschichte und/oder eines Liebesdreiecks. Dasselbe geschah aber nicht mit der Verfilmung vom Tagebuch. Günter Grass' bissige Bemerkung zu den Spielfilmen über Schiffsbrüche,⁸ die sich in seiner Novelle *Im Krebsgang* findet, lässt sich durchaus auf die Verfilmung von *Anonyma*:

⁸ Grass meint ganz besonders den deutschen Film *Nacht fiel über Gotenhafen* (1959). Dieser damals erfolgreiche Spielfilm handelt von der Versenkung der *Wilhelm Gustloff* durch ein sowjetischen U-Boot am 30. Januar 1945, die tausenden deutschen Flüchtlingen aus dem Osten das Leben kostete.

Eine Frau in Berlin beziehen, wenn man „Sinken eines überbelegten Schiffes“ und „tausendfache Tod“ durch „Massenvergewaltigungen“ ersetzt: „[...] *eine verquälte, zum Schluß hin heroische Liebesgeschichte als Zusatzstoff und Füllmasse erhalten, als wäre das Sinken eines überbelegten Schiffes nicht spannend, der tausendfache Tod nicht tragisch genug. Eine Beziehungskiste in Kriegszeiten.*“ (Grass, 2002: 113) [Hervorhebung von mir]. Wichtig ist nicht nur, was dieser Handlungsstrang zusätzlich bringt, sondern auch, was er verschweigt und inwieweit er bestimmte Problematiken des Tagebuchs überschattet.

Analysieren wir zuerst, was vom Tagebuch in der Verfilmung ausgeblendet wird. Unter möglichen Vergleichen mit dem Tagebuch, erwähnt Marek *Hunger* von Knut Hamsun (FB, 279). Die verzweifelte Suche nach Lebensmitteln bildet ein Leitmotiv im Tagebuch, das wesentlich ist, um das breite Spektrum von Ausbeutung und sexueller Gewalt gegen die Frauen der Besiegten zu verstehen. Der verhungerte weibliche Körper, der dem Sieger zur Verfügung gestellt wird, wird nicht nur sexuelle Beute, sondern auch Arbeitskraft: nachdem Anonyma in den ersten Tagen mehrmals vergewaltigt wird, sucht sie sich einen Beschützer, der sie vor den anderen Angreifern beschützt und mit Lebensmitteln versorgt (ein Wolf, der ihr den „Rest des Rudels fernhalte“ FB, 94). Als der Major die Stadt verlässt und sie hungert und keinen anderen Beschützer anschafft, meldet sie sich als Trümmerfrau, damit sie etwas zu essen bekommt. Das Tagebuch weist auf die undeutliche Grenze zwischen Vergewaltigung, Verführung und Prostitution in Kriegsszenarien und Besatzungsperioden hin:

Es lässt sich keinesfalls behaupten, dass der Major mich vergewaltigt. Ich glaube, dass ein einziges kaltes Wort von mir genügt, und er geht und kommt nicht mehr. Also bin ich ihm freiwillig zu Diensten. Tue ich es aus Sympathie, aus Liebesbedürfnis? Da sei Gott vor. Einstweilen hängen mir sämtliche Mannsbilder mitsamt ihren männlichen Wünschen zum Hals heraus, kann mir überhaupt nicht vorstellen, dass ich mich noch einmal im Leben nach diesen Dingen sehnen könnte. Tue ich es für Speck, Butter, Zucker, Kerzen, Büchsenfleisch? Ein wenig bestimmt, Es hat mich bedrückt, an den Vorräten der Witwe mitzehren zu müssen. [...] ich fühle mich freier so, esse mit besserem Gewissen. Andererseits mag ich den Major, mag ihn um so mehr als Menschen, je weniger er als Mann von mir will. [...] Denn unter den Mannsviechern der letzten Tage ist er doch der erträglichste Mann und Mensch. [...] Womit ich die Frage aber noch nicht beantwortet habe, ob ich mich nun als Dirne bezeichnen muss [...]

