



**Der Hammer**  
Die Zeitung der  
Alten Schmiede  
Nr. 99, 12.18

**Sabine Scholl**  
**FRAUEN SCHREIBEN KRIEG**

Zwei Vorlesungen in der Alten Schmiede im Dezember 2018

Wir leben im Frieden? In diesem Bewusstsein lebt unsere Gesellschaft. Ukraine, Russland, Syrien, Afghanistan, Jemen? Die ökonomischen und militärischen Verbindungen zwischen Europa und den jeweiligen Konfliktparteien? Die mit militärstrategischen Konzepten weltweit vorangetriebenen Konzernkonkurrenzen als Bausteine des Friedens? Die agrikulturne Expansionspolitik Europas auf dem afrikanischen Kontinent? Die Entrechtungs- und Verarmungspolitik europäischer Regierungen gegen die eigenen Bevölkerungen mit der Folge von schwer kontrollierbaren Protestbewegungen und Protestparteien? Unerklärte Vorstufen von Kriegen? Aber unerklärbar?

Die in Berlin lebende österreichische Schriftstellerin **Sabine Scholl** hat sich mit der Rolle von Frauen beschäftigt, die im 20. Jahrhundert an der öffentlichen Bewusstseinsbildung, was Krieg bedeute, mitgewirkt haben. Erst als Ausnahmerecheinungen in der Männerdomäne der deklarierten großen Kriege, eingebunden in die Propagandaabteilungen des Militärs; dann als teilnehmende Beobachterinnen und Reporterinnen und schließlich als Opfer und Traumatisierte von organisierten Gewaltausbrüchen, in denen die Unterscheidung zwischen Bürgerkrieg und »nationalem Verteidigungskrieg« kaum mehr möglich scheint.

Darüber hat sie im Dezember in der Alten Schmiede zwei Vorlesungen gehalten. *Der Hammer* dokumentiert hier die erste der zwei Vorlesungen, die zweite wird im Frühjahr 2019 im neuen Buch der Autorin nachzulesen sein. Sabine Scholls Vorlesungen mögen als ein weiterer Beitrag zu einer notwendigen aktuellen öffentlichen Bewusstseinsbildung verstanden werden.

Kurt Neumann



Sabine Scholl

## FRAUEN SCHREIBEN KRIEG I: 1914-1945 KÖRPER KLEIDER BLUT –

Alice Schalek, Margaret Bourke-White, Martha Gellhorn, Lee Miller,  
Irène Némirovsky, Swetlana Alexijewitsch

Obwohl es Texte verschiedener Genres zur weiblichen Seite des Krieges gibt, hat bislang kaum eine konzentrierte Auseinandersetzung damit stattgefunden. Der Gegensatz von männlichen Gefechtsschilderungen, Tötungsmaschinen, hierarchischen Beziehungsmustern und Heldenerzählungen zu weiblichen Berichten vom Überleben zwischen Gebäuderesten, Alpträumen, Versorgungsproblemen, Selbstschutz etc. verdeutlicht, dass Kriegsliteratur bislang weitgehend aus männlicher Sicht und ereignisorientiert geschrieben wurde. Dabei befinden sich immer mehr Frauen als Soldatinnen, Journalistinnen oder Ärztinnen nahe den Frontlinien. Reporterinnen oder recherchierende Autorinnen erfahren als teilnehmende Beobachterinnen insbesondere von Frauen in Kriegsgebieten Geschichten, die sie Männern eher nicht mitteilen. Oft handelt es sich dabei um die Beschreibung von Kollateralschäden oder sexueller Aggression.

Absicht dieses Essays ist es, die Aufmerksamkeit auf den weiblichen Blick zu lenken, da unsere Bilder vom Krieg vorwiegend von Männern geprägt sind, während Frauen meist mit Friedfertigkeit assoziiert werden. In der aktuellen Ausstellung *Gewalt und Geschlecht* im Dresdner Militärgeschichtlichen Museum jedoch werden eingeschliffene Vorstellungen von männlichem Krieg und weiblichem Frieden kritisch hinterfragt. Im Vorwort heißt es dazu: »Es geht generell darum zu vermitteln, dass die ›Wahrheit‹ jeglicher Überlieferung jeweils nur die Wahrheit des Überliefernden ist und dass sich das Bild eines historischen Ereignisses stets nur aus unendlich vielen Fragmenten, Erinnerungen und Wertungen, einem Mosaik vergleichbar zusammensetzt«. (Pieken 2018)

Während in traditionellen Gesellschaften männliche Nachkommen als Krieger initiiert werden, gelten Mädchen mit Erreichen eines gebärfähigen Alters als erwachsen. Im Kriegsfall spielen Frauen höchstens durch Geburt und Erziehung waffentauglichen Nachwuchses eine bedeutende Rolle. Zudem dienen sie und gemeinsame Kinder als Verteidigungsmotiv und damit Rechtfertigung für den männlichen Kampf gegen Feinde. Einen zwangsläufigen Zusammenhang zwischen Pazifismus und Feminismus gibt es aber nicht, wie z.B. Bertha von Suttners *Die Waffen nieder* zeigt. Während des 1. Weltkriegs waren die Positionen der Frauenbewegung kaum von denen der männlichen Befürworter unterschieden. Geschlechterdifferenz und Mütterlichkeit konnten sowohl zur Bejahung als auch zur Ablehnung des Krieges herangezogen werden. (Thiele, Thomas, Virchow 2010)

Die Wiener Kriegsreporterin Alice Schalek z. B. zelebriert in ihren Berichten zu Anfang des 1. Weltkrieges ein naturhaftes männliches Heldentum. Frauen werden von ihr weder erwähnt noch fotografiert. Von einer spezifisch weiblichen Perspektive ist nichts zu spüren. Dass Alice Schalek als einzige Journalistin an der Front zugelassen war, hatte eher zur Folge, dass sie sich männlichen Vorgaben völlig anpasste.