Ich steige aus diesem Gewerbe, wenn ich mein derzeitiges Tun schon so nennen muss, mit tausend Freunden aus – wenn ich nur mein Essen wieder auf andere, angenehmere, meinem Stolz besser zusagende Weise verdienen

kann. (FB, 128-130)

Der Film berichtet zwar auch über die im Krieg erfolgte Degradierung der weiblichen Körper zum Schlachtfeld für rivalisierende Männlichkeiten und über die Vielfalt und Komplexität der sexuellen Kontakte zwischen deutschen Frauen und Soldaten der Roten Armee. Aber da Passagen des Tagebuchs wie die Entfernung der Trümmer und die Arbeit an der Fabrik oder der vergebliche Versuch von Anonyma, Nikolai zu verführen, im Drehbuch fehlen, werden im Film die institutionalisierte und strukturelle Form der sexuellen Gewalt und die Vielfältigkeit der Ausbeutung des Frauenkörpers (als sexuelles Objekt und als Arbeitskraft) nicht so prägnant wie im Tagebuch dargestellt. Der Film scheint die „voyeuristischen“ Aspekte der sexuellen Gewalt zu bevorzugen (die nächtliche „Jagd auf Frauen“), doch andere Formen der Ausbeutung der Frauen im Krieg, die nicht so sensationalistisch wirken, aber die ermöglichen würden, das breite Spektrum der Kontinuitäten in der Degradierung der weiblichen Körper im Krieg besser zu erfassen, werden vernachlässigt.

Auch fehlt im Film ein Großteil der bissigen Bemerkungen über die deutschen Männer angesichts der Niederlage und der Massenvergewaltigungen: die zahlreichen Beschreibungen von erschöpften Soldaten; die Passage, in der eine Frau von einem Nachbarn beschimpft wird, weil sie sich gegen einen Vergewaltigungsversuch wehrt und dadurch alle Bewohner des Hauses in Gefahr bringt (FB, 86); die Eifersucht und das schlechte Gewissen von Iles Ehemann, der hilflos dabei stand, als seine Frau vergewaltigt wurde; wie manche deutsche Männer ihre Männlichkeit wieder ausbilden und damit ihren Stolz wiedergewinnen, indem sie bestimmte Aufgaben für die Besetzer erledigen (zum Beispiel Konfiszierung der Waffen) (FB, 168). Andere Passagen über die deutsche Männlichkeit werden im Film in einer Art und Weise behandelt, dass die deutschen Männer in einem positiveren Licht erscheinen. So zum Beispiel Herr Pauli: während der schlimmsten Tage liegt er krank im Bett und lässt sich von den vergewaltigten Frauen ernähren, aber sobald die Sowjets das Haus verlassen, tritt er als autoritärer Mann des Hauses auf und verlangt, dass Anonyma etwas zu essen bringt. Im Film erscheint die entsprechende Figur aber immer als gütiger Mann. Betrachten wir auch die Geschichte des Mannes, der seine Frau ermordet (sie hatte einen russischen Liebhaber) und dadurch seine kleine Tochter allein in Nachkriegsdeutschland zurücklässt. Im Film spielt diese Geschichte eine größere Rolle, aber sie wird grundsätzlich geändert: nachdem der Mann gesehen hat, wie die Russen sich mit den

deutschen Frauen amüsieren und tanzen, begeht er „nur“ Selbstmord und daher wird seine Tochter keine Waise, das heißt, was im Tagebuch vorwiegend als Mord mit fürchterlichen Folgen erscheint, erregt beim Publikum des Filmes nur Mitleid für den vom Krieg zerstörten und von den Russen gedemütigten deutschen Mann.

Eine ebenfalls interessante Figur ist der Freund des Flüchtlingsmädchens. Im Buch existiert er nur als Foto, aber im Film spielt er eine wichtige Rolle. Er wird von einem Russen ermordet, als er versucht, seine schwer traumatisierte Freundin vor weiteren Vergewaltigungen zu schützen. Solche selbstmörderischen dramatischen Heldentaten tauchen im Text aber nicht auf.⁹ Es kommt zwar immer noch zum Vorschein, inwieweit der Druck des Krieges die Grundpfeiler der patriarchalischen Ordnung und der propagierten Volksgemeinschaft vorübergehend zerstört und die früheren Überzeugungen und Beziehungen ins Schwanken bringt, aber durch die partielle „Rehabilitierung“ der deutschen Männer wird die Zerrüttung der bisherigen Gesellschaft als Folge einer strukturellen Gewalt nicht so auffällig wie im Original. Es wird darauf fokussiert, wie eine Gemeinschaft von außen angegriffen wird, aber im Vergleich mit dem Tagebuch wird nicht so grundsätzlich bearbeitet, inwieweit die Angriffe von Außen so tiefe Spannungen und Risse innerhalb dieser Gesellschaft provozieren.¹⁰

Wenn die ökonomische Dimension der sexuellen Gewalt und das vernichtende Bild der deutschen Männer im Film in den Hintergrund gerückt werden, was für Deutungen bringt die eingefügte Liebesgeschichte? Auch wenn die Verfasserin des Tagebuches den Major in einem positiven Licht darstellt, darf man nicht von einer Liebesbeziehung sprechen. Für sie sind die sexuellen Kontakte eine Überlebensstrategie und für ihn stellt die Beziehung seine Rolle innerhalb der Armee nie in Frage. Dies geschieht aber im Film, um die Echtheit seiner Liebe zu betonen und natürlich, um

⁹ Es wird nur ein Fall im Tagebuch erwähnt, in dem ein deutscher Mann seine Frau vor der sexuellen Gewalt beschützt: der Buchhändler aus Bayern, der einen Russen anbrüllt (FB, 143-4). Diese glückliche Geschichte (der Russe geht weg und der Buchhändler wird nicht ermordet) wird aber als eine Ausnahme dargestellt: „Zum ersten Mal hörte ich von solch rotem Zorn eines unserer Männer. Die meisten sind vernünftig, reagieren mit dem Kopf, sind bemüht, ihre Haut zu retten, wobei die Frauen ganz auf ihrer Seite stehen. Kein Mann verliert sein Gesicht, weil er eine Frau, sei es die eigene, sei es eine Nachbarsfrau, den Siegern preisgibt. Im Gegenteil, man würde es ihm verdenken, wenn er die Herren durch Widerstand reizte.“ (FB, 144).

¹⁰ In der Handlung des Spielfilms spielt das Ende der Beziehung mit Gerd genauso wie im Tagebuch eine zentrale Rolle. Aber indem im Film die Beziehung mit dem Major als Liebe dargestellt wird, wird sie fast ausschließlich auf eine private-leidenschaftliche Ebene reduziert. Im Tagebuch dagegen erscheint sie deutlich als strukturelles Phänomen der patriarchalischen Ordnung.

Spannung beim Publikum zu schaffen.¹¹ Im Tagebuch betont Anonyma, dass, weil Bedrohung, Gewalt und Machtstrukturen das Verhältnis zwischen den Menschen bestimmen (die leidvolle Dichotomie Sieger und Besiegte), weder Lust noch Liebe entstehen können, sondern nur Interessen und Austausch (FB, 102). Wenn aber der Film genau das Gegenteil postuliert und die Liebe sogar in den Mittelpunkt der Handlung stellt, wird die strukturelle Dimension der sexuellen Gewalt vernachlässigt und sogar überschattet.