Das Bild, das wir heute von dieser ersten österreichischen Kriegsreporterin haben, ist durch ihre Darstellung in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und der *Fackel* bestimmt. Be-



1960) Alice Schalek an der Tiroler Front.

kannt war sie vordem für Reiseberichte in entfernte Gebiete gewesen, in denen sie Wert auf einen subjektiven Blickwinkel und Begegnungen mit Einheimischen legte, Dialoge einbaute, um Unmittelbarkeit zu erzeugen. Ab 1915 berichtet sie dann von der Front und reizt Kraus zu seiner nicht gerade schmeichelhaften Darstellung, gegen die sie sich sogar mit einer Klage wehrt. Kraus nennt sie in seinem Drama »die Schalek«, in der er die Sensationsgier der Medien verkörpert sieht. Interessant ist, dass er sich für die Monologe der Figur aus Schaleks Originaltexten bedient, die er allerdings strafft, kürzt, neu zusammensetzt, sich also des modernen Verfahrens der Collage bedient. Die Reporterin tritt als unsympathische, privilegierte Kriegstreiberin in Erscheinung, die sich mit Konzentration auf das Ästhetische von dem wahren Leiden der Kriegsbeteiligten distanziert, verkörpert ein Feindbild, bis zur Lächerlichkeit verzerrt. Kraus' ablehnende Haltung entspricht damit aber auch der allgemeinen gesellschaftlichen Geringschätzung von Frauen, die sich in bis dahin Männern vorbehaltenen Berufen wagten. Indem sich Schalek exponiert, wird sie zur Zielscheibe eines traditionellen Verständnisses von Geschlechterrollen. (Mautner 2015)

Der einzige Bereich, in dem Frauen während des 1. Weltkriegs sozial anerkannt aktiv werden durften, war Sorgearbeit. Man benötigte Krankenschwestern und Pflegerinnen, später wurden Frauen für die Organisation von Nachschub aus dem Hinterland eingesetzt, war ihre Mithilfe in Munitionsfabriken und im Transportwesen gefordert. Die mütterliche Fürsorge wurde auf das Nationale ausgeweitet. In früheren Kriegen befanden sich außerdem Wäscherinnen, Marketenderinnen, Köchinnen in Diensten der Feldherren, außerdem gab es adelige Frauen, die in Ausnahmesituationen Heere befehligten. Auch sind einige Fälle von als Männer verkleideten Kriegerinnen bekannt.



Im Allgemeinen jedoch werden in der klassischen, so gut wie immer von Männern geschriebenen Kriegsliteratur Frauen als Helfende dargestellt, Begegnungen mit ihnen finden in Ruhemomenten statt, sie sind Zuhörerinnen für die Kriegserzählungen der Männer oder verkörpern die Zivilgesellschaft, die es zu verteidigen gilt. Frauen wiederum, die kämpfen, müssen zahlreiche, ihrem Geschlecht auferlegte Beschränkungen überwinden und erinnern damit an Schwächen des menschlichen Körpers an sich. Folglich wird in Berichten von und über sorgende Frauen das männliche Image der Unverwundbarkeit gestört, da in ihnen Männerkörper nicht als feste, harte, sondern als weiche, verletzbare auftauchen. Die Anwesenheit von Frauen im Kampfgebiet rückt stets die körperliche Anfälligkeit auch der Männer ins Blickfeld. Frauen, die sich im Krieg um Verwundungen kümmern, werden schließlich selbst als Wunden wahrgenommen, welche eine straff männliche Vorgehensweise bedrohen. Das Weibliche, oder besser das Weibische, gilt als Antonym des Soldatischen, des Heldenhaften. In diesem Zusammenhang standen und stehen Probleme von Soldaten, traumatische Spätfolgen zuzugeben und Hilfe zu suchen. Es gilt die Doktrin, dass echte Männer keine psychischen Probleme haben können. Damit ist ein Teufelskreis eröffnet, in dem die Soldaten allein gelassen sind, Drogensucht und Alkoholismus sind verbreitete Folgen, die Selbstmordrate ist extrem hoch.

Je technischer und abhängiger von digitalen Strategien und Hilfsmitteln der Krieg wird, desto leichter können Frauen an ihm teilnehmen. Auf diese Weise müssen sie nicht mehr nur die Körper von Verwundeten betreuen, sondern sie versorgen die Apparaturen des Militärkörpers oder werden selbst zu Kampfmaschinen aufgerüstet.

Im Sammelband *Gender for the Warfare State: Literature of Women in Combat* formuliert Robin Truth Goodman drei Thesen, die ich als Leitgedanken für die Analyse von weiblichen Kriegsberichten heranziehen möchte. (Goodman 2017)

Erstens: Traditionelle Kriegsliteratur folgt dem Muster von klassischen Heldenerzählungen mit Motiven wie Eroberung, Überwindung körperlicher Beschränkungen und Sieg. In von Frauen verfassten Kriegsberichten verändern sich die Vorgaben: Die Grenzen zwischen öffentlichen Sphären und privaten Gefühlen, zwischen Held und Opfer, zwischen Abenteuer und Mühen, Action und Wiederholung, Gewalt und Fürsorge verschwimmen. Weltzerstörung und Welthervorbringung vermischen sich in diesen Berichten von der Front.

Zweitens: In weiblichen Kriegserzählungen herrscht ein anderer Zeitbegriff. Krieg wird nicht als Einbruch aus heiterem Himmel dargestellt, in dem alle Regeln außer Kraft gesetzt werden, sondern als Fortsetzung von Alltagspraktiken. Statt einer Aneinanderreihung von kämpferischen Aktionen werden die Zwischenräume und das Warten auf einzigartige Ereignisse betont. Frauen berichten von lang vorausgegangenen Abläufen, die zum Kampfgeschehen führen, von nachhallenden Wirkungen, von den Folgen der Zerstörung materieller und seelischer Ressourcen.

Daraus folgt, drittens, dass in weiblichen Texten vom Krieg klassische Formen durchbrochen werden. Neben lyrischen und dramatischen Formen werden kürzere und formal gelockerte Genres wie Memoir, Zeugenaussagen, Blogs, Tagebücher, Reiseberichte, Monologe, Briefwechsel, Autobiographien, Ethnographien, Interviews wichtig. Oder es handelt sich um Mischformen, sogenannte Hybride, die herkömmlichen Zuordnungen nicht entsprechen. Es scheint, dass die Absicht klassischer Kriegsliteratur, Ordnung ins Chaos bringen zu wollen, um Krieg sinnfällig zu machen, in Berichten über Frauen und von Frauen aufgeweicht wird, indem sie die Effekte des Krieges auf Körper, soziale Regeln und Psyche deutlich machen.

Dazu möchte ich viertens hinzufügen, dass die Verarbeitung des Krieges zeitliche und räumliche Distanz benötigt. Je weiter das aktuelle Geschehen zurückliegt, desto eher gelingt es, zusammenhängende, weitläufige Narrative dazu zu entwerfen, wie wir anhand der folgende Beispiele bemerken werden.