Daniele Puplinkhuisen zufolge ist es Intention des Tagebuchs, „den Schwerpunkt auf eine weibliche Kollektiverfahrung zu legen sowie die *bis dato* männliche Chronik zur Situation in Berlin durch eine Darstellung aus weiblicher Perspektive sukzessiv zu differenzieren“ (Puplinkhuisen 2009: 150f.). Es geht natürlich um eine weibliche Kollektiverfahrung, die von den Grenzen der Nationalität grundsätzlich bestimmt ist: eine russische Soldatin lacht, als Anonyma von zwei Soldaten vergewaltigt wird (FB, 62); die Berlinerinnen beobachten die russischen Soldatinnen mit Erstaunen (FB, 79). Die Erfindung einer Rivalin für Anonyma (eine Russin) im Spielfilm und die daher entstandene Rivalität zwischen zwei Frauen um den machtvollen Mann (ein altes patriarchalisches Schema, das immer wieder im populären Kino und in der sogenannten Trivalliteratur „für Frauen“ auftaucht, eine Variation der Handlungsmuster „zwei Frauen kämpfen um den Zauberprinz“) treten in den Vordergrund und überschatten den Versuch des Originals, eine kollektive (wenn auch nur deutsche) Frauenstimme zu erfinden. Aus einer Geschichte über sexuelle Gewalt von Männern gegen Frauen in einem Kriegsszenario (das Tagebuch) entsteht ein Film über eine unmögliche Liebesgeschichte, in der die Heldin von den Kameraden ihrer Liebhaber vergewaltigt wurde, und in der die Nationalität (die kollektive Zugehörigkeit) als Hindernis für die Liebe erscheint. Die Milderung und sogar das Verschweigen mancher Spannungen innerhalb einer von der Nationalität bestimmten Gruppe (das heißt, zwischen vielen deutschen Frauen und vielen deutschen Männern) gehen im Film Hand in Hand mit der Akzentuierung der Spannungen innerhalb einer vom *Gender* bestimmten Gruppe (das heißt, die Rivalität zwischen einer deutschen Frau und einer russischen Frau).

Das deutsche Kino der 90er Jahre wurde von Eric Rentschler (2000) „Konsens-Kino“ genannt: ein Star-zentriertes Unterhaltungskino, das sich von den gesellschaftskritischen Themen und Diskursen und Autoren-Selbstverständnis des

¹¹ So zum Beispiel bei der Hinrichtung des Flüchtlingsmädchens. Um seinen eigenen Befehlen zu folgen, hätte der Major Anonyma auch hinrichten lassen sollen.

Neuen Deutschen Films der 70er und 80er Jahren abwendet und sich stattdessen an einen breiten Publikumsgeschmack richtet und in Deutschland kommerziell sehr erfolgreich ist. Die Verfilmung von *Eine Frau in Berlin* trägt klare Merkmale des „Konsens-Kinos“ und setzt eine Welle von kommerziellen Filmen über den Nationalsozialismus (Joseph Vilmsmeiers *Stalingrad* und *Comedian Harmonists*, zum Beispiel) fort, die dem deutschen Zuschauer ermöglichen, sich mit positiven deutschen „arischen“ Figuren zu identifizieren (zum Beispiel: der Protagonist von *Stalingrad* oder einige Figuren von *Comedian Harmonists*). Bei *Anonyma – Eine Frau in Berlin* handelt es sich um einen Film, der ganz deutlich den hegemonialen Erinnerungsdiskurs der Berliner Republik übernimmt: das deutsche Leid muss einen zentralen Platz im kollektiven Gedächtnis haben, ohne dass die deutschen Gräueltaten vergessen werden.¹² Im Gegensatz zur Mehrheit der Texte der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen wird im Spielfilm die deutsche Schuld postuliert, es wird auf die deutschen Verbrechen im Osten (die ermordete Frau des Majors, usw.) und den Fanatismus seitens der Deutschen hingewiesen, und es wird auch gesagt, dass es keine Äquivalenz zwischen den deutschen Untaten in der Sowjetunion und den Vergewaltigungen in Berlin gibt (siehe, zum Beispiel, die Erzählung von der Ermordung von Kindern in Russland: der Film zeigt gleich danach wie die Berliner Kinder von den Sowjets nicht misshandelt werden). Die Bearbeitung der Vergangenheit ist trotzdem nicht unproblematisch. Es wird vorausgesetzt, dass alle wissen, worum es geht, wenn man über „deutsche Schuld“ oder „deutsche Verbrechen“ spricht, so dass es nicht unbedingt nötig ist, sich sehr detailliert mit diesen Ereignissen zu beschäftigen. Aber gerade bei sexueller Gewalt herrscht eine große Lücke im deutschen öffentlichen Bewusstsein: wenn die Thematik in Deutschland diskutiert wird, geht es normalerweise um die Vergewaltigungen deutscher Frauen hauptsächlich von Soldaten der Roten Armee, und nur selten ist die verbreitete sexuelle Gewalt von deutschen Soldaten in den besetzten Ländern gemeint.

Die wichtigsten historischen Arbeiten über die sexuellen Gewalttaten der Deutschen im Zweiten Weltkrieg stammen aus dem letzten Jahrzehnt (Beck, 2004, Flaschke, 2009; Mühlhauser, 2010). Auch wenn Regina Mühlhäusers Studie *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941–1945* (2010) in der Presse eine breite und positive Rezeption fand,

¹² Inwieweit diese Einstellung möglicherweise in vielen Fällen eine Relativierung der deutschen Untaten bedeutet, steht jetzt außerhalb des Rahmens dieses Referats.

was die deutsche Belletristik und Filmindustrie angeht, gibt es kaum Werke, die die deutschen Soldaten als Agenten von sexueller Gewalt porträtieren. Im Gegenteil, Produkte der populären Literatur wiederholen immer noch ein Geschichtsbild, das in der Bundesrepublik sehr verbreitet war: die Deutschen haben ganz fürchterliche Verbrechen im Osten begangen, aber Vergewaltigung gehörte nicht dazu (Mühlhäuser: 2011). Ein Beispiel: In Renate Meinhofs *Das Tagebuch der Maria Meinhof. April 1945 bis März 1946 in Pommern. Eine Spurensuche* (2006), wo der Mord der jüdischen Nachbarn erwähnt wird, fragt eine deutsche Frau: „Was haben meine Brüder in Russland gemacht, dass die [*Soldaten der Roten Armee*] so über uns herfielen?“; darauf antworten die Brüder: „Nein, Schwesterchen, keine Frau angefasst, »die waren uns auch viel zu dreckig«“ (Meinhof, 2006: 117).

Im Tagebuch *Eine Frau im Berlin* wird die Verbindung zwischen den deutschen Untaten im Osten (inklusive sexuelle Gewalt) und den Vergewaltigungen in Berlin hergestellt: Bei der ersten Schändung der Verfasserin erwähnt ein Russe die Vergewaltigung seiner eigenen Schwester als Rechtfertigung für seine Tat. An der Pumpe hört Anonyma von vergewaltigten Frauen „Unsere haben’s wohl drüben nicht viel anders gemacht“ (FB, 147). Diese Stellen (die zweite wird im Band *BeFreier und Befreite* zitiert) kommen aber nicht im Spielfilm vor. Auch im Film fehlen die Erwähnungen von den Verfolgungen der Juden im Dritten Reich und vom Holocaust:¹³ das Treffen mit einem deutschen Juden in Paris vor dem Krieg;¹⁴ die sowjetischen Nachkriegssendungen über die Konzentrationslager. Solche Momente sind aber wesentlich im Tagebuch, um die Universalisierung der Ereignisse von Berlin 1945 in Frage zu stellen. Sie erlauben der Verfasserin, die Einmaligkeit der deutschen Untaten einzusehen:

Ackerte mich durch einen Band Dramen von Aischylos und entdeckte dabei die *Perserklage*. Mit ihren Wehschreien der Besiegten passte sie gut zu unserer Niederlage – und passt doch gar nicht. Unser deutsches Unglück hat einen Beigeschmack von Ekel, Krankheit und Wahnsinn, ist mit nichts Historischem vergleichbar. Soeben kam durchs Radio wieder eine KZ-

¹³ Hier aber unterscheidet sich die Verfilmung von anderen kommerziellen Spielfilmen der letzten zwei Jahrzehnte über den Nationalsozialismus, die die Deutschen als Opfer des Kriegs darstellen (*Comediam Harmonists, Rosenstraße, Aimé und Jaguar, Dresden*, usw.). Inwieweit manche dieser Filme eine höchst problematische Äquivalenz zwischen dem Leiden der deutschen Juden und den “normalen” Deutschen darstellen und dem deutschen Publikum die Möglichkeit anbieten, sich mit den jüdischen Opfern zu identifizieren, steht außerhalb des Rahmen dieses Referats.