Um die wechselseitige Wirkung von Medien und Krieg herauszustellen, beginne ich mit Berichten dreier Kriegsreporterinnen, bevor ich zu literarischen Zeugnissen übergehe.

Während des 2. Weltkriegs wurden vom US-Militär neben männlichen Kriegsberichterstatern insgesamt 200 Reporterinnen akkreditiert. Ihre Perspektive sollte vor allem daheimgebliebenen Ehefrauen verdeutlichen, wofür ihre Männer so weit von zuhause entfernt kämpften. Die Reporterinnen wurden mit Uniform, Helm, Mütze, Presseausweis sowie einem offiziellen Abzeichen ausgestattet und waren damit Teil der Armee. In *The Woman War Correspondent* schreibt Carolyn M. Edy, dass die Journalistinnen sich zwar in einem männlich strukturierten Feld bewegten, jedoch ihren Leserinnen mit typisch weiblichen Eigenschaften vorgestellt wurden. Obwohl die Frauen professionelle Journalistinnen waren, wurde betont, dass sie sich von Anfang an vor allem darum sorgten, wie sie die zugeteilten Uniformen ihren Körpern anpassen und schicker machen könnten. Wenn sie gelobt wurden, dann als außergewöhnliche Frauen und nicht als außergewöhnliche Reporter. Manche von ihnen spielten mit diesen Erwartungen, berichteten über Bedenken, die Front ohne Make-up besuchen zu müssen. Caroline Iverson, eine ausgewiesene Luftfahrtexpertin, die für *LIFE MAGAZINE* arbeitete, wünschte sich inmitten einer Gruppe gut aussehender Piloten angeblich nichts sehnlicher als Lippenstift und Puder, um die Männer vor allem mit weiblichen Reizen zu beeindrucken.

Andererseits kann diese Konzentration auf Äußerlichkeiten eine Ablenkungsmethode vor realer Gefahr gewesen sein. Anstatt über ihre Angst vor den heranziehenden deutschen Truppen zu berichten, schreibt Inez Robb z.B. über ihren Horror vor Kopfläusen, und Ruth Cowan erwähnt wiederholt ihre Bemühungen, als Braunhaarige auch an der Front blond zu bleiben. (Edy 2017)

Berichterstaterninnen im Krieg waren also auf mehreren Ebenen Ausnahmen par excellence. Sie sollten nicht das militärische Hauptgeschehen dokumentieren, sondern die große Erzählung ergänzen und eine Abwechslung von der Routine des Krieges bieten.



Fortsetzung von Seite 3

Doch gab es einige Stimmen und Fotografinnen, wie Lee Miller, Margaret Bourke-White und Martha Gellhorn, die über die ihnen zugedachten Rollen und Kompetenzen hinaus agierten. Ihre Artikel wurden zwar für Mode- und Gesellschaftsmagazine verfasst, erlangten in ihrer Eindringlichkeit jedoch literarische Qualität. Ihre Fotos versuchten vor allem die Folgen des Kampfgeschehens auf Menschen, Gebäude und Stimmungen zu zeigen. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass diese Frauen die amerikanische Perspektive der rettenden Kraft gegen das verkörperte Böse der Deutschen einnahmen und davon ihre Ermächtigung ableiteten.

Lee Miller wurde durch ein Foto, das sie in Hitlers Badewanne zeigt, weltberühmt. Die Aufnahme war Teil ihrer Reportage *Hitle-riana*, in der sie den nach der Kapitulation in Hitlers Münchner Wohnhaus vorgefundenen kitschigen Nippes in Wort und Bild enthielt.

Margaret Bourke-White wurde für Flugeinsätze rekrutiert, wo sie sich als Frau in der männlich dominierten Nachrichtenwelt behauptete.

Martha Gellhorn berichtete für Frauenmagazine, indem sie sich als Identifikationsfigur einer aufgeschlossenen, dennoch mit weiblichen Reizen versehenen Reporterin darstellte.

Elisabeth Bronfen schreibt in einem Essay, sie »stehen für ihre Botschaften mit dem eigenen Körper ein«, um die Wahrhaftigkeit ihrer Aussagen und Bilder für das vorwiegend weibliche Publikum zu garantieren. (Bronfen/Kampa 2015) Indem sie scheinbar Nebensächliches zum Hauptstrang der Erzählung vom gerechten Krieg hinzufügen, arbeiten sie für die Legitimation des amerikanischen Einsatzes. Die Qualität ihrer Arbeiten reicht dabei über das übliche Maß des Berichtens von Fakten hinaus. So schreibt Lee Miller 1944, nachdem Soldaten und Korrespondenten sich lange Zeit nur von Konserven ernährten, über das erste frisch gebackene Brot in Frankreich: »Das Weiß eines Schneesturms! Das frische Brot wurde geküsst, liebkost, bewundert und verschlungen.« (Bronfen/ Kampa 2015)

Das ehemalige Fotomodell in Kreisen der Pariser Surrealisten, das bei Man Ray fotografieren gelernt hatte, setzte die visuellen Lektionen des Lehrmeisters im Kampfgebiet um. Ihre Fotos von zerstörten Objekten nach dem Londoner Blitzkrieg ähneln Ready-mades; die Bilder von Frauen mit Schutzbrillen wirken wie künstlerische Inszenierungen. Millers für die Modezeitschrift *Vogue* produzierte Bilder verschränken Beobachtungen aus dem Krieg mit Modebewusstsein. Militärische Motive werden ästhetisch für Kleider Trends genutzt und umgekehrt. An den Uniformen ausrückender Soldaten, so formuliert sie, »hingen die Handgranaten wie Anstecknadeln von Cartier«. Die unbekümmerte Kombination von Werbeanzeigen für Luxusartikel mit Modeaufnahmen und Fotos der Kollateralschäden des Krieges, wie sie damals in der *Vogue* möglich waren, scheint heute unvorstellbar. In Porträts aus dieser Zeit verkörpert Miller beispielhaft die Rolle der Kriegsreporterin, indem sie sich z. B. die Kamera im Anschlag, breitbeinig in Uniformrock auf dem Dach eines Jeep stehend aufnehmen lässt. Und nachdem sie



David E. Scherman: Lee Miller, 1944

Hitlers Stelle in seiner Badewanne eingenommen hat, spielt sie die Rolle von Eva Braun, indem sie in deren Wohnung dringt, die Medikamente, den Luftschutzkeller, die Vorräte inspiziert, sich auf ihr leeres Bett legt und mit dem Apparat telefoniert, den Hitlers Geliebte benutzte, um seine Anrufe aus Berlin und Berchtesgaden entgegenzunehmen.

Millers beste Reportage ist ein ausführlicher Bericht über die Belagerung von Saint-Malo, die sie als einzige Journalistin hautnah miterlebt. Sie beschreibt Gerüche, Geräusche, tritt auf Leichen, rutscht in Blutlachen aus, fühlt sich in Soldaten ein, die sie einen Hügel hinaufklettern sieht. »Es war ein schwerer Anstieg, und die Uniformen der Soldaten hatten die Farbe der verbrannten Erde, auf der sie sich bewegten. Ich versetzte mich in ihre Lage. Meine Arme und Beine schmerzten und verkrampften sich.« (Bronfen/Kampa 2015, 165)

Als Kontrast arbeitet sie wiederholt Zitate aus einem offiziellen Reiseführer zu Saint-Malo ein, der die Schönheiten der Stadt preist, und setzt sie ihrer Wahrnehmung des Grauens entgegen. Nach dieser Erfahrung durfte sie nicht mehr an Schlachten teilnehmen und konzentrierte sich auf Ruinen und Reste, leidtragende Menschen, enttarnte Kollaborateure beider Geschlechter, Kriegsgefangene und Flüchtlinge. (Danach hatte sie genug, versteckte das Material. Erst ihr Sohn entdeckte es nach Millers Tod wieder und veröffentlichte die Fotografien.)

Auch Margaret Bourke-White arbeitete für *Vogue* und wurde 1942 als erste Fotografin überhaupt für die US-Air-Force akkreditiert. Ein Foto zeigt sie mit einer eigens für sie hergestellten Fliegeruniform aus Pelz und Leder, an ein Flugzeug gelehnt. Da es bis dahin keinen Bedarf für weibliche Uniformen gegeben hatte, mussten die Militärschneider maßanfertigen. Bourke-White berichtet, wie sie die Seide eines Fallschirms zu Schals wiederverwertet, und erwähnt – nicht zuletzt aus praktischen Überlegungen – wiederholt Kleiderfragen, bevor sie zu einer Mission aufbricht. Für Flugreisende im Kriegsgebiet war neben der Ausrüstung das Gewicht für persönliches Gepäck beschränkt: 113 Kilo für das Equipment, 25 Kilo für den privaten Koffer.



Der privilegierte Blick auf das Kampfgeschehen von oben lässt die Reporterin Flächenbombardements als geometrische Zeichnungen wahrnehmen. Oft fotografiert Bourke-White auch inmitten von Schlachten, überschreitet Regeln und missachtet Vorsichtsmaßnahmen, um an interessante Schauplätze zu gelangen. Sie versteckt sich während einer Evakuierung, damit sie Fotos vom feindlichen Angriff machen kann, beschreibt die Rückkehr von Ausgebombten in die Ruinen ihrer Häuser, wobei sie die Helme getöteter Feinde dazu nutzen, um glühende Kohle zu transportieren. Ausführlich schildert die Reporterin zerschossene Bäume, bemerkt Blumen auf rasch aufgehäuften Grabhügeln, Hunderte am Boden liegende Helme erinnern sie an leere Schildkrötenpanzer. Oft ist es Nebensächliches, auf das Bourke-White den Blick lenkt und damit Empathie erzeugt, z. B. als sie bei einem Luftangriff inmitten einer Wiese in Deckung gehen muss:

»Es ist schon erstaunlich, welche Bilder sich dem Gedächtnis einprägen. Ich erinnere mich, dass wir in dem größten Feld von Franzenen lagen, das ich je gesehen hatte. Die Enziane befanden sich auf meiner Augenhöhe, und über dieses blaue Band hinweg sah ich drei große Gardinen aus Schlamm aufsteigen, die schimmernd am Himmel hängenblieben, wie an unsichtbaren Vorhangstangen festgemacht. Als diese himmlischen Behänge wieder zu Boden gesunken waren, hatten sich auf der Straße hinter uns drei kreisrunde matschige Löcher aufgetan, und unsere Autos waren unbeschädigt, wenn auch von einer dicken, glänzenden Schlamm-schicht überzogen, wie Ahornglasur auf einem Kuchen.« (Bronfen/Kampa 2015) Und bei einem Angriff spricht sie über das »Geräusch von zusammenbrechendem Mauerwerk, das sich anhört wie Toast, den jemand vor deinen Ohren zerkrümelt.« Schwarzer Humor hilft vermutlich, den Schrecken zu bannen.

Bourke-White setzt sich einerseits der Gefahr, dem Chaos und dem Grauen aus, um mit ihren Fotos Einblicke in die zerstörerische Wirklichkeit zu geben, und ist andererseits um Objektivität bemüht, weil Tränen schlecht sind, um durch den Sucher der Kamera zu fokussieren, wie sie einmal erwähnt. Doch immer befindet sie sich dabei in der gleichen Lage wie die kämpfenden Soldaten, die manchmal sogar mit anpacken. Die Männer stellen Lampen auf, verlegen Kabel. Da nur Bourke-White weiß, welche Beleuchtungszeiten die besten Aufnahmen ergeben, kommt der Befehl zum Schießen dann von ihr. Einmal bedient sogar ein hinzugekommener General die Kamera, während die Fotografin seine Soldaten kommandiert und sich damit zur Befehlshaberin wandelt. So gelingt es Bourke-White inszenierte Bilder als authentisch auszugeben.

Die Reportagen der Kriegsberichterstatterin Martha Gellhorn sind von Ironie und Witz durchzogen, nahezu *hard boiled* schreibt sie über Einzelschicksale, geht in Krankenhäuser, besucht Menschen in ausgebombten Wohnungen, konterkariert Alltägliches mit Außergewöhnlichem. Kurze Einsprengsel von Erinnerungen an das Leben vor dem Krieg, prägnante Wortfindungen, wie z. B. *wonderful Kraut-Killing country*, mit dem sie das Kampfgebiet

bezeichnet, sind ihre Spezialität. Zuweilen verwendet Gellhorn das Mittel der Aufzählung, unverbundene Einzelheiten, Blickwinkel im Durcheinander kurz nach der Schlacht, wo Feind und Freund, Tiere, Sterbende auf der Straße liegen, alles im Bewusstsein, dass es im aktuellen Chaos unmöglich ist, widersprüchliche Eindrücke zu bewerten und einzuordnen. Erst die Historiker werden viel später klarer über diesen Feldzug schreiben können als die, die ihn erlebt haben, bekennt Gellhorn. Oder sie reflektiert das Erzählen mit: »Dies ist eine Geschichte über eine kleine Stadt in Holland, die Nimwegen heißt. Die Moral der Geschichte lautet: Es wäre eine gute Sache, wenn die Deutschen nicht ungefähr alle zwanzig Jahre einen Krieg anzettelten, und dann würde es auch keine Geschichte über eine kleine Stadt geben, die Nimwegen heißt.« (Bronfen/Kampa 2015, 251) Gellhorn versteht es als ethischen Auftrag, Schreckensbilder festzuhalten, wagt moralische Urteile, appelliert an die Herrschenden, sie sollten, bevor sie daran denken, Kriege zu beginnen, die Menschen kennenlernen, die in den betroffenen Ländern leben.