¹⁴ Es gibt “Spuren” dieses Treffens im Film, aber es wird grundsätzlich geändert und es wird nie gesagt, dass es sich um einen Juden handelt.

Reportage. Das Grässlichste bei all dem ist die Ordnung und Sparsamkeit: Millionen Menschen als Dünger, Matratzenfüllung, Schmierseife, Filzmatte – dergleichen kannte Aischylos doch nicht. (Anonyma 2005: 273).

Die Vergewaltigungen der Berlinerinnen werden als Strafe für die Gräueltaten des deutschen Militärs in der Sowjetunion gedeutet (mehrmals hört man die sowjetischen Soldaten, die Berlinerinnen Frau Hitler nennen). Aber warum materialisiert sich der Hass gerade in sexueller Gewalt? Auch wenn die Soldaten und Offiziere der Roten Armee differenziert werden und einige von ihnen als gebildet und kulturbeflissen dargestellt werden, erscheint die Mehrheit von ihnen entweder als Naturburschen (Anatol, zum Beispiel) oder als unersättliche Barbaren, als ungebildete schmutzige Säufer. Es sind hauptsächlich diese letzten, die als brutale Vergewaltiger dargestellt werden, das heißt, es wird impliziert, dass sexuelle Gewalt ein Produkt der Barbarei, ein Merkmal der unzivilisierten Völker ist.¹⁵ Sogar der Major bestätigt diese Idee:

Major: Schauen Sie. Da unten. Was sehen Sie?

Anonyma: Soldaten.

Major: Russen! Bestien oder Tiere, wie Sie sagen. Und stimmt! Keiner von uns wartet eine Sekunde, wenn er einen Deutschen erschießen kann. Euer Blut ist auf unseren Uniformen. Ist gut so. Keiner von ihnen wollte Krieg! Die meisten wussten nicht einmal, was das ist: Deutschland. (1.32.24-1.33.06)

Der Spielfilm scheint anzudeuten, dass, wenngleich die deutschen Verbrechen in Russland den Hass gegen die Deutschen erklärten, es auch bei den Russen ein kulturelles Substrat geben musste, das die sexuelle Gewalt erst möglich machte: und das war gerade ihre kulturelle Rückständigkeit und Grobheit. Mit einer solchen Vereinfachung und mit der Einfügung der unmöglichen Liebesgeschichte sind in der Verfilmung bestimmte Aspekte vernachlässigt worden, die das Tagebuch interessant für die Analyse des Phänomens der sexuellen Gewalt im Krieg macht und die dem breiten Publikum helfen könnten, den Begriff von sexueller Gewalt besser zu differenzieren:

¹⁵ Auch wenn das Tagebuch die traditionelle nationalistische Erklärung für die sexuelle Gewalt, die sich in den meisten Texten der Adenauerzeit befindet, teilweise überwindet (das heißt, die Behauptung „die Russen vergewaltigen, weil sie Barbaren sind“, genügt Anonyma nicht), teilt die Verfasserin viele in der Zeit weit verbreitete Stereotypen und Vorurteile gegenüber den Russen als primitives Volk. Für sie sind die Russen als Volk „auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe“ (FB, 88). Sie interpretiert die Vorliebe der sowjetischen Soldaten für dicke Frauen als Zeichen von Primitivität (FB, 59) und meint, das Diebische liege „tief in ihnen drin“ (FB, 242).