Zur Stunde Null befinden sich alle drei Reporterinnen in Deutschland. Das Witzeln verstummt angesichts ihres Entsetzens über eine Bevölkerung, die sich entweder als unschuldig inszeniert oder ungeboren von Hitler und den Nazis schwärmt. »Wir haben nichts gewusst. Wir haben nichts gewusst«, wie Gellhorn in ihrem Text *Das deutsche Volk* schreibt. Sie collagiert Satzketten von Aussagen der Deutschen nach der Kapitulation: »Niemand ist ein Nazi« oder »Oh, die Juden? Tja, es gab eigentlich in dieser Gegend nicht viele Juden. Zwei vielleicht...« oder »Nein, ich habe keine Verwandten in der Wehrmacht. Ich auch nicht. Nein, ich war nie in der Wehrmacht...«, eine ewige Leier, kommentiert Gellhorn: »Man müsste es vertonen. Dann könnten die Deutschen diesen Refrain singen.«

Als Lee Miller die Lager in Dachau und später in Buchenwald fotografisch dokumentiert, sind ihre Blicke getragen vom Hass gegen die Täter, die Aufnahmen direkt und grauenvoll. Sie schreibt vom Gestank nach Leichen, von Körperschmiere, die sich an ihre Sohlen klebt, und ist genauso entgeistert wie Gellhorn, dass die Bevölkerung sich harmlos gibt: »Kein Deutscher (...) findet, dass Hitler irgendetwas falsch gemacht habe, außer den Krieg zu verlieren... (...) Hitler war einfach, nett, bescheiden, liebte Kinder« (Bronfen/Kampa 2015). Und als ihr in Köln volle Vorratskammern gezeigt werden, gerät sie in Wut: »Wir blicken zornig auf Räume voll mit holländischem und französischem Käse, portugiesischen Sardinien, norwegischem Dosenfisch, Sirupfäßern und allen Arten von Marmeladen und Dosengemüsen.« (Bronfen/Kampa 2015)

Sie wundert sich, dass die Deutschen nicht einmal in Kriegszeiten hungerten, dass sie wenig aufgeben mussten, und dass Not nicht als Entschuldigung für Krieg dienen konnte. Sie ärgert sich über Menschen, die »wegen ihrer Möbel weinen«, während ihre Mitbürger doch eine grausame Tötungsmaschinerie in Gang gesetzt hatten.



Fortsetzung von Seite 5

Dieses Erstaunen, dass es immer noch Tischtücher, bestickte Vorhänge, teures Geschirr, eine gediegene Häuslichkeit gegeben hatte, spricht auch eine russische Soldatin in einem von Swetlana Alexijewitsch geführten Interview aus. »Warum waren sie in den Krieg gezogen, wenn es ihnen so gut ging? (...) Wir verstanden nicht, woher ihr Hass kam.« (Alexijewitsch 2013) Dazu später.

Im von Deutschen besetzten Frankreich versuchte die aus Kiew stammende jüdische Autorin Irène Némirovsky sich und ihre Familie zu retten, indem sie aufs Land floh, um dort weiterzuschreiben. Sie musste den Judenstern tragen, wenn sie außer Haus ging, wurde jedoch von einem französischen Gendarmen verraten, wie ihr Mann deportiert und starb im Konzentrationslager. Zumindest ihre beiden Töchter hatte sie vorher noch in Sicherheit bringen können. Erst mehr als 50 Jahre später wurde Némirovskys Roman *Suite française* von ihrer im Verlagswesen tätigen Tochter entdeckt und veröffentlicht. Die französisch Schreibende schildert in diesem Roman das langsame Näherkommen des Krieges, bis zur Kapitulation der Franzosen und dem Eintreffen der deutschen Besatzer, fühlt sich in verschiedene Schichten der Bevölkerung ein, schreibt, obwohl ihr die Staatsbürgerschaft verwehrt worden war, für ein französisches Publikum.

Poetisch elegant erzählt sie von Vorbereitungen zum Aufbruch aus Paris, beobachtet verschiedene Milieus, Künstler, Fabrikanten, Angestellte beim Einpacken, der Wahl ihrer Begleitung und Verkehrsmittel: Zu Fuß, mit dem Zug, mit dem Auto, dem Lastwagen. Es kommt zu Staus, ausgebuchten Unterkünften, zerstörten Straßen, kaputten Autos, während der Krieg sich nähert. Némirovsky betont die Klassenunterschiede im Umgang mit der neuen Situation. Die einen essen mitgebrachte Gänselebersandwiches, die anderen zwiebelige Wessersuppe. Némirovsky liefert keine Frontberichte, sondern Geschichten von den Auswirkungen des bewaffneten Konflikts in der Zivilbevölkerung. Sie kreuzt Beschreibungen der schönen Natur, der Sonne, der Vögel, die unbeeindruckt vom Krieg sind, mit Beschreibungen von Gefahr und Zerstörung: »Über ihnen flimmerte der Himmel in strahlendem Azurblau, ohne eine Wolke, ohne ein Flugzeug. Zu ihren Füßen floss ein hübscher, schimmernder Fluss. Vor sich sahen sie die Straße nach Süden und einen jungen Wald mit frischem grünen Laub. Plötzlich schien sich der Wald zu bewegen und ihnen entgegenzukommen. Getarnte deutsche Lastwagen und Kanonen rollten auf sie zu.« (Némirovsky 2007, 107)

Detonationen erblühen in diesen Beschreibungen »wie eine Blume«. So kann sich die Schreibende den Anschein geben, sie wäre Herrin der Bilder, wie Lee Miller mit ihren surrealistisch gefärbten Fotos.

Neben der Naturalisierung des Schreckens und der menschlichen Schicksale, versucht Némirovsky die Ereignisse in einen zeitlich weiter gefassten Horizont einzubetten. Ältere Menschen erinnern andere Kriege, andere Fluchtbewegungen. Dadurch wird dem Geschehen und dem Leiden seine gefühlte Einzigartigkeit genommen. Der Bericht von der Kapitulation schließlich wird von den Betroffenen fast apathisch akzeptiert. Doch die grundsätzlichen Herrschaftsstrukturen ändern sich nicht, sondern beginnen während

der deutschen Besatzung so schnell wie möglich wieder zu wirken. Die vermögenden Bürgerlichen können sich's immer richten.

Interessanterweise werden in Némirovskys Roman keine Juden erwähnt, wahrscheinlich um sich zu schützen und weil sie das Manuskript verkaufen wollte. Nur in ihren Notizen kommen die Worte Juden und Konzentrationslager je einmal vor. Da spricht sie bereits von »Nachwelt«, wenn sie überlegt, worauf sie in ihrem Roman Wert legt. Sie möchte weniger das Spektakel als die »allgemeine Gleichgültigkeit der Leute« zeigen. Oder, wie sie schreibt: »Ein Wort für Elend, zehn für den Egoismus, die Feigheit, die Kumpanei, das Verbrechen!« (Némirovsky 2007, 451)

Für einen künftigen Roman hatte sie den Titel *Gefangenschaft* vorgesehen, er sollte im Konzentrationslager spielen. Dort ist die Autorin aber bloß hingekommen und nicht wieder heraus. Schreiben konnte sie darüber nicht mehr. Die ersten zwei ihrer als Tetralogie geplanten Bücher wurden postum veröffentlicht. Da jeder Leser weiß, dass die Autorin kurz nach Abschluss des Textes in Auschwitz starb, ist der Authentizitäts- und Schreckensbonus garantiert. Ohne die grausige Back Story wäre der Roman wahrscheinlich nicht publiziert worden, da er stilistisch keine Innovationen bietet. Zu gegebener Zeit aber konnte das Buch im Kontext des Holocaust gesehen werden, obwohl die Autorin versucht hatte, die Konflikte, die aus ihrem Status als jüdische Ausländerin erstanden, aus dem Text herauszuhalten. Das, was sie im Roman nicht anspricht, wird aber von einem gegenwärtigen Betrachter während des Lesens mitempfunden. Erst das Zusammenspiel von Text, Notizen, in denen sich die realen Lebensumstände spiegeln, und von biographischem Wissen zum Schicksal der Autorin machten die Lektüre zur Sensation, mit der Némirovskys Werk lange nach ihrem Tod aufgenommen wurde.

Vom Schauplatz im Westen Europas nun in den Osten. In den 1970ern führte Swetlana Alexijewitsch Gespräche mit Frauen, die im 2. Weltkrieg an der Front gekämpft hatten. Aussagen von Sanitäterinnen, Scharfschützinnen, MG-Schützinnen, Flak-Geschützführerinnen oder Partisaninnen fasste die Autorin in *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht* zusammen. Im Unterschied zu den vorherigen Beispielen sprechen die interviewten Frauen aus der zeitlichen Distanz von Jahrzehnten über das Kriegsgeschehen, an dem sie als Kämpfende beteiligt waren. Während die amerikanischen Reporterinnen Eindrücke vor Ort, in Wort und Bild festhielten, sind die Aussagen in Alexijewitschs Sammlung Produkte von Erinnerungsarbeit. Diese von der hartnäckigen Interviewerin einem von oben angeordneten Schweigen entrissenen Erzählungen sind nicht unmittelbar, sondern bereits aus dem Gedächtnis rekonstruiert. Von offizieller Seite waren die Frauen nach dem Krieg nämlich angehalten worden zu schweigen. Staatspräsident Michail Kalinin ermahnte die Soldatinnen über ihre Kriegserfahrungen nicht zu sprechen und forderte so zur Löschung weiblicher Erinnerungen auf. Überdies wurden einige Passagen der ersten Ausgabe zensuriert.

In der zweiten erweiterten Ausgabe, nach der Perestroika, fügt Alexijewitsch Beobachtungen über die Umstände der Begegnungen mit den Frauen hinzu.



Sie beschreibt ihr Aussehen, ob sie ihr in Alltagskleidung oder in Uniform, mit oder ohne Orden entgegentraten, ob ihre Männer dabei waren, wie sich die Aussagen der Frauen in deren Beisein veränderten oder sie erwähnt, dass in den Tonbandaufnahmen außersprachliche Informationen, wie Blicke, Seufzer, Betonungen, die dahintersteckende Gefühle andeuten, verlorengehen, reflektiert ihre Methoden aufs Genaueste.

Zusätzlich klärt Alexijewitsch in der zweiten Ausgabe ihre Motivation, diese Forschungen zu betreiben. In ihrer Kindheit war das Dorf, in dem sie aufwuchs, von Frauen geprägt, weil so viele Männer im Krieg umgekommen waren. Berichte über Kriege wären nach männlichen Vorstellungen festgelegt worden und sobald Frauen mit erzählten, richteten sie sich nach deren Vorgaben. Was dabei fehlte, waren Farben, Gerüche, Empfindungen, schreibt Alexijewitsch. Die Protagonistinnen ihrer Interviews wären jedoch nicht nur Heldinnen, sondern auch Menschen des Alltags. Erst mit Berücksichtigung der weiblichen Perspektive ergebe sich ein komplettes Bild dessen, was Krieg sei: »Wir glauben, wir wüssten alles über den Krieg. Doch wenn man den Frauen zuhört, (...) dann erkennt man, dass das nicht stimmt.« (Alexijewitsch 2013, 15)

So machte sich die Autorin auf die Suche nach unterdrückten Stimmen, sammelte Versionen von Geschehnissen, die sich durch die Zeit und während des Erzählens veränderten. »Ich schreibe keine Geschichte des Kriegs, ich schreibe eine Geschichte der Gefühle (...) Für mich sind Gefühle Realität.« (Alexijewitsch 2013, 20)

Bei ihrer Recherche muss Alexijewitsch feststellen, dass von männlichen Protagonisten befürchtet wurde, die Frauen könnten einen »falschen Krieg« erzählen. Von offizieller Seite wurde ohnehin nicht akzeptiert, dass sich die Autorin vom überlieferten Narrativ der ruhmreichen Geschichte des Großen Vaterländischen Kriegs entfernte, sondern kleine Geschichten hervorkramte, das Unheroische, den Schmutz. Alexijewitsch betont Kleinigkeiten, da sie Essentielles, Hinweise auf Unterdrücktes enthalten können, wie z.B. die Aussage: »...in meinem Haus findest du nichts Rotes. Seit dem Krieg hasse ich Rot« als Reaktion auf zu viel Blut verstanden werden kann, Spätfolge des Schreckens.