ein breiteres Verständnis des Phänomens in seiner Komplexität und seine Rolle im Rahmen mehrerer Kontinuitäten von Gewaltformen und Ausbeutungen, die normalerweise Besatzungsperioden und Nachkriegszeiten charakterisieren; die Notwendigkeit, die sexuelle Gewalt in Kriegsszenarien als strukturelles und wirtschaftliches Phänomen zu betrachten, das sich nicht auf die direkten Angriffe beschränkt; die sexuelle Gewalt als Produkt hegemonischer Männlichkeitsvorstellungen, die durch Rassenkonstruktionen und -rivalitäten zugespitzt werden. Die Übertragung des Tagebuchs in ein Medium der populären Kultur erwies sich daher als verpasste Chance, eine komplexere Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Kriegsvergewaltigungen und der sexuellen Ausbeutungen der deutschen Frauen 1945 in Gang zu bringen. Stattdessen werden hauptsächlich Stereotypen des Diskurses über die deutschen Leiden im Zweiten Weltkrieg wiederholt und unzureichende und sogar fragwürdige Erklärungen für das Phänomen der sexuellen Gewalt in Kriegsszenarien vorgeschlagen. Aber wenn das Drehbuch eine tiefere und komplexere Auseinandersetzung mit dem Phänomen der sexuellen Gewalt befördern würde, würde es dann ins Programm von Constantins Großproduktionen passen?

Bibliographie

- Anonyma. 2005. *Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*. Berlin: btb (© 2003, Eichborn AG, Frankfurt am Main). (=FB)
- Beck, Birgit. 2004. *Wehrmacht und sexuelle Gewalt. Sexualverbrechen vor deutschen Militärgerichten 1939–1945*. Paderborn.
- Bisky, Jens. 2003. Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen. *Süddeutsche Zeitung*, 23.09. http://www.frallemand.fr/?page_id=81.
- Bos, Pascale. 2006. Feminists interpreting the Politics of Wartime Rape: Berlin, 1945; Yugoslavia, 1992-93. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31:4, 995-1025.
- Brownmiller, Susan. 1975. *Against our Will. Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Dahlke, Birgit. 2000. "Frau komm!": Vergewaltigungen 1945. Zur Geschichte eines Diskurses. In *LiteraturGesellschaft DDR: Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*.

Hrsg. v. Birgit Dahlke, Martina Langermann, Thomas Taterka. Stuttgart: Metzler, 275-311.

Döbler, Katharina. 2003. Eilige Notizen eines Höhlenmenschen. *Die Zeit*, 24 (5-6-2003).

Enzensberger, Hans-Magnus. 2003. „Verdeckte Ermittlungen von Schnüfflern“ Enzensberger und die Anonyma. *Der Spiegel* 40/2003, 29. September 2003, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28721232.html>.

Flaschka, Monika. 2009. *Race, Rape and Gender in Nazi Occupied Territories*. PhD. diss (Kent State University).

Grass, Günter. 2002. *Im Krebsgang. Eine Novelle*. Göttingen: Steidl.

Jaiser, Konstanze. 2003. Eine Frau in Berlin. *HSOZKULT*, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2003-4-138>.

Meinhof, Renate. 2006. *Das Tagebuch der Maria Meinhof. April 1945 bis März 1946 in Pommern. Eine Spurensuche*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Mühlhäuser, Regina. 2010. *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941–1945*. Hamburg.

Mühlhäuser, Regina. 2011, Honor & Respectability. The Silencing of sexual violence by German soldiers after WWII. *Newsletter P@x*.

Puplinkhuisen, Daniele, 2009, “Kleine Fußnote zum Untergang des Abendlandes“ Das Zusammenspiel von kollektiver Erinnerung und weiblicher Perspektive in Anonymas *Eine Frau in Berlin*, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 155: 148-161.

Rentschler, Eric. 2000. From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of consensus. In *Cinema and Nation*. Edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge.

Sander, Helke. 2005. Erinnern/Vergessen. In *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Hrsg. v. Helke Sander und Barbara Jahr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 9-20.

Sander, Helke und Barbara Jahr (eds.). 2005. *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Schmidt- Harzbachs, Inge. 2005. Eine Woche im April: Berlin 1945. Vergewaltigung als Massenschicksal. In *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Hrsg. v. Helke Sander und Barbara Johr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 21-45 (auch in: *Feministische Studien* 5/1984).

Schwartz, Claudia. 2003. Tagebuch einer Unbekannten. *Neue Zürcher Zeitung* (Ressort Feuilleton, 20-08-2003).

Schlüsselbegriffe: *Eine Frau in Berlin* – Kriegsvergewaltigungen – Repräsentation der Gewalt.