Die Frauen, die hier sprechen, wollen sich selbst als weiblich definieren oder fühlen sich durch Alexijewitsch ermutigt, das, was sie in den offiziellen Erzählungen aussparen mussten, nun herauszustreichen, z.B. die Liebe zur Handarbeit, da sie sogar während des Krieges stickten, strickten, nähten, sobald sich eine Gelegenheit dazu ergab. »Wir wollten irgendetwas Weibliches tun.« Andererseits bot dies die Möglichkeit, eine Art Alltag, Erinnerung an die Zeit vor dem Krieg für Momente wieder zu erschaffen.

»Ich zum Beispiel mochte die Uniformknöpfe, die glänzten so schön (...). Wir bekamen Rucksäcke, in die wir unsere Sachen tun sollten. Nagelneue. Ich schnitt die Riemen ab, trennte den Boden auf und schlüpfte hinein. So hatte ich einen Uniformrock.« (Alexijewitsch 2013, 113)

Die Frauen sprechen von Äußerlichkeiten wie der Schwere des männlichen Uniformmantels, von groben Stiefeln, die scheuerten,

vom heimlichen Anlegen unpraktischer Ohrhänge, erzählen, wie sie die in der Werkstatt eines Hutmakers gefundenen Hüte über Nacht trugen, um so etwas wie Normalität zu simulieren und sei es nur während des Schlafs. Der Duft einer Puderdose inmitten von explodierenden Granaten konnte eine beruhigende Wirkung haben, berichtet eine. Aus praktischen Gründen begannen sich die Geschlechter an der Front äußerlich anzugleichen. In männlicher Kleidung und mit kurzgeschnittenem Haar wurden sie manchmal nicht mehr als Frauen erkannt, nicht einmal von den eigenen Kindern bei der Rückkehr. Unter Stress und Angst blieb sogar ihre monatliche Blutung aus; falls sie ihre Periode doch bekamen, fehlte es jedenfalls an Binden.

Sie sprechen davon, dass sie sich im Angesicht eines möglichen Todes schön kleideten, um nach ihrem Ableben möglichst gutaussehend aufgefunden zu werden. Manche flüchteten sich in Liebesgeschichten, begannen mit Soldaten eine Beziehung, obwohl sie verheiratet waren. Sex bot eine Ablenkung von der Angst. Sie sprechen über die Brutalität des Feindes gegenüber Kindern, die aus Zugfenstern geworfen, von Panzern überrollt wurden. Und bekennen, dass sie weiterhin unter Nachwirkungen leiden. Die Bilder des Grauens hören nach dem Krieg nicht auf. Die gespeicherten Wahrnehmungsreste werden sie ihr Leben lang nicht los. »Wenn die Sonne alles erwärmt – Bäume, Häuser, Asphalt –, das alles hatte einen eigenen Geruch, und für mich roch es nach Blut.«

Die Aussagen der Frauen werden von Alexijewitsch schließlich nach Themen und Motiven zusammengestellt. Kapitelüberschriften sind wörtliche Zitate aus den Interviews. Die Autorin verdichtet und collagiert, erlegt ihrer Sammlung jedoch keine übergeordnete Struktur auf, belässt sie in ihrer Brüchigkeit.

(Zum Abschluss möchte ich als Kontrast an die Darstellung russischer Kämpferinnen im Roman »Frauenbataillon« des deutschen Autors Heinz G. Konsalik erinnern, den dieser 1981, angeblich inspiriert vom Schicksal einiger russischer Scharfschützinnen, verfasst hatte. In diesem Bestseller kommen vor: Rachesüchtige Frauen, die das Blut ihres getöteten Ehemanns in Gefäßen aufbewahren und das Ehemannblut in den Schlund eines eigenhändig getöteten Bären kippen. Frauen, die sich im Streit um einen Mann mit einem Knüppel erschlagen, Scharfschützinnen, die italienische Soldaten entführen, um die wehrlosen Männer zu vergewaltigen, ein deutscher Held, der im Gefecht die Strickmütze seiner Oma trägt. Der deutsche Soldat, der sich ein russisches Mädchen nimmt, sie mehrfach vergewaltigt und dann in sie verliebt. Tolle neue Gewehre machen den Russinnen Lust, noch mehr Feinde zu erschießen. Der Mützenmann träumt von einem ruhigen Leben als Förster in der Heimat. Aber die Frauen mit Mandeläugen und kleinen harten Brüsten lassen nicht locker. Er trifft die blonde Scharfschützin und sie haben Sex im Wald, danach schlägt ihn die Frau zusammen und trägt Omas Mütze als Beute an ihrem BH versteckt. Etc. etc. etc. Sich darüber lustig zu machen hilft nicht, wenn man sich vorstellt, dass diese Bücher millionenfach verkauft und diese der NS-Propaganda entsprechenden Feindbilder von »vertierten Flintenweibern« bis Anfang der 1980er Jahre hunderttausenden Lesern in die Köpfe gepflanzt wurden.)



**SWETLANA ALEXIJEWITSCH**, geboren 1948 in der Ukraine, aufgewachsen in Weißrussland. Ihre schriftstellerischen Arbeiten charakterisiert ein dokumentarisches Anliegen – in ihren ›Gesprächsbüchern‹ versammelt sie zeitgenössische Perspektiven zu panoptischen Stimmkonzerten, etwa über »die Trümmer des Sozialismus«. 2015 wurde ihr der Nobelpreis für Literatur verliehen.

Zum Weiterlesen:

Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht. Ueberreuter 1989. dies.: Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus. Hanser 2013.

**MARGARET BOURKE-WHITE**, geboren 1904 in New York, begann ihre Karriere mit Industrie- und Architekturfotografie – 1930 fotografierte sie beispielsweise die deutschen Krupp-Werke. In den 1930er-Jahren erweiterte sie die Inhalte ihrer Fotografien um Menschen und soziale Themen, sodass ihre Arbeiten stärker von einem humanitären Blick gezeichnet werden. Als erste von der US-Air Force akkreditierte weibliche Kriegsphotografin hat sie den Zweiten Weltkrieg für *Life* fotografisch festgehalten. Zu den nach 1945 entstandenen Arbeiten zählen beispielsweise die Dokumentation der Massenmigration infolge der Trennung von Indien und Pakistan. Nach einer Parkinsonkrankheit starb sie 1971.

Zum Weiterlesen:

Bourke-White, Margaret: Licht und Schatten [Portrait of Myself]. Droemer, Knauer 1964.

Hanreich, Anna: »American Women Photojournalists in Europe:

Lee Miller, Margaret Bourke-White, and Thérèse Bonney. In: Lee Miller.

Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Albertina, 8. Mai – 16. August 2015. Hatje Cantz 2015, S. 46–96.

**MARTHA GELLHORN**, geboren 1908 in St. Louis (Missouri), berichtete in den 1930er-Jahren im Auftrag der US-amerikanischen Regierung über gesellschaftliche Folgen der Depression. 1936 bereiste sie das nationalsozialistische Deutschland, berichtet danach sowohl über den Spanischen Bürgerkrieg als auch über die Befreiung des Konzentrationslagers Dachau, den Eichmann-Prozess oder den Vietnamkrieg. 1998 nahm sie sich in London das Leben. Seit 2007 werden einige ihre schriftstellerischen Arbeiten auf Deutsch wiederaufgelegt.

Zum Weiterlesen:

Gellhorn, Martha: Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937–1987. Knaus, 1988. dies.: Paare. Ein Reigen in vier Novellen. Dörlemann 2007. Löffler, Sigrid: »Martha Gellhorn, die dritte Mrs. Hemingway«. In: dies.: Kritiken, Portraits, Glossen. Deuticke 1995, S. 120–134.

**LEE (ELIZABETH) MILLER**, geboren 1907 in New York, war eine amerikanische Fotografin – unter anderem Kriegs- und Modefotografin – und surrealistische Künstlerin. Sie lebte einige Jahre lang mit Man Ray in Paris, mit dem sie an fotografischen Techniken der Solarisation arbeitete. Während drei Lebensjahren in Paris fotografierte sie viele Künstler wie Paul Éluard, Max Ernst, Joan Miró und Pablo Picasso, der Miller mehrmals zeichnete. Während ihrer Londoner Jahre fotografierte sie die Stadt nach dem ›Blitzkrieg‹, ab 1943 war sie Kriegskorrespondentin der *Vogue* und fotografierte unter anderem die Befreiung der Konzentrationslager Dachau und Buchenwald. Zu dieser Zeit entstanden auch ihrer Arbeiten in Hitlers Münchner Wohnhaus. Nach ihrer Absage an die Fotografie in den 1950er-Jahren begann sie eine Karriere als Gourmetköchin und veranstaltete surrealistische ›Dinnerparties‹. Miller starb 1977 an Krebs.

Zum Weiterlesen:

Lee Miller. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Albertina, 8. Mai – 16. August 2015. Hatje Cantz 2015.

**IRÈNE NÉMIROVSKY**, geboren 1903 in Kiew, stammte aus einer jüdischen Familie, die nach der Russischen Revolution nach Frankreich geflohen war. Nach der Veröffentlichung ihres Romans *David Golder* (1929) avancierte sie zu einem Star der französischen Literaturszene der 1930er-Jahre. Nach ihrer Deportation 1942 starb sie in Birkenau an Typhus. Das Manuskript ihres unvollendeten Romans *Suite française* wurde 2004 veröffentlicht und erlangte internationalen Erfolg.

Zum Weiterlesen:

Némirovsky, Irène: Suite française. Knaus 2005.

Philippinonant, Olivier: Irène Némirovsky. Die Biografie. Knaus 2010.

**ALICE SCHALEK** ist heute vor allem durch Karl Kraus' vernichtender Kritik in *Die letzten Tage der Menschheit* als Kriegsberichterstatteerin bekannt. Geboren 1874 in Wien in eine liberal-bürgerliche jüdische Familie, verfasste sie ab 1902 literarische Arbeiten und über dreißig Jahre lang Feuilletons für die *Neue Freie Presse* sowie Reisebücher. Ab 1915 war sie als zweite Frau für das Kriegspressequartier tätig. Charakteristisch für ihre Berichterstattung sind die Idealisierung des Soldatenlebens sowie die Heroisierung der Soldaten – letztere steht in Kontrast zu feministischen Anliegen ihrer sonstigen Arbeiten. Die jahrelange Auseinandersetzung zwischen Kraus und Schalek kulminierte 1916 in Schaleks Klage gegen Kraus auf öffentliche Herabsetzung und Verächtlichmachung sowie Verletzung ihrer persönlichen Ehre und zielt auf frauenfeindliche Züge in Kraus' Polemiken. 1939 wurde Schalek »wegen Verdachts der Gräuelpromaganda gegen das Deutsche Reich« verhaftet, konnte sich jedoch in die USA retten, wo sie 1956 starb. Ihre umfangreiche Fotosammlung (rund 6000 Schwarzweißaufnahmen) findet sich in der ÖNB.

Zum Weiterlesen:

Schalek, Alice: Wann wird es tagen? Roman. Konegen 1902.

dies.: Am Isonzo. März bis Juli 1916. Seidel 1916.

Klaus, Elisabeth: »Rhetorik über Krieg: Karl Kraus gegen Alice Schalek«.

In: Feministische Studien 1/2008, S. 65–82

**SABINE SCHOLL**, geboren 1959 in Oberösterreich, ist freie Autorin. Lehrtätigkeit, u.a. in Wien und am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Zuletzt erschienen die Romane *Die Füchsin spricht* (2016) und *Das Gesetz des Dschungels* (2018).



Foto: © Peter Mülthner

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, +43 1 512 44 46, alte-schmiede.at

Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede

Impressum: *Der Hammer* – die Zeitung der Alten Schmiede, Ausgabe 99/2018 | Redaktion: Walter Famler, Kurt Neumann, Daniel Terkl | Koordination: Mag. Petra Klien | Alle: 1010 Wien, Schönlaterngasse 9; Telefon +43 1 512 83 29; Fax +43 1 513 19 629; e-mail: petra.klien@alte-schmiede.at | *Der Hammer* 99 erscheint in einer Auflage von 25 000 Exemplaren als Beilage zum *Augustin*, Nummer 473, 19. Dezember 2018 | Grafische Gestaltung: fuhrer

WIEN  
KULTUR